

Yvonne Wagner

Die Wandmalereien der *Galerie d'Ulysse* in Fontainebleau. Politische und moralische Handlungsanleitungen für den französischen König

Im Schloss von Fontainebleau gehen Architektur, Malerei und Skulptur eine einzigartige Verbindung ein. Berühmtes Zeugnis hierfür ist die in der Forschung vielfach kontrovers diskutierte *Galerie François I^{er}*, deren Dekorationssystem bis heute Rätsel aufgibt. Dieser Aufsatz widmet sich der weniger bekannten *Galerie d'Ulysse*, zu deren Vergessen ihre Zerstörung im Jahr 1739 beitrug. Bisherige Forschungen widmen sich der Rekonstruktion der Galerie, der Zuordnung überlieferter Zeichnungen und Stiche sowie Allokationen von Wand- und Deckenfeldern. In den Deutungen werden politische Bezüge nicht ausgeschlossen, doch eine schlüssige Interpretation des Dekorationssystems steht bislang aus. Diese Untersuchung geht der Frage nach, warum das Epos der *Odyssee* als Grundlage für eine malerische Ausgestaltung der Wandflächen gewählt wurde und wie sich die Figur des Helden Odysseus in die herrscherliche Repräsentation einfügt.

Die Wandgestaltung der *Galerie d'Ulysse* wurde im Wesentlichen unter Heinrich II. ausgeführt. Obgleich der Mythos seit der Antike rezipiert wird, beginnt in Frankreich ein Kreis von Gelehrten und Dichtern im 16. Jahrhundert, die *Odyssee* in einem neuen Sinnzusammenhang zu deuten, der Hinweise zur Entschlüsselung des Bildprogramms liefert. Auf dieser Grundlage werden Vorzeichnungen Primaticcios sowie Stiche, Zeichnungen und Gemälde späterer Künstlergenerationen untersucht, welche uns heute eine ungefähre Vorstellung von der einzigartigen Ausgestaltung geben. Die mit vielfachen mythologischen Bezügen ausgeführten Deckenfresken können in diesem Aufsatz nur ausschnitthaft im

Kontext der Wandfelder des jeweiligen Kompartiments berücksichtigt werden.

1 Die Galerie d'Ulysse und ihre Ausgestaltung

Nach den Plänen von Guillaume besaß die *Grande Galerie* oder *Galerie d'Ulysse* eine Innenlänge von 151,50 m und eine Breite von 6,25 m.[1] Sie schloss im Osten mit einer Giebelmauer zur Terrasse über der *Galerie Basse* ab. Die von runden Nischen umgebene Eingangstür befand sich nach zeitgenössischen Beschreibungen mittig in der Giebelwand.[2] Bis zum Jahr 1654 betrat man die Galerie über diese Terrasse und gelangte vorerst in ein Vestibül. So konnte man 1654 die *Salle de Billard* anlegen, ohne die existierenden Wandmalereien zu zerstören, denn es existierte bereits eine Trennwand, die den späteren Umbau ermöglichte.[3] Die Szenen der *Odyssee* befanden sich auf Wandfeldern zwischen den Fenstern; die Fresken werden auf eine Größe von 1,95 m x 2,60 m geschätzt.[4] An der Nordseite war jedes Wandfeld, das eine Breite von 3,40 m besaß, mit einer Szene versehen. An der Südseite wird auf dem 8,45 m breiten Wandfeld zwischen zwei Szenen ein gemaltes Fenster angenommen, so dass reale und fiktive Fenster zwischen jeder Szene alternierten.

In Vasaris Vita über Primaticcio ist nachzulesen, dass Nicolò dell' Abate sechzig Geschichten der *Odyssee* nach dessen Zeichnungen malte. John Evelyn, ein Gesandter vom englischen Hof, berichtet in seinem Tagebuch 1644 ebenfalls von sechzig Werken aus dem Epos der *Odyssee*.^[5] Béguin, Guillaume und Roy

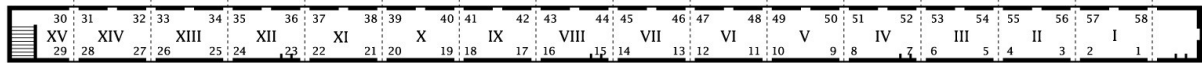


Abb. 1: *Galerie d'Ulysse*: Plan mit Angabe der Gewölbejoche (in römischen Zahlen) und der 58 Wandfelder.

Grafisch vereinfachte Rekonstruktion der Autorin nach dem Plan der Cour du Cheval-Blanc von 1682 (NIII Seine-et-Marne, 89), Archives Nationales.

können in ihrer Rekonstruktion der Galerie allerdings nur achtundfünfzig Szenen anhand überlieferter Zeichnungen Primaticcios sowie späterer Zeichnungen und Stiche zuordnen.^[6] Für die Anordnung der Motive auf Wand sowie Decke stützt sich die Forschung auf schriftliche Quellen von Vasari, Cassiano del Pozzo, Arnold van Büchel sowie von Père Dan und Abbé Guilbert. Der Bildzyklus beginnt gemäß den Berichten beider Letztgenannter im Osten an der Südwand. Den Gang nach Westen begleiten zur Garten- und Seeseite hin die Reiseszenen Odysseus' nach dem trojanischen Krieg (Homer, Buch V–XII), während der Gang zurück zum Schloss zur Hofseite gewandt durch die Ankunftsszenen und Etablierung im Heimatland begleitet wird (Homer, Buch XIII–XXIV). Sowohl Wand- als auch Deckenfresken sind durch Vorzeichnungen Primaticcios und spätere Reproduktionen in Form von Zeichnungen, Stichen und Gemälden verschiedener Künstler überliefert. Neben Primaticcios Originalzeichnungen bilden die Kopien von van Thulden, J. Belly und des Album Palange, dessen unbekannter Verfasser vermutlich Ende des 16. Jahrhunderts gearbeitet hat, die wichtigsten Quellen.^[7] Diese Arbeit stützt sich in erster Linie auf die 1633 erschienenen Reproduktionsstiche Theodor van Thuldens, die nach Primaticcios Wandmalereien in der Galerie entstanden sind und die Szenen spiegelverkehrt wiedergeben.^[8]

Die Szenen der Irrfahrt Odysseus' sind mit vielen Figuren in unterschiedlichen und komplizierten Haltungen und Gesten ausgestattet und durch dynamische Kompositionen charakterisiert. Eine kontinuierliche Bewegung der Figurengruppen nach rechts lenkt den Blick des Betrachters zur jeweils nächsten Szene. Die Bilder

zur Hofseite zeigen eine geringere Anzahl von Figuren, die im Zentrum oder an den Bildrändern die Komposition abschließen. Laut Béguin hänge dieses Kompositionsschema mit der Bildanordnung zusammen, welche einen Bezug im Süden paarweise zueinander sinnvoll erscheinen lässt, während im Norden jede Szene durch die sie umgebenden Fenster isoliert sei (Abb. 1).^[9] Da aber nach Mignots Rekonstruktion auch an der Südwand jedes Bild durch ein gemaltes Fenster von dem folgenden isoliert wird, wäre Béguins Schlussfolgerung bezüglich der Komposition hinfällig.

Etwa das untere Drittel der Wandfläche bestand aus einer gemalten Vertäfelung mit einem darüber verlaufenden etwa 45 cm breiten Fries aus Grottesken, die auch die Fensterlaibungen zierten.^[10] Vergoldeter Stuck umrahmte die Historien- sowie Trophäenbilder oberhalb der Fenster.^[11] Grotteskenmalerei und falsche Vertäfelung bildeten auf diese Weise einen einheitlichen Rahmen, aus dem sich die Gemälde des Odysseus-Zyklus in ihren dunkleren Farben abheben konnten.^[12] Details wie Rahmenform, das Aussehen der falschen Vertäfelung sowie Form und Farbe der Grottesken bleiben in der Rekonstruktion jedoch unklar; ebenso die Dekoration der fehlenden „weißen“ Flächen. Das Dekor der Wandfelder wurde mit großer Wahrscheinlichkeit erst nach dem Tod Franz I. ausgeführt, nachdem die Decke oder mindestens erste Teile davon fertiggestellt waren. Das Aussehen der Decke ist dank der Stiche Du Cerceaus bekannt. Die Oberfläche der Joche war rhythmisiert durch ein Mittelfeld und darum gruppierte kleinere Felder. Das Ornament bestand analog zu den Wandflächen aus vergoldetem Stuck und Grottesken.



Abb. 2: Theodor van Thulden nach Primaticcio, *Der schlafende Odysseus wird verladen*, Stich Nr. 30 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [d'après les fresques du Primaticcio et de Niccolo Dell'Abbate, au château de Fontainebleau], Paris 1633.

© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

Das Vorbild für diese in Frankreich ungewöhnliche Deckengestaltung lag in Italien, unter anderem im Palazzo del Te in Mantua, der unter architektonischer Leitung von Giulio Romano entstand und an dessen Ausgestaltung Primaticcio mitwirkte.

Das Bild der *Verladung des schlafenden Odysseus nach Ithaka* (Abb. 2) gehörte laut Mignot an die Kopfwand im Westen und das Bild der *Anlandung der Phäaken in Ithaka* an die Nordwand, gefolgt von der ersten und zweiten *Erscheinung Athenas vor Odysseus*.^[13] Mit dieser These wird diese bei Béguin als Nr. 30 gekennzeichnete Darstellung neu interpretiert; denn Béguin bezeichnet diese Szene nicht als *Verladung*, sondern als *Einschiffung* des schlafenden Odysseus. Mignot löst die Problematik der zweifachen *Erscheinung Athenas vor Odys-*

seus und vermutet, dass die Szene Nr. 32 (Abb. 3) die erste Erscheinung Athenas als Schafhirte darstellt, Nr. 31 (Abb. 4) dagegen die zweite. Eine Umstellung des Programms während der Arbeit am Bildfeld Nr. 32 führte wahrscheinlich zur Störung der Erzähllogik. Das letzte Bild an der Ostwand ist nach Vorschlag Mignots *Die Barke des Charon*. Béguin erwähnt das Motiv, welches durch eine Zeichnung einer Kopie im Louvre überliefert ist, sieht aber keine Verbindung zur *Odyssee* (Abb. 5). Dasselbe gilt für eine Zeichnung aus Stockholm, die Mignot mit Bildnummer 59 als *Einschiffung* vor der ersten *Erscheinung Athenas* in den Bildzyklus integriert.^[14] Mignots Hinzufügen beider Zeichnungen verifiziert die Aussage Vasaris und anderer Zeitgenossen, dass 60 Bilder ausgeführt wurden und ist relevant für die folgende Interpretation.



Abb. 3: Theodor van Thulden, *Athena erscheint Odysseus*, Stich Nr. 31 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [d'après les fresques du Primaticcio et de Niccolo Dell'Abbate, au château de Fontainebleau], Paris 1633.

© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie



Abb. 4: Theodor van Thulden, *Athena erscheint Odysseus als junger Hirte*, Stich Nr. 32 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [d'après les fresques du Primaticcio et de Niccolo Dell'Abbate, au château de Fontainebleau], Paris 1633.

© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

Die Wandfelder entstanden nach dem Tod Franz I. Béguin datiert die Zeichnungen Primaticcios in die Jahre 1555/56, nachdem die Fresken in der *Salle de Bal* ausgeführt waren. Ihre These lautet, dass unter Franz I. die Geschichte der *Ilias* bildlich umgesetzt werden sollte, weil sich die Hauptfelder der Deckengemälde thematisch besser mit ihr verbinden ließen, zum Beispiel der *Olymp* im ersten Kompartiment oder die *Antipoden* im dritten, die auf Agamemnon anspielten. [15] Die Ausmalung der Decke bis zum XI. Kompartiment wäre demnach auf Szenen der *Ilias* abgestimmt. Allerdings ist eine Bezugnahme auf beide homersche Gesänge nicht ungewöhnlich, denn Szenen aus beiden Epen befanden sich in Fontainebleau bereits in der *Chambre du Roi*. [16] Da in den Deckengemälden Anlehnungen an weitere antike Schriften wie die *Metamorphosen* von Ovid (Kompartiment VII) oder die Fabeln von Hygin (Kompartiment XII) nachweisbar sind und keine Beweise für eine Ausgestaltung der Wandfelder mit der *Ilias* geliefert werden, bleibt Béguins Vermutung hypothetisch. [17] Das Deckengemälde des II. Kompartiments mit *Poseidon entfesselt die Winde, Merkur und Aeole* liefert ebenso einen schlüssigen Bezug zur Geschichte der *Odyssee* wie die Darstellung der Göttin Athena

im IX. Kompartiment. Die erhaltenen Zeichnungen Primaticcios zur Geschichte von Troja können von Dominique Cordellier keinem Raum in Fontainebleau sicher zugeordnet werden. [18]

Einzig ein Programmwechsel und veränderte Bedürfnisse könnten das Umschwenken von der *Ilias* zur *Odyssee* begründet haben. Möglichkeit dazu bestand durch drei Herrscherwechsel von Franz I. über Heinrich II. zu Karl IX. und damit verbundene geänderte Ansprüche einer thematischen Ausgestaltung der *Galerie d'Ulysse*. Die *Ilias* wird nach Aristoteles von Pathos getragen und spiegelt das Schicksal des Staatswesens wider. Die *Odyssee* hingegen ist ein Stoff des Ethos und eignet sich zur Identifikation mit dem antiken Heros. [19] Erst unter Heinrich II. wird die Galerie Teil des Appartements und um 1555/56 beginnt die Ausmalung der Wandfelder. Möglicherweise fühlte sich Heinrich II. durch die an seinen Vater gebundene bildliche Ausgestaltung der *Galerie François I^{er}* nicht repräsentiert. Bei seiner Thronbesteigung unterbricht Heinrich II. vorerst sämtliche Arbeiten, die sein Vater in Auftrag gegeben hat. [20] Der Wettbewerb zwischen den beiden konkurrierenden Herrschermächten Habsburg und Frankreich findet beim Einzug Heinrich II. in Paris an-

lässlich seiner Thronbesteigung Ausdruck in der dominierenden Statue des gallischen Herkules mit den Zügen Franz I. In der Figur ist nicht die physische Kraft von Bedeutung, sondern, wie dargelegt, seine Eloquenz, auf Weisheit und Macht des humanistischen Fürsten anspielend. [21] Das Aufgreifen des gallischen Herkules bezeugt die Kontinuität in der französischen Herrscherrepräsentation und eine Wertschätzung des Vorgängers und Vaters Franz I. als Erneuerer von Wissenschaft und Kunst. [22] Der tugendhafte Odysseus besitzt ebenfalls Eloquenz und Weisheit, die auch den gallischen Herkules auszeichnen, so dass die Geschichte des mythologischen Helden zur Ausgestaltung der Galerie unter Franz I. sowie Heinrich II. möglich ist. [23] Bis zu diesem Zeitpunkt ist Odysseus als Identifikationsfigur für französische Könige bedeutungslos. Zwar beginnt unter Franz I. die Rezeption der *Odyssee*, erfährt aber erst zur Zeit Heinrichs II. ihre umfangreiche bildliche Ausgestaltung mit politischen und moralischen Aussagen. [24] Selbst wenn das Thema unter Heinrich II. ausgewählt wird, die intensive Auseinandersetzung von Humanisten mit den homerschen Epen beginnt bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Unter Karl IX. wird die Galerie fertiggestellt, nachdem man den Zyklus auf 58 Szenen reduziert und die Reihenfolge am westlichen Ende verändert hat, um zwei Kamine hinzuzufügen. [25] Nach der Beschreibung Mariettes befand sich in der Lünette über dem Eingang das Bild *La reddition de la ville du Havre*, ein historisches Ereignis aus der Regierungszeit Karl IX., das laut den *Comptes* (II, S. 3) von Nicolò dell'Abate im Jahr 1570 ausgeführt wurde. [26] Das Motiv ist durch eine Zeichnung aus dem Musée Ingres de Montauban überliefert und zeigt die Schlüsselübergabe der Stadtbewohner Havres an Karl IX., welcher von Familienmitgliedern umgeben ist. [27] Unter Heinrich IV. wird am westlichen Ende der Galerie als Pendant das Bild der *Reddition d'Amiens* in die Lünette eingefügt. Beide Herrscher verewigen sich durch das nachträgliche Anbringen von Historienbildern, die

sich nicht dem narrativen Bildzyklus integrieren, den Heinrich II. ohne direkten Bezug auf seine Person oder Taten anfertigen ließ.



Abb. 5: Abraham van Diepenbeek, Ecole flamande, *La barque de Charon (?) ou la Vieillesse (?)*. Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 21135, Recto. In: Sylvie Béguin, Jean Guillaume und Alain Roy, *La galerie d'Ulysse à Fontainebleau*, Paris 1985.

2 Die *Odyssee*: Stoff, Thematik und Rezeptionsgeschichte

Über die Herkunft des Verfassers der beiden großen Epen *Ilias* und *Odyssee* wird in der Forschung immer noch gerätselt. Auch die Frage, ob die beiden aus 24 Gesängen bestehenden Epen aus der Hand Homers stammen, wird seit dem Altertum kontrovers diskutiert. Für die Entstehungszeit der *Ilias* wird die Mitte des 8. Jahrhunderts vor Christus angenommen. Als das ältere der beiden Werke schildert sie einen 51 Tage umfassenden Abschnitt des Kampfes der Griechen und Trojaner um die Stadt Ilion (Troja) aus der zehn Jahre währenden Belagerung. Die *Odyssee* knüpft an das Ende der *Ilias* an und schildert das Schicksal Odysseus', König von Ithaka, von seiner Abfahrt aus Troja über seine Irrfahrt bis zur Ankunft in seiner Heimat. Dabei gliedert sich der Inhalt der *Odyssee* in drei Teile:

1. Die Erkundungsfahrt seines Sohnes Telemachos nach dem Verbleib des Vaters, 2. Der Bericht Odysseus' am Hof der Phäaken über seine Irrfahrt, und 3. Die Heimkehr und Rache an den Bewerbern um seine Gattin Penelope. Die Liebe zu seiner Familie und seinem Heimatland lassen ihn sein Schicksal ertragen, nähren seine Hoffnung und beflügeln seinen Mut, den Gefahren gegenüberzutreten und sie zu bestehen. Sein Erfindungsreichtum sowie seine Eloquenz und List ermöglichen ihm, ausweglosen Situationen, beispielsweise der Begegnung mit dem Kyklopen, zu entkommen. Doch nur durch göttlichen Beistand ist seine Rückkehr nach Ithaka möglich.

Die Helden der *Ilias* und *Odyssee* bleiben während Spätantike und Mittelalter bekannt, die Rezeption der Mythen erfolgt über Ovid, Vergil, Statius, Dictys, Dares, Benedictus und Guido.[28] Ende des 12. Jahrhunderts greift Benoît de Sainte-More das Thema der *Ilias* unter dem Titel *Le Roman de Troie* wieder auf.[29] Meist wird Odysseus wegen seiner Weisheit und Gelehrsamkeit gelobt. J. de Montlyard spricht ihm „*une admirable prudence et divin conseil*“ zu.[30] Doch er wird keineswegs immer als Tugendheld gefeiert. Dante beurteilt ihn in der *Divina Commedia* negativ, denn Odysseus führt sich als wissensdurstiger Herumtreiber letztendlich selbst in den Untergang.[31] In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts erlebt die Geschichte über Odysseus' Irrfahrt eine Neuinterpretation, welche Ausgangspunkt für die Rezeption an den europäischen Höfen und ihrer Darstellung in der bildenden Kunst wird.

2.1 Die *Odyssee* für Franz I. von 1539/1545

1539 übersetzt der Italiener Franciscus Floridus Sabinus im Auftrag von Papst Paul III. die ersten acht Bücher der *Odyssee* ins Lateinische.[32] Das Buch ist eine unvollständige lateinische Fassung des griechischen Originals in Versform, denn von dem aus 24 Gesängen bestehenden homerschen Epos übersetzte Franciscus Floridus Sabinus nur die Gesänge I bis VIII. Durch

seinen frühen Tod konnten der geplante zweite und dritte Band nicht verwirklicht werden. Aufschluss über die Beweggründe des Papstes, dem französischen König den ersten Teil der *Odyssee* zu schenken, geben Widmung und Schlusswort des Übersetzers.

Auffällig im Vorwort der *Odyssee*-Ausgabe sind Bezugnahmen auf Gemeinwesen und gute Regierung sowie auf eine positive Wirkung des Studiums der Schriften:

Quorum cum maximè laudandi sint, qui egregiis operibus illustres, plurimum sibi, suis civibus, orbique profuerunt, dum aut Respublicas prudenter administrant, aut imperia bellicis artibus proferunt, prolatare tutatur: summam tamen etiam litterarum studiosus laudem promereri par est: tum quod aliorum res gestas tradunt memoriae hominum sempiternae: tum quòd ipsi plurimum per se nobis ad omne vitae genus expurgandum poliendumq; conferunt.[33]

Zudem wird die Bedeutung der Schriftsteller hervorgehoben, welche nicht nur schöne Verse schreiben, sondern wichtige Lehren für das Leben bereitstellen. Bei Orpheus würden beispielsweise Opferriten erklärt, bei Museus Heilmittel gegen Krankheiten, bei Hesiod der Ackerbau. Doch vor allem zwei Dichtern gebührt nach Meinung des Verfassers höchstes Lob: Homer und Vergil. Während Vergil weithin bekannt sei, beschäftigten sich nur wenige mit dem großen Poeten Homer. Dabei würde im Werk von Homer Gutes und Nützliches gelehrt, heroische Tugend, militärische Disziplin und nahezu alles, was im menschlichen Leben wichtig sei. Homers Werke seien nicht nur elegant, gelehrsam und von großer Mannigfaltigkeit, sondern Sabinus schätzt gleichermaßen die „goldenen Sätze“ des Dichters.[34] Deshalb möchte er mit dem ersten Band seiner lateinischen Fassung den weniger Gebildeten das Werk zugänglich machen, in der Hoffnung, der Leser wünsche selbst die Geheimnisse des Dichters in der griechischen Originalfassung zu ergründen. Das Werk sei auf-

grund königlicher Erfahrungen im Krieg und königlicher Tugendhaftigkeit nur eines Königs würdig, so dass er es dem ebenfalls mit Tugenden auf das Höchste geschmückten König Franz I. widme.

Im Vorwort zur *Odyssee* für Franz I. werden zwei zunächst voneinander unabhängige Sachverhalte miteinander verbunden – Lehren einerseits, welche Leser aus den Schriften alter Dichter ziehen können, und Taten andererseits, durch die sich ein guter Herrscher auszeichnet. Der Übersetzer impliziert mit seiner Argumentation, dass im Epos alle wichtigen Fragen des königlichen Daseins erörtert werden. Damit wird Odysseus zum Handlungsvorbild, und seine Taten dienen als Exemplum für herrschaftliches Handeln. In der *Odyssee* kann ein König Anleitungen für sämtliche Fragen des Lebens einschließlich guter Regierungsführung eines Staates finden. Übereinstimmend mit den Forderungen von Guillaume Budé und anderer Humanisten scheint der Übersetzer die Meinung zu vertreten, dass die Rezeption der homerschen Schriften – in diesem Fall der *Odyssee* – Ausbildungsbestandteil eines guten Herrschers ist.[35] Die Bezugnahme auf den Staat, auf die *res publica*, findet ihre Entsprechung in einer Interpretation des Humanisten Jean Dorat, welcher ebenfalls eine ungewöhnliche Analogie zwischen Odysseus und einem Staatsmann zieht, was die Aufmerksamkeit eines Großteils seiner Schüler gewinnt.[36] Die Bezüge zwischen Odysseus als Staatsmann und der Schiffsmetapher für Staat oder Kirche waren im 16. Jahrhundert in Italien ebenso bekannt wie in Frankreich.

Es sei angemerkt, dass in der italienischen Renaissance-Literatur die Gunst im Streit, ob Homer oder Vergil der bessere Dichter sei, dem römischen Dichter zukommt. In diesem Sinn könnte der Übersetzungsauftrag eine bewusste Rezeptionsaufforderung Homers darstellen, den die italienischen Gelehrten geringer schätzten. Andererseits könnte die Auseinandersetzung mit Homer eine Profilierungsmöglichkeit für Frankreich gewesen sein. Um den Helden Odysseus entfacht in Italien eine moralische

Kontroverse, die sich in der Kritik an seinem provokativen Handeln und seiner Volksnähe äußert: Odysseus speist bei dem Schweinehirten Eumaios und schleicht sich als Bettler verkleidet in seinen eigenen Palast ein. Dieses Verhalten entsprach nicht dem *decorum* der Italiener. Franzosen galten ihnen als unzeremoniell; sie besaßen weder Kenntnisse in der Antike noch in der Kunst.[37] Der Hof Frankreichs wirkte auf sie in seiner Selbstdarstellung mittelalterlich-ritterlich. Doch der französische König bedurfte als *roi très chrétien* keiner Distanz zu seinen Untertanen. Er pflegte einen direkten, öffentlichen Kontakt und nutzte den familiären Umgang als Herrschaftsmittel, um sich als *Pater Patriae* stilisieren zu lassen.[38] Dies könnte ein weiteres Indiz sein, warum man in Italien eine Parallele zwischen dem französischen König und Odysseus zog. Die Tugenden des französischen Hofes – *libertas, humilitas, amor caritas* – zeugten aus italienischer Sicht von mangelnder Distanz sowie Zivilisiertheit und kamen Odysseus' Verhalten gleich.[39]

Im Schlusswort wird der mit dem Buchgeschenk assoziierte Wunsch eines Bündnisses zwischen Franz I. und Kaiser Karl V. zwecks der Türkenabwehr deutlich, weshalb Papst Paul III. Kardinal Alexander Farnese zu einem gemeinsamen Treffen nach Frankreich entsendet. Ausschlaggebend war das skandalöse Abkommen zwischen Franz I. und dem türkischen Sultan zwecks einer militärischen Zusammenarbeit zur Rückeroberung Mailands.[40] Sabinus, durch den der Papst spricht, möchte mit seiner positiven Bewertung Homers den Wert von dessen Epen steigern. Frankreich soll mittels Rezeption eines griechischen Dichters zur Verteidigung des Christentums – mit Hinweis auf Gemeinsamkeit des kulturellen Erbes – vereinnahmt werden. Dabei betont er, der König sammle bevorzugt die griechische Wissenschaft in seiner Bibliothek.[41] Sollte sich in der Widmung neben dem päpstlichen Wunsch einer Unterstützung im Krieg gegen das osmanische Reich zum Schutz des Christentums eine von Italien initiierte genealogische Rückbezugnahme Frankreichs auf

Griechenland ausdrücken? Es scheint, als wollte man mit der *Odyssee* zum einen Differenzen zwischen Italien und Frankreich, zum anderen Gemeinsamkeiten im geistigen und kulturellen Erbe in Abgrenzung zu rivalisierenden Gruppen, in dem Fall den Osmanen, betonen.

Ob Sabinus' Ausgabe Vorlage für die Ausmalung der *Galerie d'Ulysse* war, kann nicht mit Gewissheit beurteilt werden. Das Vorwort bietet aber Einblick in die Praxis zweckgebundener Geschenke sowie Nutzbarmachung antiker Mythologie für diplomatische und politische Zwecke und belegt zudem, dass die *Odyssee* als Handlungsanleitung zu Diensten eines Herrschers gelesen werden kann.[42] Das Epos wird Exemplum und seine potentielle, wenngleich nicht normative Position eine indirekte Erfahrungsquelle.[43]

2.2 Die bildliche Umsetzung der *Odyssee*

Zu Beginn sei angemerkt, dass die Erzählfolge von Wandfeldern und Epos differieren, da in Letzterem eine Rückblende auf Ereignisse während Odysseus' Anwesenheit bei den Phäaken stattfindet (Gesang VI–XIII), unterdessen Erstere die Szenen in chronologischer Reihenfolge der Irrfahrt aneinanderreihen, wodurch die Episoden von Kalypso und Alkinoos deren südseitlichen Abschluss bilden. Der zweite Teil des homerischen Epos über Odysseus' Reise (Gesang V) beginnt bei Kalypso, die ihn gegen seinen Willen auf ihrer Insel gefangen hält, bis durch Ratsschluss der Götter seine Heimreise ermöglicht wird. Odysseus erreicht die phäakische Insel (Gesang VI) und berichtet dessen Herrscher Alkinoos von seiner langen Irrfahrt sowie den Abenteuern, bevor die Phäaken ihn schließlich auf seine Heimatinsel Ithaka geleiten. Eine Schilderung der Zustände im Königreich Ithaka in Teil 1 (Gesang I–IV) während der zwanzigjährigen Abwesenheit seines Herrschers und die Erkundungsfahrt des Sohnes Telemachos bleiben in der bildlichen Umsetzung unberücksichtigt. Im dritten Erzählteil, welcher Odysseus' Heimkehr

und Restauration seiner Königsherrschaft behandelt, folgt die Wandfelderreihe weitgehend der schriftlichen Vorlage. Die Ankunft Odysseus' auf Ithaka und das Wiedereinsetzen seiner Herrschaft werden in der bildenden Kunst im Vergleich zu den Ereignissen der Irrfahrt seltener dargestellt; oft nur in Schlüsselszenen wie Eurykleias Identifikation oder seine Begegnung mit Penelope. Die Galerie bietet mit dreißig Wandfeldern ausreichend Raum für eine ausführliche Darstellung des dritten Teils. Neben verstecktem Sinngehalt spielt stofflich-fiktionaler Eigenwert der Malereien eine wesentliche Rolle. In diesem Aufsatz werden lediglich exemplarische Szenen zum Entschlüsseln des Bildprogramms besprochen.[44]

Das intendierte Programm bedingte die Selektion von Szenen für die malerische Ausgestaltung, weshalb die Weglassung von Szenen wie Odysseus' Begegnung mit Nausikaa oder sein Wiedersehen mit Telemachos offensichtlich in ihrer Bedeutungslosigkeit begründet liegt.

2.2.1 Stil und Orientierungsmodell für die Zeichnungen und Malereien

Primaticcios Stil transportiert die Geschichte der *Odyssee* durch eine emotional zurückgenommene Wiedergabe von Figuren und Handlungen. Damit schafft er ein Pendant zu den Fresken der *Galerie François I^{er}* sowie den etwa zeitgleich im Palazzo Poggi entstehenden von Tibaldi, welcher die *Odyssee*-Szenen in reinen, kräftigen Farben und mit expressiven Figuren umsetzt (Abb. 6). Dunklere Farbtöne und eine dem *Ethos* verpflichtete Darstellungsweise könnten darauf hinweisen, dass jener *pittura storia* in der *Galerie d'Ulysse* eine andere Bedeutung beigemessen wurde als jener in der *Salle de Bal*.^[45] Dass Primaticcio auf eine skulpturale Ausstattung verzichtete und Grotteskenfriese bevorzugte, ist der räumlichen Anlage der Galerie geschuldet, kontrastiert jedoch seine vorherigen Arbeiten, beispielsweise am Kamin der *Chambre de la Reine*



Abb. 6: Pellegrino Tibaldi, Deckenfresko der Sala di Ulisse im Palazzo Poggi, Bologna (Ausschnitt: zentrales Bild). In: Julian Kliemann und Michael Rohlmann, *Wandmalereien in Italien. Hochrenaissance und Manierismus 1510–1600*, München 2004.

oder in der *Chambre de la Duchesse d'Etampes* mit gemalten und stuckierten Motiven sowie einer Vielfalt und Lebendigkeit von Einzelformen im Stil Rossos (Abb. 7). Eine spielerische Auseinandersetzung mit künstlerischen Medien wie Rosso sie in der *Galerie François I^{er}* einsetzt, wird bei Primaticcio von einem spannungsvollen Wechsel zwischen heiterer Grotteskenmalerei und großen Wandfeldern in starkem Hell-Dunkel-Kontrast mit reliefartiger Wirkung abgelöst, wie Kopien, beispielsweise ein Ölgemälde Ruggiero de' Ruggieris, dokumentieren (Abb. 8). Die monumentale Ausgestaltung der *Galerie d'Ulysse* bot Primaticcio Gelegenheit, sich vom Stil Rossos zu distanzieren und ihn zu übertreffen.

2.2.2 Grundlagen für die humanistische Deutung der *Odyssee* und ihr spiritueller Sinn

Die Methode der Mytheninterpretation ist rückverfolgbar bis auf Numenios und Kronios. Erstgenannter war ein pythagoreischer Philosoph, welcher im 2. nachchristlichen Jahrhundert lebte. Bezüglich des Schicksals der Seele nach dem Tod bringt er Homer mit Platon in Übereinstimmung und hat entscheidenden Einfluss auf Plotin.^[46] Für Numenios ist durch Homer eine einzige, vollkommene und unabänderliche Wahrheit offenbart worden. Plotin greift diese Gedanken auf. Ihm zufolge liegt dem Mythos ein analytischer und didaktischer Stellenwert zugrunde, da in der Erzählung überzeitliche Wahrheiten vermittelt werden, die ein Philosoph mittels Sprache nur unzulänglich artikulieren kann. Um den Doppelcharakter der Seele zu beschreiben, nennt Plotin als Beispiel Herakles, dessen Gestalt sich im Hades befindet, der wahre Heros aber im Olymp weilt (*Odyssee*, XI, 601–604). Ein Teil der Seele ist göttlichen Wesens, sie ist vom Geist in die irdische Hülle herabgestiegen und

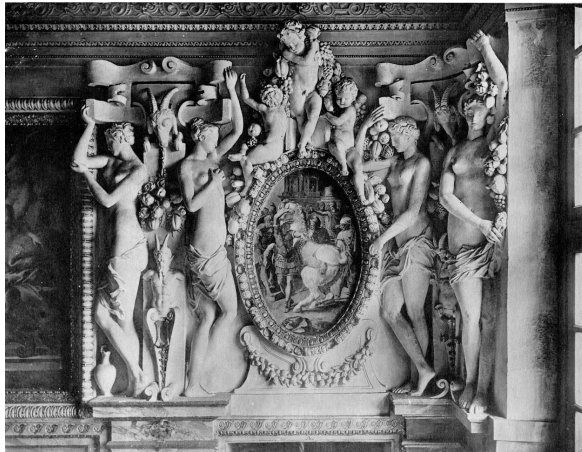


Abb. 7: Escalier du roi, Nymphengruppe, mit Ovalbild *Alexander zähmt Bucephalus*, Francesco Primaticcio, um 1540. Fontainebleau, Château de Fontainebleau.
In: Louis Dimier, *Le Primaticcio*, Paris 1928.

fähig, zu ihrem Ausgangspunkt zurückzukehren. Der andere Teil ist von niedrigerer Substanz und entstammt dem materiellen Kosmos. Im gegenwärtigen Leben sind sie vereint, beim Tod jedoch trennen sie sich wieder.[47]

Die bereits mehrfach genannte Interpretation der *Odyssee* als Seelenreise stammt von Porphyrios, welcher von 263 bis 268 n. Chr. bei Plotin lernte. In seinem Text *Die Grotten der Nymphen* deutet er die Verse des XIII. Gesangs der *Odyssee*.^[48] Odysseus' Rückkehr nach Ithaka beschreibt die Geschichte der menschlichen Seele. Nach ihrer Inkarnation auf der Sinnenwelt, die nach Politikos 273d–e mit dem Ozean gleichgesetzt werden kann und deren Genüsse sie vom eigentlichen Ziel abzulenken trachten, kehrt sie zum Ausgangspunkt, der intelligiblen Welt, zurück.^[49] Die Seele, symbolisiert durch Odysseus, ist dazu bestimmt, in ihre himmlische Heimat zurückzufinden. Der Irrweg über die Meere ist Exil der Seele im Reich der Materie. Um dieser zu entfliehen, muss sie eine abschließende Probe bestehen, erst dann ist sie endgültig frei. Porphyrios geht davon aus, dass Homer im Mythos das Bild göttlichen Geschehens verbarg.

2.2.3 Das Deckenfresko und die Abschlussbilder von Ost- und Westwand

Humanistisch gelehrten Betrachtern der Galerie erschloss sich ein spiritueller Sinn der *Odyssee*, welcher auf das Loslösen der Seele aus der sinnlichen Welt beruht. Hier sei auf den Palazzo Poggi verwiesen, dessen Freskenzyklus der *Odyssee* mit der *Verabschiedung bei Alkinoos* abschließt und nach Interpretation Kiefers im Deckengemälde mit tanzenden Grazien gipfelt, welches symbolisch die Heimkehr der Seele und ihre Wiedervereinigung mit dem Göttlichen darstellt.^[50] Das Deckenfresko des mittleren Kompartiments Nr. VIII der *Galerie d'Ulysse* kann in gleicher Weise gelesen werden wie jenes im Palazzo Poggi. Die im Städel Museum erhaltene Zeichnung Primaticcios zeigt einen Kreis von zwölf tanzenden nackten Frauen – den Horen – in Untersicht, welche sich an den Händen fassen (Abb. 9). Alle Figuren sind in unterschiedlichen Bewegungen dargestellt, ihre Körper sowie Gesichter sind dem Betrachter trotz unterschiedlicher Kopfhaltung und Körperdrehung zugewandt. Horen bewachen gemäß der *Ilias* die Tore des Olympos und versinnbildlichen in frühchristlicher Kunst den Lebenszyklus. In Kreismitte befinden sich perspektivisch verkleinert dargestellt drei nackte Frauen, die sich ebenfalls an den Händen halten. Sie sind in Rückenansicht abgebildet und ihre Gesichter nicht erkennbar. Umgeben werden sie von drei Putten mit Füllhörnern, die Reichtum und Überfluss symbolisieren. Analog zu Kiefers Deutung des Palazzo Poggi verkörpern diese drei Grazien im zentralen Deckenfeld der *Galerie d'Ulysse* die übersinnliche und unergründliche Dimension als Vorschein göttlicher Güte. Sie lenken die Seele zurück zu ihrem göttlichen Ursprung. Allerdings wird sie nicht wie bei Tibaldi einem zirkulären Verlaufsprozess von *emanatio*, *conversio*, *remeatio* und erneuter *emanatio* unterworfen dargestellt, sondern durch Rückenansicht der Grazien wird auf eine *remeatio* der Seele in die göttliche Sphäre verwiesen.



Abb. 8: Ruggiero de' Ruggieri nach Primaticcio, *Odysseus wird von Hermes vor den Verführungskünsten Kirkes beschützt*, Öl auf Leinwand, 1,52 m x 2,09 m. Fontainebleau, musée national du château, F 1995.9.

© Fontainebleau, Musée national du château. In: Josette Grandazzi (Hg.), *Primatice. Maître de Fontainebleau*, Paris 2004.

Die Darstellung der drei Grazien in Rückenansicht ist ungewöhnlich. Üblicherweise wird mindestens eine Frau frontal abgebildet. Die Horen hingegen blicken in unterschiedliche Richtungen. Die Abfolge ihres Blicks nach unten über eine Blickwendung bis hin zum Blick nach oben ist auf der Zeichnung Primaticcios mehrmals sichtbar. Beispielsweise vollzieht eine zentrale Frauenfigur am unteren Bildrand die Blickwendung (*conversio*), während je rechts und links zwei Frauen den Blick nach unten (*emanatio*) und oben (*remeatio*) richten. Der zyklische Dreischritt, welchen Tibaldi mittels vier Figuren – die vierte vollzieht die erneute *emanatio* – präsentiert, wird im Deckenfresco der Galerie durch die Horen verkörpert und ist aus vier Himmelsrichtungen lesbar. Die tänzerische Bewegtheit der Horen kann im Sinnkontext des Tanzes der

Seele zurück in ihren Ursprung gedeutet werden, ihr Aufstieg als ein Umtanzen höchster Schönheit, und steht damit in der neuplatonischen Semantik von Transzendenz.

Betrachtet man Mignots rekonstruierten Zustand der Galerie vor ihrer Veränderung durch Karl IX. und Heinrich IV., fügen sich beide Werke am Ende von Ost- und Westwand in den Sinnzusammenhang des mittleren Deckenfeldes. Das Bild der *Verladung des Odysseus* auf ein Schiff bei den Phäaken diente als Vermittlungsbild zwischen Süd- und Nordwand und demonstrierte zugleich den Übergang vom fremden zum heimischen Land Ithaka. Auf van Thuldens Stich erkennt man fünf Frauen, die den im Schlaf zusammengesunkenen Körper von Odysseus tragen, um ihn auf der mit Laken bedeckten Ruhebänk abzulegen (Abb. 2). Am Kopfende der Bank



Abb. 9: Francesco Primaticcio, *Tanz der Horen*, Entwurf für das zentrale Plafondbild der *Galerie d'Ulysse* in Fontainebleau, um 1548–49, Röteln, rötlich laviert, weiß gehöhlt, auf rötlich grundiertem Papier, 35,8 × 33,5 cm. Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Inv. Nr. 615.

In: Josette Grandazzi (Hg.), *Primatice. Maître de Fontainebleau*, Paris 2004.

befindet sich ein skulptierter Löwe – ein typisches Tiersymbol auf Sarkophagen und königlichen Grabmälern. Nolhac erwähnt zu dieser Szene der *Odyssee* eine Interpretation Dorats, gemäß derer Odysseus' Schlaf sinnbildlich für seinen Tod stehe, denn danach gelange er zur Glückseligkeit, zum himmlischen Heimatland Ithaka. Das Schiff stehe metaphorisch für den Sarg.[51] Mit diesem Motiv wird also die Reise der Seele ins Jenseits thematisiert. Auf dem Stich befinden sich außerdem zwei Frauen, die bereit sind, das Boot von der Küste in Richtung Meer zu stoßen. Entgegen der Leserichtung erstreckt sich der Tiefenhorizont der Vorlage spiegelverkehrt zur Reproduktion nach links, wie auch die Figurengruppe sich vom rechten Vordergrund in den hinteren linken Bildraum bewegt, wodurch das Bild den Zyklus zur Nordseite hin abschließt. Das Erzählkontinuum wird durch die Komposition entgegen Leserichtung

sowie Bildabfolge unterbrochen und verdeutlicht den Beginn eines neuen Erzählabschnitts an der Nordseite. Motivisch ist Primaticcios Zeichnung an Darstellungen der Meleager-Sage angelehnt, die unter mythologischen Sarkophagen die größte Gruppe bilden. Fragmente von Szenen der Heimtragung Meleagers sind auf stadtrömischen Sarkophagen erhalten, die der Künstler während seiner Rom-Aufenthalte rezipiert haben könnte. Ein Fragment befindet sich heute in der Türkei (Abb. 10).[52]

Das Abschlussbild im Osten der Galerie über dem Eingang war nach Mignot *Die Barke des Charon* (Abb. 5). In der *Aeneis* (Buch VI, 295–315) von Vergil geleitet der Fährmann Charon die Seelen Verstorbener über den Fluss Styx zum Hades. Auf Diepenbeeks Zeichnung befindet sich im Vordergrund Charons Barke, in die ein alter, gebeugter Mann einsteigt, sich auf zwei Stöcken abstützend. Zwei geflügelte Putten helfen dem Alten. Im rechten Vordergrund sitzt ein Mann, vermutlich Charon, am Rand des Bootes. Er wendet seinen Kopf nach links und blickt auf den Einsteigenden, seinen Oberkörper dabei dem Betrachter zugewandt, seine rechte Hand mit einem Zeigegestus nach rechts unten an eine Stelle deutend, die sich außerhalb des Bildes zu befinden scheint. Im Boot sitzen bereits einige Greise und weitere Männer an einem Tisch im linken Bildhintergrund.



Abb. 10: Meleager-Sarkophag, Istanbul, Türkei, TR, Archäologisches Museum. Inv.-Nr. 2100.

© Arachne Images, Deutsches Archäologisches Institut (DAI)



Abb. 11: Theodor van Thulden nach Primaticcio, *Odysseus wird von seinem Hund erkannt*, Stich Nr. 34 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [*d'après les fresques du Primatice et de Niccolo Dell'Abbate, au château de Fontainebleau*], Paris 1633.

© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie



Abb. 12: Theodor van Thulden, *Euryklea erkennt Odysseus*, Stich Nr. 44 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [*d'après les fresques du Primatice et de Niccolo Dell'Abbate, au château de Fontainebleau*], Paris 1633.

© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

Beide Bilder an West- und Ostwand liefern den Sinnkontext der Galerie, welcher im Deckengemälde seinen Abschluss findet. Alle drei thematisieren den Übergang vom Diesseits ins Jenseits. Die Geschehnisse auf der Erde, zugleich Irrfahrt der göttlichen Seele, werden beendet durch das Ablösen vom Körper und ihren Aufstieg in die göttliche Sphäre. Nach platonischer Deutung ist es das Schicksal der menschlichen Seele, nach ihrer Inkarnation auf der Sinnenwelt zu ihrem vorgeburtlichen Ursprung zurückzukehren. Da sich diese Lehre mit dem christlichen Glauben der Heimkehr in den Himmel verbinden lässt, verschmelzen hier antik-pagane und christliche Lehre zu einer Deutungsebene des Bildzyklus. Während der Aspekt eines Zurückfliegens der Seele im Deckengemälde thematisiert wird, verweist der schwere, reglose Körper des schlafenden Odysseus an der Westwand auf irdisches Gewicht und die materielle Seele.[53] Die Trennung vom *patriam*, dem Heimatland, als Sinnbild für den intelligibel-göttlichen Ursprung, und das Bestreben der Seele, dorthin zurückzukehren, wird im *Odyssee-Zyklus* in monumentaler Form verbildlicht.

Götter geben Odysseus in mehreren Szenen durch Fingerzeig die Richtung vor.[54] Evident wird dies vor allem im zweiten Erzählteil bei den Szenen der Nordwand. Deren erste Szene ist die von Mignot vorgeschlagene Szene der *ersten Erscheinung Athenas* als junger Hirte (Abb. 4). Odysseus befindet sich in Rückenansicht im linken Bildvordergrund. Er hat sich im Lager aufgesetzt und blickt zu einem nackten Jüngling auf, der vor dem Bett steht, mit linker Hand über seinen Kopf hinwegweisend. Béguin merkt an, dass auf van Thuldens Zeichnung der Hirtenstab nicht mehr zu sehen ist, die Geste der Hand ihn aber rechtfertigen würde. Eine Zeichnung aus dem Album Palange lässt ebenfalls keinen Hirtenstab erkennen, und der Gestus mit weisendem Zeigefinger ist hier eindeutig. Athena in Erscheinung des Hirten verweist oberhalb Odysseus und ihrer selbst. Es könnte ein Bezug auf die nächste Szene, genauso gut aber auf das Deckengemälde sein oder darauf, dass sich nachfolgende Szenen in einer anderen Sphäre als die bisherigen abspielen. Doch ehe Odysseus sein Seelenheil findet, muss er Hindernisse bewältigen. Die Geste von Odysseus' rechter Hand bekräftigt Übereinstimmung sowie Bereitschaft, den Anweisun-

gen der Göttin zu folgen. In Analogie mit dem Fingerzeig vom Fährmann im rechten Bildvordergrund der *Barke des Charon* entsteht eine zirkuläre Bewegung innerhalb der Architektur. Bedenkt man die spiegelverkehrte Reproduktion, verweist Athena ursprünglich in Richtung zur weiteren Bildfolge und im Osten des Galerieeingangs auf das Bild der *Barke*. Von dort weist der Fährmann nach unten, also Richtung Erde oder Unterwelt. Die Gestalt Odysseus' als Ausdruck der materiellen Seele reist im letzten Wandfeld in den Hades; dessen göttliche Seele aber steigt empor, symbolisch dargestellt im Deckengemälde, das den Blick des Betrachters gen Himmel führt. Der von Plotin definierte Doppelcharakter der Seele findet hier seinen bildhaften Ausdruck. Die Seele durchläuft mehrere Stationen, ehe sie endlich zu den himmlischen Sphären aufsteigen kann.



Abb. 13: Theodor van Thulden, *Wiedersehen von Odysseus und Penelope*, Stich Nr. 46 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [*d'après les fresques du Primatice et de Niccolo Dell'Abbate, au château de Fontainebleau*], Paris 1633.

© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

2.3 Gelehrte und Dichter am Hof der Valois

2.3.1 Guillaume Budé und die *Institution du Prince*

Franz I. beschäftigte zahlreiche Gelehrte am königlichen Hof, die sowohl der griechischen und lateinischen als auch anderer Fremdsprachen mächtig waren und ihm in unterschiedlichen Ämtern dienten. Einer der bekanntesten war Guillaume Budé, welcher am 26. Januar 1468 in Paris geboren wurde und am 22. August 1540 verstarb.[55] Budé legte Franz I. im Jahr 1519 sein Werk *L'institution du Prince* vor, das nur ein einziges Mal im Jahr 1547 publiziert wurde und mit den Fürstenspiegeln ein wichtiges Werk der Renaissance-literatur darstellt.[56] Das Buch beinhaltet eine Auswahl von allgemeingültigen Aussagen, die Budé aus verschiedenen Quellen kompiliert: Plutarch, die Bibel, Plinius, Aristoteles, Sueton, Lucan, Homer, Livius und andere, wobei Erstgenannter seine Primärquelle ist. Budé vertritt als Staatsform den königlichen Absolutismus, wobei der König durch göttliches Recht regiert. Er formuliert die Notwendigkeit der Ausbildung des Königs in den *disciplinae liberales* oder *disciplinae humanae* und betont, dass hervorragendster König derjenige sei, welcher von noblen Idealen bewegt sich mit Gelehrten umgibt und den besten Ratschlägen folgt.[57] Während in Erasmus' *Institutio* der Herrscher eine utopische Figur ist und perfekt die christlichen Tugenden verkörpert, orientiert sich Budés Arbeit in geschichtlichem Kontext am Leben Alexanders des Großen, welcher Respekt vor antiker Literatur besaß und Gelehrte schätzte.[58] Doch Budés Vorstellung von Regierungsform und Herrschaft wird erst 28 Jahre später publiziert, nämlich in dem Jahr, als Heinrich II. König von Frankreich wird.



Abb. 14: Theodor van Thulden, *Ermordung Agamemnons*, Stich Nr. 8 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [*d'après les fresques du Primatice et de Niccolo Dell'Abbate, au château de Fontainebleau*], Paris 1633.

© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

Ein weiteres drei Bücher umfassendes Werk Budés trägt den Titel *De transitu Hellenismi ad Christianismum*. Es ist in Latein verfasst und erschien im Jahr 1535 in Paris mit Privileg des Königs Franz I. Das Verständnis des schwierigen Textes mit zahlreichen personellen Anspielungen dürfte einem gebildeten Leserkreis vorbehalten gewesen sein.[59] Das Buch ist weniger eine historische Darstellung als vielmehr ein leidenschaftlicher und aufrichtiger Protest des großen französischen Humanisten gegen Lebensweise und Denken seiner Zeitgenossen, deren Philosophie in seinen Augen der Hellenismus ist. Budé beschäftigt die Konsequenzen für das Christentum durch eine Erneuerung antiker Wissenschaft, die er selbst mitbegründet.[60] Er definiert das Christentum in Gegenüberstellung mit der griechischen Philosophie und verteidigt zugleich die katholische Tradition gegen die Anfechtungen der präcalvinistischen Reformation.[61] Der bestehende Konflikt zwischen paganer Antike und christlicher Religion wird seit Beginn des Christentums das gesamte Mittelalter hindurch bis ins 16. Jahrhundert geführt.

Im zweiten Buch von *De transitu* führt Budé das Beispiel des christlichen Odysseus an, welcher durch Warnung Kirkes den Verführungskünsten der Sirenen widersteht, indem er sich am Mastbaum seines Schiffs festbinden lässt,

aber seine Ohren offen hält.[62] Der Mastbaum stehe für den Glauben, an welchen die Seele durch das Evangelium gebunden sei.[63] Budé übt harsche Kritik am ausschweifenden höfischen Leben sowie dem Wissen um blendende Reden und Floskeln, mit denen Senat, Volk und Ritter getäuscht würden.[64] Dabei symbolisieren die Sirenen Verlockungen des weltlichen Lebens, denn sie besitzen Charme, Eloquenz, Grazie und vereinen Eigenschaften, die am Hofe geschätzt werden, aber in Wahrheit eitel und belanglos seien, weil sie weder Beziehung zu Gerechtigkeit und Gutem aufwiesen noch zur Barmherzigkeit Christi.[65]

In Budés Deutung wird die antike Mythologie mit christlichem Gedankengut gefüllt und erhält eine spirituelle Sinnebene. Odysseus ist nicht nur Schüler weltlicher, sondern auch kontemplativer Philosophie. So sorgt er sich als Wissender des göttlichen Rechts sowohl um sein Seelenheil als auch um das seiner Gefährten. Deshalb werde er von den Griechen auch *uranoscope* – der gen Himmel Schauende – genannt.[66] Budé gibt der Mythologie einen allegorischen Symbolgehalt, um sie dem christlichen Diskurs zu integrieren.[67] Der intellektuelle Christ, wie La Garanderie sagt, ist der neue Odysseus, welcher mit einer ausgeglichenen Einheit des Geistes die verschiedenen Früchte seines lehrreichen Lebens vereint und seinen Kurs gegen die himmlische Stadt hält.[68] Er ist Beispiel für einen weltliches Wissen und christliche Tugenden vereinenden Herrscher, welcher zum Wohle der Christenheit handelt. Damit bietet er Identifikationspotential für den *roi très chrétien*.

2.3.2 Jean Dorat und die Pléiaden-Dichter

Ein weiterer herausragender Humanist der Zeit ist Jean Dorat, welcher eine ganze Generation von Humanisten beeinflusste, darunter seine Schüler Pierre de Ronsard, Jean Antoine Baïf und Joachim Du Bellay. Er wurde entweder 1508 oder 1517 geboren – das Datum ist nicht sicher

überliefert – und lebte bis 1588. Philip Ford veröffentlichte im Jahr 2000 das Manuskript A 184^{SUSS} aus der Bibliothek Ambrosiana in Mailand. Es enthält 21 Blätter mit Notizen aus dem Unterricht von Jean Dorat über die Lieder X bis XII der *Odyssee*, aufgezeichnet durch einen unbekanntesten Studenten, und ist eines der wichtigsten Zeugnisse, das Aufschluss über Dorats hermeneutische Methode gibt. Die Redaktion des Manuskripts wird aufgrund des Papiers auf das Jahr 1554 datiert.

Bezeichnend für Dorats Lehre ist der Verwurf traditioneller Interpretationen Kirkes, Kalyptos und der Sirenen als Symbole von Luxus und Wollust oder Elpenors als Allegorie auf das Unglück des Rausches, um die Geschehnisse in eine globale Allegorie zu transformieren: moralisch, physisch, historisch, metaphysisch und religiös. Für seine Deutung bezieht er sich auf die Autorität früherer Kommentatoren homerscher Texte, verwendet außerdem das Prinzip der Etymologie und bemüht sich um Kohärenz in seiner Interpretation des Mythos sowie einer Verbindung von Anfang und Ende als auch von der Mitte zu beiden Extremen.[69] Das Prinzip der Kohärenz und der Verbindung von Anfang, Ende und Mitte sind wie dargelegt in der *Galerie d'Ulysse* von entscheidender Bedeutung.[70] Trotz der Tatsache, dass eine französische Übersetzung der *Odyssee* nicht vor 1545/47 erschien, gab es unter den französischen Humanisten intensive Reflexionen über Homer, welche mit Guillaume Budé beginnen und sich bei Jean Dorat fortsetzen. Ein Aspekt jener Reflexionen ist die Bedeutung von Homers Werk für Frankreichs Monarchie.[71] Dorat sah in der *Odyssee* eine Moralgeschichte über menschliche Sitten.[72] Kiefer weist darauf hin, dass schon in sokratischer Philosophie Odysseus ein diplomatisches Lebensideal verkörpert, in welchem er sich durch geschicktes Taktieren und Handeln an die jeweilige Lebenssituation anpasst.[73] Dergestalt ist Dorats Gleichsetzung Odysseus' mit einem Staatsmann bereits vorgeprägt.

Das Erbe Dorats solle laut Ford bei Betrachtung der Homer-Rezeption und seinem nachhaltigen Einfluss auf die französische Poesie nicht unterschätzt werden. Ein bekanntes Sonett von Joachim Du Bellay, welcher 1553 Frankreich verließ und in Rom lebte, stelle eine Verbindung zu Jean Dorat und dessen Vorlesung her. Es beginnt mit folgenden Zeilen:

Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage,
ou comme celui-là qui conquiert la toison
Et puis est retourné, plein d'usage et raison
Vivre entre ses parents le reste de son âge!
[...].[74]

Die dichterische Reflektion auf die *Odyssee* fällt zeitlich mit ihrer malerischen Ausgestaltung zusammen. Obwohl das Gedicht Du Bellays eine Beschreibung seiner Lebenslage im Exil ist, zeugt der Vergleich mit Odysseus' Reise, seines Erkenntnisgewinns und Glücks, wieder in die Heimat zurückkehren zu können, von einer intensiven Beschäftigung mit dem mythologischen Stoff. Fords Aussage gilt es zu unterstützen, denn der Einfluss französischer Poesie reicht bis in die Malerei.[75] Das Gedankengut der Zeit ist in Dorats umfassender Auslegung schriftlich fixiert und zitierbar. Freilich ist Dorat weder alleiniger Kommentator der *Odyssee* noch Urheber des Bildprogramms der Galerie. Doch Vergleiche mit Budé sowie anderen Kommentatoren der *Odyssee* machen ersichtlich, dass seine Aussagen im Austausch von Humanisten und Gelehrten anderer europäischer Höfe und durch Rezeption antiker Schriftsteller entstanden. Die *Odyssee* bietet neben einer Allegorie der Seelenreise eine Projektionsfläche für vielschichtige Deutungen, die bei der Bildrezeption mitschwingen.[76]



Abb. 15: Theodor van Thulden, *Odysseus begrüßt den alten Dolios*, Stich Nr. 54 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [d'après les fresques du Primaticcio et de Niccolò Dell'Abbate, au château de Fontainebleau], Paris 1633.

© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie



Abb. 16: Theodor van Thulden, *Odysseus auf der Insel der Kyklopen*, Stich Nr. 6 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [d'après les fresques du Primaticcio et de Niccolò Dell'Abbate, au château de Fontainebleau], Paris 1633.

© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

2.3.3 Interpretation der Fresken nach Dorat

Eine in diesem Zyklus durch fünf Bilder abgehandelte Episode ist Odysseus' Besuch auf der Kyklopeninsel. Das erste Bild zeigt die Ankunftsszene der Heimreisenden auf einem urwüchsigen Eiland, gelegen vor der Kyklopeninsel und mit Bäumen sowie einer Quelle zur Rast einladend (Abb. 16). Im Vordergrund lagert eine Quellnymphe, zwei vor ihr kniende Männer stillen ihren Durst. Eine frontal dargestellte Figur spricht die Trinkenden an und deutet über ihre Schulter hinweg in den Hintergrund zu weiteren Männern. Offenbar ist diese Person Odysseus, der sich an seine Gefährten wendet, denn er möchte mit zwölf ausgewählten Begleitern die Insel der Kyklopen erkunden und diese von den Gefährten wählen lassen. Der Herrscher lässt seine Untergebenen also an Entscheidungsprozessen partizipieren, wenn er es für angemessen und sinnvoll hält.

Anstatt einer Fortsetzung der Kyklopengeschichte präsentieren die Wandfelder 7 und 8 zwei Szenen eines anderen Kapitels, nämlich Rückkehr und Ermordung Agamemnons und

Kassandras. Auf diese Szenen folgen im fünften und sechsten Joch vier weitere mit Odysseus und Polyphem. Primaticcios Zeichnung zeigt den Kyklopen im Vordergrund fast bildparallel mit dem Rücken zum Betrachter lagernd und auf einer Keule abgestützt (Abb. 17). Der über menschliches Maß große Kyklop ist unbekleidet und von muskulöser Gestalt. Seine Blendung zeigt die Folgeszene (Abb. 18). Wieder ist der Kyklop liegend dargestellt und nimmt das Bildzentrum im Vordergrund ein. Diesmal wandert der Blick des Betrachters über den nach hinten liegenden Kopf und nackten Oberkörper Polyphems zu drei Männern, nach Homers Text Odysseus und zwei mutige Gefährten, die gerade einen angespitzten Olivenholzstamm über das Auge Polyphems halten, um ihn anschließend zu blenden. Im Vergleich zur Darstellung im Palazzo Poggi ist nicht Homers dramatisch geschilderter Moment der Blendung, sondern jener Zeitpunkt kurz vorher dargestellt, als Polyphem noch friedlich schläft.^[77]

Folgendes Indiz leitet zur These, dass in den fünf Szenen der Begegnung mit Polyphem eine politische Anspielung versteckt ist. Für



Abb. 17: Theodor van Thulden, *Odysseus erreicht die Insel Polyphems*, Stich Nr. 9 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [*d'après les fresques du Primatice et de Niccolo Dell'Abbate, au château de Fontainebleau*], Paris 1633.

© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie



Abb. 18: Theodor van Thulden, *Odysseus blendet Polyphem*, Stich Nr. 10 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [*d'après les fresques du Primatice et de Niccolo Dell'Abbate, au château de Fontainebleau*], Paris 1633.

© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

Dorat ist die solideste Regierungsform Aristokratie, welche in der *Odyssee* durch Alkinoos symbolisiert wird.[78] Aeole hingegen steht für Demokratie, die Lästrygonen für Oligarchie und der Kyklop Polyphem symbolisch für Tyrannei, denn Homer charakterisiert Kyklopen als übermächtig sowie gesetzlos und berichtet, dass sie weder Ratsversammlungen hielten noch Gesetze besäßen. Karl V. erhob den Anspruch auf eine *Monarchia universalis*, doch Gelehrte setzten Universalherrschaft einer Tyrannis gleich. Deshalb erscheint eine Interpretation aller fünf Szenen als Konfrontation zwischen der Tyrannis und damit Universalherrschaft Karls V. mit Frankreich nicht abwegig. Dem entsprächen die weniger affektierte Inszenierung und Themenwahl. Polyphem ist gewaltig und dominiert sämtliche Szenen durch seine körperliche Erscheinung. Da der Anspruch auf eine Universalmonarchie Karls V. in erster Linie die Politik der Frankreich faktisch dominierenden Habsburger vor den Jahren von 1530 bestimmte, könnte ihre Überlegenheit im Riesen Polyphem zum Ausdruck kommen. Dann wäre die Darstellung allerdings eine für Historienbilder ungewöhnliche Konfrontation mit der eigenen Geschichte, welche nicht glorifiziert

wird. Relevant in der Episode sind die den Polyphem – trotz des ungleichen Kräfteverhältnisses – bezwingende List und der Mut Odysseus'. Allgemein könnten die Polyphem-Szenen auf die Staatsverwaltung und die Bekämpfung von übermächtigen Gegnern hinweisen. Damit gäben sie als Handlungsanleitung vor, mit den Mitteln der List und geistigen Überlegenheit einem scheinbar mächtigeren Regime oder einer Herrschaftsform entgegenzutreten, die dem eigenen Staat oder dessen Gesetzen zuwiderhandelt.

Odysseus' Begegnung mit Aeole folgt auf die Polyphem-Szenen (Abb. 19). Primaticcios Zeichnung ist verloren, der Stich van Thuldens aber gibt das Fresko wieder. Es ist die erste Szene, in der Odysseus eindeutig identifiziert werden kann. Er ist in Profilansicht dargestellt, trägt ein antikisches enges Oberteil sowie Rock und Helm. Umgeben von zahlreichen Figuren steht Odysseus auf seinem Schiff und wendet sich mit ausgestreckten Händen nach links zu Aeole. Dieser beugt sich zu ihm herab, um ihm den ledernen Schlauch der Winde zu überreichen. Gemäß Homer reist Odysseus neun Tage, ohne das Schiffssteuer einem Gefährten zu überlassen, woraufhin am zehnten Tag die hei-



Abb. 19: Theodor van Thulden nach Primaticcio, *Odysseus empfängt den Beutel der Winde*, Stich Nr. 13 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [*d'après les fresques du Primatice et de Niccolo Dell'Abbate, au château de Fontainebleau*], Paris 1633.

© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

mischen Gefilde am Horizont erscheinen. Nach Dorat schützt Odysseus seine Gefährten, so wie man Staatsbürger an ihre Rechte, aber auch Pflichten bindet und schützt.^[79] Solange der Herrscher das Staatsschiff lenkend kontrolliert, führt ein günstiger Wind es in die richtige Richtung.

Wandfeld 16 (Abb. 20) zeigt die verheerenden Konsequenzen, nachdem Odysseus' Gefährten heimlich den Schlauch geöffnet haben. Präsent im Vordergrund und leicht aus dem Zentrum nach rechts versetzt ist eine Aktfigur in Rückenansicht, hinter der sich über das Bild verteilt stürzende Figuren, wankende Schiffe, abreibende Segel und dunkle Wolken ausbreiten. In Nachfolge der Polyphem-Szene könnten hier Risiken und Gefahren angedeutet werden, welche Staatsgeschäfte beeinflussen. Als Odysseus vom Schlaf überwältigt die Kontrolle über seine Mannschaft verliert, vergisst diese ihre Pflichten, öffnet trotz Verbots in Unwissenheit und Neugier den Beutel der Winde und beschwört schreckliche Stürme herauf. Ohne ständige Kontrolle und Führung des Herrschers geraten Volk und letztlich Staat außer Kontrolle. Dem König kommt eine von Gott gegebene Aufsichtspflicht zu, deren Missachtung ein Abweichen von politischen

Zielen, Unruhen oder schlimmstenfalls den Untergang provoziert.

Die nächste Szene zeigt Odysseus bei den Lästrygonen (Abb. 21). Auf van Thuldens Stich sind drei sitzende Männer im rechten Vordergrund abgebildet. Der Blick des Betrachters führt in den Mittelgrund zu einer männlichen Figur vor einem Felsen, die nach Homers Text Odysseus darstellt.^[80] Hinter dem Felsen befindet sich eine Personengruppe mit einer Frau, durch ihre Armbewegung in den Hintergrund weisend. Es ist Antiphates' Tochter, welche den von Odysseus entsandten Gefährten den Weg in die Stadt zeigt. Im Hintergrund erblickt man ein großes Tor mit zwei übergroßen Gestalten; Antiphates' riesenhafte Ehefrau in Rückenansicht und ihn selbst, der vornüber gebeugt bereits einen Gefährten Odysseus' verspeist. Im linken Bildraum sieht man Lästrygonen, die die fliehenden Gefährten ergreifen. Die bildliche Darstellung folgt detailliert der homerschen Erzählung. Anstatt nur einen transitorischen Moment wiederzugeben, vereint das Bild mehrere Episoden in kontinuierlicher Erzählweise. In Dorats etymologischer Interpretation bedeutet „Antiphate“ Gegner in einem Prozess oder großer Prozessführer. Lästrygonen sind somit charakterisiert als sich in dauerndem Rechtsstreit Befindende. Die große Ehefrau symbolisiert die Häufigkeit von Rechtsstreitigkeiten und Geschäften der Anwälte. Im linken Bildteil erinnert die Vernichtung der Gefährten an Menschen, welche sich um die Gunst Anderer bemühen, aber dennoch ein trauriges Ende finden. Dorat nennt als Beispiel unter anderen Cicero, welcher nach einem aktiven Leben für Recht und Gerechtigkeit einen bedauernswerten und ungerechten Tod erleidet.^[81] Im Kontext mit den erläuterten Wandfeldern über Recht und Gesetz wird hier die Gefahr von Rechtsstreitigkeiten und gerichtlichen Auseinandersetzungen thematisiert. Das Gegeneinander sowie eine Vielzahl von Prozessen hemmen die Entwicklung des Staates und sind lediglich für Anwälte lukrativ. Die Botschaft des Bildes könnte lauten, dass ein Herrscher sich nicht mit Rechtsstreitigkeiten belasten, sondern diese



Abb. 20: Theodor van Thulden, *Odysseus' Gefährten öffnen den Beutel der Winde*, Stich Nr. 16 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [*d'après les fresques du Primatice et de Niccolo Dell'Abbate, au château de Fontainebleau*], Paris 1633.
© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie



Abb. 21: Theodor van Thulden, *Odysseus bei den Lästrygonen*, Stich Nr. 17 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [*d'après les fresques du Primatice et de Niccolo Dell'Abbate, au château de Fontainebleau*], Paris 1633.
© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

vermeiden und im Staat gering halten solle. Dabei kann es sich um den territorialisierten Streit um Landeshoheiten (*ius superioritatis territorialis*) und Herrschaftsrechten handeln als auch um Streitfälle auf Ebene der Präzedenz und Titulatur.

Die Wandfelder 18 bis 20 widmeten sich Odysseus' Begegnung mit der Zauberin Kirke. Wie im vorangegangenen Bild werden auch hier mehrere Handlungen in einer Komposition ver-

eint. Der Stich zu Wandfeld 18 präsentiert im Vordergrund bildparallel ein Schiff, in dem sich Männer befinden, die trinken und speisen (Abb. 22). Im Mittelgrund erkennt man Odysseus mit Helm und Lanze auf der Warte hinter einem Baum zur Lageinspektion. Über mehrere Personen im Mittelgrund wird der Blick in den hinteren linken Bildraum geleitet, wo eine tempelartige Architektur steht – Kirkes Hallen –, zu der sich zwei gerüstete Gruppen bewegen. Selbst Nebenszenen wie die Erlegung des Hirsches finden sich sowohl in Wandfeld 18 als auch in Dorats Interpretation wieder, welcher den Hirsch als Symbol zu unterdrückender Angst sieht, wenn man die Ursprünge der Dinge entdecken möchte.^[82] Im Hintergrund wird durch die Darstellung des Tempels auf die nachfolgende Szene mit Ereignissen im Innenraum angespielt.

Auch Wandfeld 19 vereinte mehrere Episoden in sich. Auffällig im Vordergrund platziert sind die in der Geschichte erwähnten von Kirke verzauberten Löwen (Abb. 23). Weitere wilde Tiere sind im Bildhintergrund zu erkennen. Odysseus findet sich drei Mal im Bild; einmal hinter einer gebrochenen Säule rechts mit



Abb. 22: Theodor van Thulden, *Odysseus und seine Gefährten auf der Insel Kirkes*, Stich Nr. 18 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [*d'après les fresques du Primatice et de Niccolo Dell'Abbate, au château de Fontainebleau*], Paris 1633.
© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

Hermes, der ihm warnend ein Kraut gegen Kirkes Zaubertrank reicht und mit der rechten Hand in den linken Bildraum verweist. Das Kraut *Moly* ist nach Philostratos Sinnbild der „Gemeinschaft mit dem Logos und des seelischen Strebens“, wobei Hermes als Seelenführer den Weg weist und die notwendige Kraft gibt, denn er ist Logos.[83] Vor dem bösen Zauber dämonischer Gewalt hilft göttliche Kraft. In christlicher Umgestaltung des homerschen Mythos muss der Mensch sich vom Logos als Mittler Gottes weisen lassen zur Offenbarung von Wahrheit sowie Schutz vor dem Tierwerden.[84] Ein weiteres Mal ist Odysseus im Vordergrund am linken Bildrand anzutreffen mit der barbusigen Kirke am Tisch vor einer Säule sitzend, während sie ihm den verzauberten Trank reicht. Das dritte Mal erscheint Odysseus bildlich zentriert im Hintergrund vor der Treppe, zu seinen Füßen die flehende Kirke. Den Abschluss bildet Kirkes Lager im oberen linken Bildfeld.

Zu Kirke befindet sich im Manuskript eine ausführliche Interpretation. Dorat schreibt der Göttin weder Wollust noch Lasterhaftigkeit zu, sondern durch sie werden Wissen und Studium weltlicher Dinge repräsentiert. Sie ist Symbol für Naturphilosophie sowie Physik und besitzt eine umfangreiche Kenntnis über Heilkräuter. Nach Dorat erwirbt man Kenntnisse über die Natur durch jahrelange Praxis und Studium, weshalb Zeit in ihrer Dimension eine wichtige Rolle spielt.[85] Homer benennt die Aufenthaltsdauer: „Als aber das Jahr und die Horen sich wandten, während die Monde schwanden, die langen Tage sich jährten, ...“ Odysseus verweilt mindestens ein Jahr lang bei Kirke. Dorat beschreibt außerdem, dass sie Tochter der Sonne ist. Denn die Sonnenlaufbahn erzeugt und unterscheidet Jahreszeiten, und Kräuter wachsen nur aufgrund von Sonnenwärme. Perse, Mutter Kirkes, ist die „Kraft des Ein- und Durchdringens“, abgeleitet von dem Verb *peireiu*. Sonnenstrahlen dringen bis in das tiefste Erdinnere zum Ursprung der Pflanzen, erhitzen sie mit günstiger Wärme und sorgen für ihre Ernährung und ihr Wachstum, so Dorat weiter. Die Naturwissenschaft selbst zieht

ihren Ursprung aus der Sonne.[86] Sein Kommentar zur Naturwissenschaftlerin Kirke, welche Odysseus als wissbegierigen Menschen zur Erforschung von Naturgesetzen anregt – in nach-

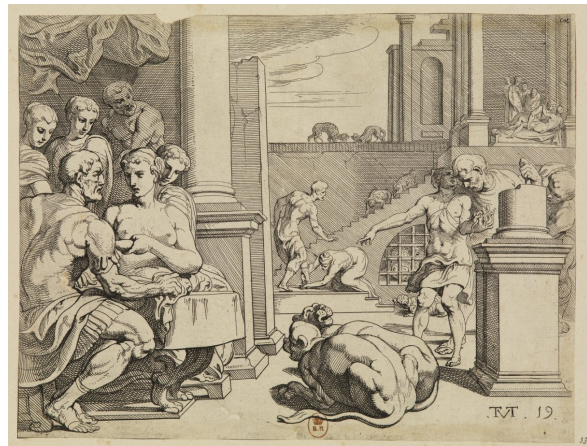


Abb. 23: Theodor van Thulden, *Odysseus wird von Hermes vor den Verführungskünsten Kirkes geschützt*, Stich Nr. 19 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [d'après les fresques du Primaticcio et de Niccolo Dell'Abbate, au château de Fontainebleau], Paris 1633.

© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

folgenden Szenen durch die Begegnung mit Herkules sowie den Schatten der Toten thematisiert –, ist eine neuzeitliche Interpretation dieser Göttin und steht im Kontrast zur christlichen Allegorie, welche Kirke gleich einer Verführerin des Fleisches und als Odysseus' Gegengift die christliche Lehre darstellt. Auf Stich Nr. 19 ist Kirke durchaus eine verführerische Frau, doch das Gewicht bildlicher Darstellung liegt nicht im Verführerischen, denn die Szene ihres Lagers ist verschwindend klein in den oberen rechten Bildrand gerückt.

Dorats Einfluss auf die bildliche Darstellung lässt das Hauptfeld *Die Horen umgeben den Sonnenwagen* des Deckenfreskos im Kompartiment X vermuten, in dem sich beschriebene Szenen von Wandfeld 19 und 20 befanden (Abb. 24). Primaticcios Zeichnung zeigt einen zweirädrigen Wagen mit zwei Rossen aus der Untersicht, umgeben von zwölf weiblichen Figuren,

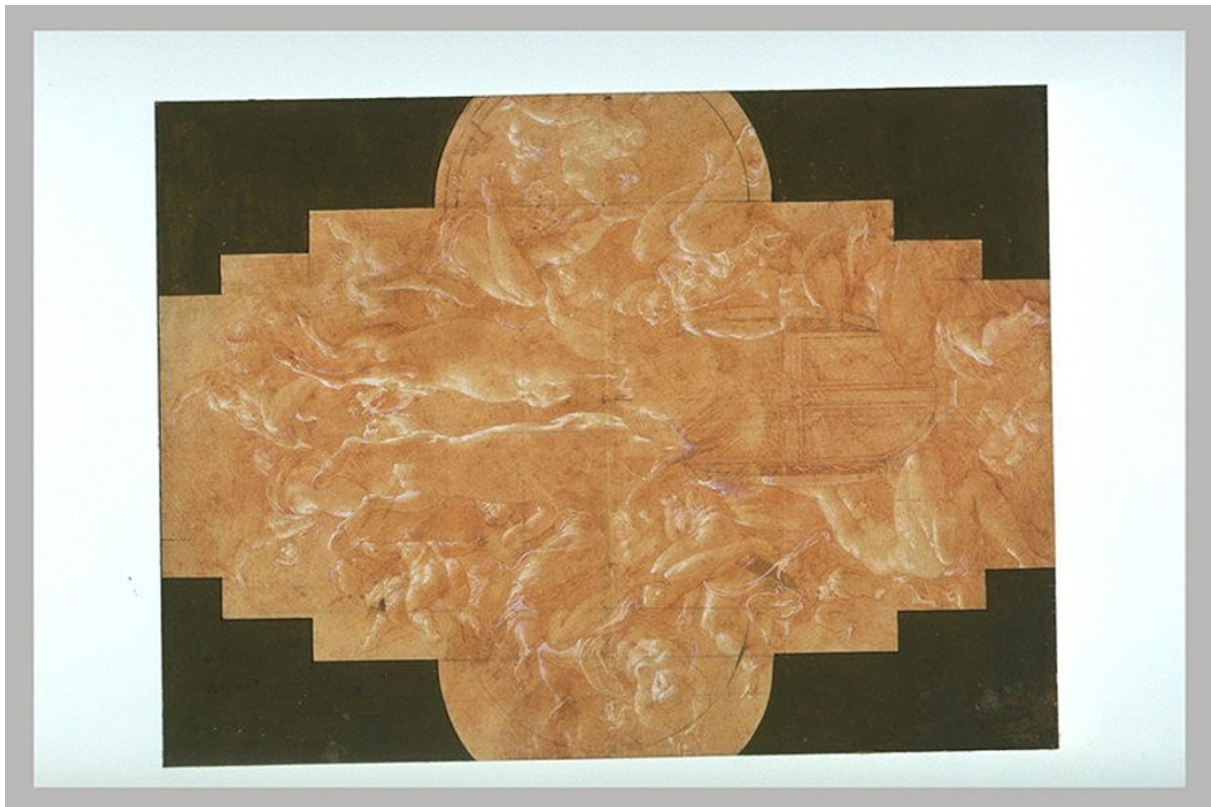


Abb. 24: Primaticcio, *Der Sonnenwagen umringt von Horen*, Rötel, gewischt, weiße Höhungen, beiges Papier, 34,3 cm x 46,1 cm. Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inventar 8519.

© Réunion des musées nationaux (RMN). In: Paris, *Primaticcio – Maître de Fontainebleau*, Paris 2004.

deren Körper jeweils mit einem leichten Stofftuch verhüllt sind. Die bewegten, gedrehten Frauenkörper suggerieren Schwerelosigkeit, wodurch eine dynamische Komposition mit Sogwirkung erzeugt wird. So inszeniert das Deckengemälde mit dem Sonnenwagen im Bildzentrum Dorats Interpretation Kirkes als Tochter der Sonne und die Wichtigkeit der Sonnenstrahlen. Die Horen, welche Homer in seinem Text als Hinweis auf die Dauer des Aufenthalts nennt, sind Ausdruck der notwendigen Zeit, die Odysseus zum Wissenserwerb bei Kirke verbringt.

Die Wandfelder 21 bis 24 zeigten das Schiff von Odysseus auf dem Weg zur Unterwelt, die Opferung zweier Schafe Gott Hades huldigend, Odysseus mit den Schatten Verstorbener und sein Treffen mit Herkules. Odysseus' Abstieg in die Unterwelt symbolisiert die Erforschung der Naturwissenschaft. Er möchte die

Ursprünge der Dinge kennenlernen und wahres Glück finden. Dabei erkennt er, dass die Seele unsterblich ist und in der Hölle eine gerechte Strafe für ihre Verbrechen ertragen muss. Durch Kirke wird ihm offenbart, welche Aufgaben der Seele obliegen. Dorats Ansatz basiert auf der bereits erläuterten Gleichsetzung Odysseus' Irrfahrt mit jener der Seele. Die Glückseligkeit wird durch die Insel Ithaka repräsentiert, Heimat als der Himmel; von dort aus wird die Seele auf ihre Reise in den Körper geschickt. Zur Glückseligkeit gelangt man nur über einen Weg voller Schmerz, Leiden und Unglück – das ist als Leben auf der Welt zu sehen, welches die Seele ertragen muss, bis sie wieder in ihr Heimatland gelangt. Dorat übernimmt Platons Seelenlehre vermischt mit christlichem Gedankengut und wendet es metaphorisch auf die *Odyssee* an. Das Meer bedeutet Materie und Substanz, an welche



Abb. 25: Theodor van Thulden, *Odysseus widersteht den Sirenen und passiert Charybdis und Skylla*, Stich Nr. 26 aus [Les Travaux d'Ulysse] / [d'après les fresques du Primaticcio et de Niccolo Dell'Abbate, au château de Fontainebleau], Paris 1633.

© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

der menschliche Körper gebunden ist, bis sich die Seele wieder von ihm ablöst. Einmal vom Körper befreit, empfindet sie kein Verlangen mehr nach weltlichen Gütern. Die Szenen verweisen auf Endlichkeit und Sterblichkeit des Menschen, beschwören gleichzeitig aber die Hoffnung auf Heimkehr oder Rückkehr der Seelen und gemahnen an gerechtes und tugendhaftes Verhalten.

Das Wandfeld 26 stellte Odysseus' Weiterfahrt mit seinen Gefährten und die von Kirke angekündigten Begegnungen mit den Sirenen sowie den beiden Meeresungeheuern Charybdis und Skylla dar (Abb. 25). Primaticcios Zeichnung zeigt im rechten Bildvordergrund die drei nackten Sirenen in Rücken- sowie Seitenansicht und im Bildmittelgrund Odysseus' Schiff mit ihm selbst, an den Mast des Schiffes gebunden, um dem Sirengesang widerstehen zu können. Auf der Zeichnung wird nicht nur die Passage der Sirenen gezeigt, sondern im linken Bildhintergrund außerdem die Konfrontation mit Charybdis und Skylla. Gemäß Homers Erzählung sieht man Odysseus in Rüstung mit Helm und Speer

in der Hand, während sechs Gefährten von Skylla gepackt werden und ihr als Speise dienen. Nach Dorat stehen die Sirenen nicht für fleischliche Verlockung oder gar Prostitution, sondern repräsentieren wissenschaftliche Erkenntnis, welche voller Lockungen ist und durch Neuerungen und Erfindungen eine solche Anziehungskraft ausübt, dass mancher Mensch sein ganzes Leben dafür opfert, um seinen Erkenntnisdrang zu stillen. Auch Dichtung, Erzählung und Rede, Erforschung der Natur, Mathematik und Beobachtung der Welt zerstreuen den Geist. Um diesen Verlockungen nicht zu erliegen, ist Odysseus am Mast festgebunden, dennoch dem Gesang der Sirenen zur Wissensaufnahme lauschend. Nach Dorat behandelt Homer in diesem Abschnitt die moralische Tugend. Fehlt moralische Standhaftigkeit, ist die Beschäftigung mit wissenschaftlicher Erkenntnis sinnlos. Im Abschnitt über Polyphem habe Homer die Staatsverwaltung vor Augen geführt und durch Begegnung mit verstorbenen Seelen in der Hölle die Erkenntnis von Naturgesetzen. Wenn man diese Bereiche durchlaufen habe und gestärkt sei, werde man in direkter Linie zur Wissenschaft sowie Praxis der Tugend und guter Taten geführt. [87] Dorat führt außerdem an, einige Schriftsteller behaupten, Kalypso sei die Inkarnation der Astrologie, während die Sirenen Geometrie, Musik und Arithmetik repräsentierten und somit alle Bereiche der Mathematik abgedeckt seien.

Während Dorat den Tugendbegriff nicht näher erläutert, sind es bei Budé die christlichen Tugenden, nach denen Odysseus trotz seines Wissens über weltliche Dinge handelt. Budé liefert in seinem Werk *De transitu* mit dem am Mastbaum gefesselten Odysseus eine christliche Interpretation der Szene. Das Boot symbolisiert die Kirche, der Mastbaum mit Querstange das Kreuz Christi – *antenna Crucis*. [88] Kirche und Seele sind Seefahrer zum Himmel, zum *portus salutis*. Die Betonung in Primaticcios Zeichnung liegt aber nicht auf dem am Mastbaum gefesselten Odysseus, sondern auf einer Gesamtdar-



Abb. 26: Theodor van Thulden, *Odysseus bei Kalypso*, Stich Nr. 28 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [d'après les fresques du *Primate et de Niccolo Dell'Abbate, au château de Fontainebleau*], Paris 1633.

© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie



Abb. 27: Theodor van Thulden, *Odysseus nimmt Abschied von Alkinoos*, Stich Nr. 29 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [d'après les fresques du *Primate et de Niccolo Dell'Abbate, au château de Fontainebleau*], Paris 1633.

© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

stellung der Episode. Die Sirenen als Symbol der todbringenden, verlockenden Schönheit sind lediglich in Rückenansicht dargestellt und offenbaren ihre Reize dem Betrachter nicht. So scheint weniger Budés kritische Interpretation der höfischen Verlockungen Grundlage dieser Darstellung zu sein als vielmehr Dorats oder die platonische Deutung der Sirenen als himmlische Wesen, welche den himmlischen Sphärengesang anstimmen, aber chthonische Wesen mit todbringenden Liedern sind.

Wandfeld 28 vereint mehrere Aspekte der Kalypso-Episode (Abb. 26). Im Hintergrund wird die Versammlung der Götter gezeigt, im rechten Bildteil sieht man Odysseus, Kalypso von der Seite umarmend, während Hermes den Götterratsschluss übermittelt. Zentral im Bildvordergrund ist Odysseus beim Zusammenbau des Floßes dargestellt und im linken Bildteil seine Abreise. Dorat beschreibt, dass die Ordnung, die in der Politik existiert, einen doppelten Charakter vereine. Das ist die von Natur gegebene physische Wissenschaft, repräsentiert durch Kirke, und die andere der übernatürlichen Metaphysik,

vertreten in Kalypsos Zügen. Sie steht für Unsterblichkeit und reine Wesenheit des Göttlichen. Ihr Name stammt von dem Verb „bedecken“, Ausdruck für die Unergründlichkeit dieser Dinge

für sterbliche Menschen.^[89] Die Darstellung Kalypsos gleicht derjenigen Kirkes, beide Frauen tragen ihr Haar hochgesteckt und entblößen ihren Oberkörper. Zudem sind sie Randfiguren, wodurch ihre Gewichtung innerhalb der Bildaussage reduziert wird. Im Kirke-Bild (Wandfeld 19) sind zwei Löwen zentral im Bildvordergrund zu sehen, bei der hier besprochenen Szene ist es Odysseus, welcher sich mit Kalypsos Werkzeug das Floß zusammenbaut. Löwen stehen nach Dorat für die Regierungsform der Monarchie.^[90] Sollte der Floßbau auf die Metapher des Staateschiffs und dessen Konstruktion im Sinne einer Monarchie verweisen? Kalypsos Werkzeug stünde somit für Wissen, auf das die politische Ordnung baut.



Abb. 28: Theodor van Thulden, *Odysseus gibt sich dem Schweinehirten Eumaios zu erkennen*, Stich Nr. 33 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [*d'après les fresques du Primaticcio et de Niccolo Dell'Abbate, au château de Fontainebleau*], Paris 1633.

© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

Alkinoos' Verabschiedung beendet die bildliche Erzählung der Irrfahrt auf der Galerie-Südseite (Abb. 27). Im Vordergrund von van Thuldens Stich umarmt ein gebeugter, gealterter Odysseus den jüngeren, aufrecht stehenden Alkinoos zum Abschied. Eine Vielzahl von Personen sind im linken Bildhintergrund dargestellt, welche Waren in ein Schiff einladen. Béguin äußert die Vermutung, in Alkinoos' jugendlichem Aussehen könnte eine Anspielung auf den jungen König Karl IX. versteckt sein. Nach Homers Erzählung ist Alkinoos ein Mann mittleren Alters.^[91] Van Thuldens nach dem Fresko entstandene Zeichnung zeigt nach Béguin die Übergabe der Staatsgeschäfte an Karl IX. und die Verabschiedung des alternden Königs Heinrich II. Primaticcios Entwurfszeichnung stellt die Verabschiedung zweier Männer gleicher Statur und Körperhaltung dar. Da nach Dorat mit der Figur Alkinoos' die Aristokratie verkörpert wird, könnte die Umarmung auch auf politischer Ebene gelesen werden und die Verständigung zwischen verschiedenen Regierungsformen oder Kooperation mit Aristokraten im eigenen Land bedeuten, welche dem König helfen, sein Ziel zu erreichen.



Abb. 29: Theodor van Thulden, *Odysseus und Dienerin*, Stich Nr. 35 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [*d'après les fresques du Primaticcio et de Niccolo Dell'Abbate, au château de Fontainebleau*], Paris 1633.

© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

Für die Bildabfolge auf der Galerie-Nordseite zum Hof hin, welche Ankunft und Geschehnisse im Heimatland darstellt, ist keine Auslegung gleichbedeutend derjenigen Dorats überliefert. Die Südseite vermittelt Handlungsanweisungen, die Nordseite beschäftigt sich mit Werten und Tugenden. Im Gegensatz zur Südseite ist Odysseus auf Szenen der Nordseite eindeutig identifizierbar. Der Stich von Wandfeld 33 stellt die Begegnung zwischen dem als Bettler verwandelten Odysseus und dem Schweinehirten Eumaios in dessen Hütte dar (Abb. 28). Beide Männer sitzen voreinander und essen zu Abend; ein Feuer beleuchtet die Szene. Nach links öffnet sich der Bildraum mit weiteren Episoden: Im Mittelgrund die Erscheinung Athenas vor Odysseus, welche ihm seine wahre Gestalt zurückgibt, woraufhin er sich Telemachos zu erkennen gibt. Odysseus' Nähe zum niederen Volk, hier dem Schweinehirten, steht in Einklang mit der liberalen und offenen Haltung des französischen Königs gegenüber seinen Untertanen. Wie dargelegt, waren die Hierarchien im Königshaus im Vergleich zu Italien durchlässig und der Herrscher pflegte eine offene Haltung zu seinen Untertanen. Letztendlich spiegeln sich in der französischen Tradi-

tion christliche Werte. Wie Odysseus, welcher selbst in Gestalt eines Bettlers auftritt, sollte sich ein Herrscher nicht scheuen, das Essen mit Mitelosen zu teilen und sie als gleichwertige Menschen zu betrachten. Budé vertritt in seiner *Institution du Prince* solch noble Ideale, die in mehreren Wandfeldern thematisiert werden. Vermittelt wird die Tugend der christlichen Nächstenliebe, ebenso in Wandfeld 35, auf dem der Bettler Odysseus von einer treuen Dienerin ein Stück Fleisch erhält (Abb. 29). Dies ist eine Abweichung von Homers Textvorlage; denn dieser



Abb. 30: Theodor van Thulden, *Odysseus reinigt sich nach der Ermordung der Dienerinnen*, Stich Nr. 43 aus [*Les Traux d'Ulysse*] / [d'après les fresques du Primatice et de Niccolo Dell'Abbate, au château de Fontainebleau], Paris 1633.

© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

zufolge wartet Odysseus am Eingang des Palastes, während Telemachos den Schweinehirten Eumaios mit Brot und Fleisch zu Odysseus befiehlt. Auch die Reinigungsszene Odysseus' nach Hinrichtung der treulosen Dienerinnen weicht von der Textvorlage ab, da sie nicht von Odysseus, sondern von Telemachos ermordet werden. Dargestellt ist der Ritus einer Reinigung mit Fußwaschung, ebenfalls eine christliche Anspielung auf die Fußwaschung Jesu (Abb. 30). [92]

Nolhac sieht in der Ermordung von Penelopes Freiern die letzte Prüfung Odysseus' vor Eintritt zur höchsten Glückseligkeit. In der Galerie waren dieser Prüfung die Wandfelder 40 und 41 gewidmet, wobei erstgenanntes den überraschenden Angriff Odysseus' und Telemachos' auf die Freier zeigt (Abb. 31). Beide Angreifer zielen auf vom umstürzenden Tisch aufspringende Männer, die mit Gesten der Abwehr und erschrockenem Blick dem Tod zu entrinnen versuchen. Höchste Ehre empfängt Odysseus in Wandfeld 58, das den Abschluss der Nordwand bildet (Abb. 32). Odysseus steht vor einem antiken Stuhl, der den Thron darstellt, und empfängt von seinem Sohn Telemachos als Zeichen des Friedens und der Ehre einen Handkuss. Im Hintergrund schwebt Athena über Odysseus' Kopf als Zeichen göttlichen Beistands. Die abgelegten Waffen – Schwert und Schild mit dem Emblem Heinrichs II. – bezeugen ebenfalls den Eintritt in eine Friedenszeit. Damit wäre das letzte Bild ein Beleg für die Identifikation von Odysseus mit Heinrich II., welcher in den vorangegangenen Szenen fehlt. Auf der Zeichnung aus dem Album Palange ist der Schild ohne königliche Insignien abgebildet. Béguin schlussfolgert, die Zeichnung sei nicht nach dem Wandfresko entstanden. Primaticcios Vorzeichnung ist nicht erhalten, wodurch unklar bleibt, wann das Emblem auf dem Schild angebracht wurde. Es ist bemerkenswert, dass nur im letzten Bild des Zyklus eine Gleichsetzung von Odysseus mit Heinrich II. vorgenommen worden ist. Dies wäre mit porträthaftern Zügen oder durch Zeichen auch bei anderen Wandfeldern möglich gewesen. Analog zu Bild Nr. 29 der Südwand, der *Verabschiedung von Alkinoos*, ist eine vom Ursprungskonzept abweichende Veränderung nicht auszuschließen.

2.4 Anleitung zum Handeln: Hofordnung und Fürstenspiegel

Hinter Budés *Institution du Prince* aus dem Jahr des Regierungsantritts von Heinrich II. steht offensichtlich der Bedarf nach Anleitung für herr-

schaftliches Handeln, wobei es zwei miteinander verschmelzende Bereiche gibt. Erster betrifft das höfische Leben im Allgemeinen und gibt Maßregeln für Verhalten und Tagesablauf bei Hofe, während zweiter die Staatsgeschäfte betrifft.[93] Wie Liesen in ihrer Arbeit ausführt, existierte unter Franz I. bis 1585 keine schriftlich fixierte Hofordnung in Frankreich, wohl aber an der päpstlichen Kurie und am burgundischen Hof, welche aber weniger Zeremonielles als eine rationale Verwendung fürstlicher Ressourcen zum Inhalt hatte.[94] Die Hofordnung gab also eine Anleitung für politisches Handeln. Das Anwachsen des Hofstaates und eine verfeinerte Lebenskultur bedingten eine umfassende Strukturierung des Lebens bei Hofe, die 1585 unter Heinrich III. das erste Mal schriftlich festgehalten wurde.[95] Mittels eines Briefes, den Katharina von Medici an ihren Sohn Karl IX. im September 1563 schreibt, lässt sich die Organisation des Hoflebens Mitte des 16. Jahrhunderts rekonstruieren. Mit dem Schriftstück ist Katharina von Medici bestrebt, ihrem Sohn das Zeremoniell sowie Werte, Pflichten, Aufgaben und Verhaltensregeln in der Tradition seines Vaters und Großvaters zu vermitteln.[96]

In Übereinstimmung mit Dorats Auslegung der *Odyssee* ist die *Galerie d'Ulysse* durch ihr Bildprogramm geeignet, dem König im Sinne eines gemalten Fürstenspiegels Stationen seiner Herrscherlaufbahn vorzuführen. Die dargestellten Szenen können Antworten auf folgende Fragen geben: Welche Staatsformen gibt es, sind sie als Regierungsform geeignet und wo liegen dabei Gefahren? Mit welchen Wissenschaften sollte ein Herrscher sich beschäftigen, zu welchen Erkenntnissen sollte er gelangen? Wie soll sich der König im Umgang mit seinen Untertanen verhalten? Was macht Tugendhaftigkeit aus und unter welchen Voraussetzungen kann man diese erwerben? Anhand der bildlichen Umsetzung wird deutlich, dass es weniger um eine personelle Identifikation Heinrichs II. mit Odysseus geht, da in den Bildern der Heros nur in wenigen Fällen besonders hervorgehoben wird. Vielmehr ist szenisch ein Erkenntnis- sowie Ent-

wicklungsprozess angesprochen, der Herrschaft mit Staat, Tugend und Seelenheil thematisiert und damit Identifikationspotential für mehrere Herrschergenerationen bietet. Nicht nur sein Wirken im Diesseits, sondern dessen Bewertung im Jenseits, die Rechtfertigung vor Gott und die Gratwanderung zwischen politischem Kalkül und christlicher Lebensführung bestimmen die Entscheidungen und Taten des Herrschers. Ganz Europa ist von machtpolitischen Auseinandersetzungen und von der Spaltung des Christentums geprägt, so dass Richtlinien für Werte und Normen ein entscheidendes Herrschaftsinstrument werden.



Abb. 31: Theodor van Thulden, *Odysseus und Telemachos greifen die Bewerber an*, Stich Nr. 40 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [d'après les fresques du Primatice et de Niccolò Dell'Abbate, au château de Fontainebleau], Paris 1633.
© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

2.5 Die *Odyssee* als Exemplum

Wie die Analyse zeigt, schließt der Bildzyklus mehrere Sinnebenen ein, die sich der Frage richtiger Lebensführung zur Erlangung des Seelenheils zu- oder unterordnen. Szenen, beispielsweise mit Polyphem, spielen möglicherweise gleichzeitig auf historische Ereignisse an. Die Überlagerung und Mehrdeutigkeit von Bildern ist in dieser Zeit weder eine Besonderheit noch ein Ausschlusskriterium; man denke an die *Galerie François I^{er}* mit ihren Querverbindungen und den

resultierenden Möglichkeiten der Bildinterpretation. Ohne Zweifel reflektieren die Szenen Ereignisse aus Politik und Herrschaft und spiegeln die Rezeption des homerschen Epos, wobei Dorat nur ein wichtiger Kommentator der *Odyssee* gewesen ist.

In den Wandfeldern begegnete Odysseus den Betrachtern analog zu anderen mythologischen oder historischen Persönlichkeiten, wie Herkules (Hercule galois), Alexander der Große oder die römischen Kaiser, als Spiegelbild und Identifikationsfigur des Herrschers. Das Auftreten der Figur Odysseus als Projektionsfläche für Tugendhaftigkeit, Weisheit und diplomatisches Handeln wird durch die humanistischen Deutungen des 16. Jahrhunderts ermöglicht. Im Exemplum bildlicher Umsetzung der *Odyssee* legitimiert sie die Aktion des Königs.^[97] Wird die Position der Galerie neben dem Appartement Heinrichs II. berücksichtigt, liegt es nahe, dass sie in erster Linie privater Nutzung diene. Bei ihrem Durchschreiten in Richtung Garten konnte der König anhand verschiedener Beispiele politische und militärische Entscheidungen abwägen, während die Rückkehr zum Appartement ihn an das Weiterleben der göttlichen Seele sowie den ewigen Ruhm für gute Regierung und christliche Taten erinnerte, vorausgesetzt, er orientierte sich bei seinen Entscheidungen an solchen bildlichen Anleitungen. In Friedenszeiten hätte eine malerische Ausgestaltung der Galerie mit dem trojanischen Krieg inhaltlich kaum Heinrichs II. Konzept entsprochen. Auch die mythologischen Sujets in der *Salle de Bal*, die vor der Galerie fertiggestellt wurde, handeln vom Zustand der Harmonie. Mit dem ethischen Stoff der *Odyssee*, wo nach Überwindung aller Gefahren und der Vernichtung des Gegners ebenfalls Frieden herrscht, fügt sich die Galerie in das künstlerische Programm Fontainebleaus und die Inszenierung Heinrichs II. als Friedenskönig.



Abb. 32: Theodor van Thulden, *Odysseus empfängt die an ihn gerichtete Ehrerweisung*, Stich Nr. 58 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [d'après les fresques du Primatice et de Niccolò Dell'Abbate, au château de Fontainebleau], Paris 1633.

© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

3 Zusammenfassung

Die Wandfelder der *Galerie d'Ulysse* präsentierten mit Odysseus' Irrfahrt in sechzig Bildern die Reise eines Mannes über fremde Meere in sein Heimatland. Das Epos wurde durch Primaticcos dynamische Kompositionen visualisiert. Interpretationen der *Odyssee* von französischen Gelehrten wie Guillaume Budé und Jean Dorat zu einzelnen Stationen der Geschichte liefern vielfältige Bezüge zum Leben eines Herrschers. Der König von Ithaka ist ebenso ein Staatsmann wie der französische König, so dass er als Identifikationsfigur dienen kann. Seine Irrfahrt ist in doppeltem Sinn zu verstehen, weltlich und geistig. Dementsprechend wird auch sein Handeln in Taten für das Volk und für das eigene Seelenheil auf zwei Ebenen bewertet. Die Auswahl der Episoden bezeugt, dass ein guter Herrscher für seine Untergebenen sorgt, dass er aber vor Bestrafung und Gewalt nicht zurückschrecken darf. Neben Tugendhaftigkeit und Erfindungsreichtum zeichnen die Szenen Odysseus als Akteur aus. Seine Handlungen sind jedoch affektlos und in seiner Ratio begründet. Er durchlebt Gefahren und muss Prüfungen bestehen, bevor er schließ-

lich durch göttlichen Beistand seine Heimat erreichen kann. Dabei ist nicht die weltliche Heimat Ziel seiner Bestrebungen, sondern die geistige, zu der die Seele zurückkehrt und welche bei Gott liegt.

Als Exemplum für einen Herrscher ging die Ausgestaltung der Galerie mit der *Odyssee* zeitlich mit einer Vielzahl an Publikationen über Staatsführung und Benehmen bei Hofe einher. Die Ausbildung eines Königs in den Wissenschaften und schönen Künsten zielte letztendlich auf den bestmöglichen Ausbau seiner Fähigkeiten in der Staatsführung. Das umschloss diplomatisches Geschick, politisches Kalkül und Wissen um Kriegsstrategien. In allen Bereichen statuierten die Bilder der Galerie Exempel, berücksichtigt man das geistige Klima der Zeit und Auslegungen des Epos durch die am Hofe tätigen Gelehrten. Der von Gott eingesetzte König bleibt auf Erden diesem verpflichtet, höchste Ehren erwirbt er aufgrund gottgefälligen Verhaltens, so dass seine Seele ins Himmelreich zurückgeführt wird. Dieser positive Ausblick wurde zentral in der Galerie im Deckenfresko *Der Tanz der Horen* formuliert. Solche auf den Herrscher zugeschnittene Dekoration der *Galerie d'Ulysse* als politische und moralische Handlungsanleitung macht ihre Nutzung vorzugsweise durch ihn und nahe Angehörige oder Berater in Staats- und Regierungsfragen wahrscheinlich, schließt aber weitere Rezipienten nicht aus. Verstärkt wird diese Vermutung durch die Lage der Galerie neben dem Appartement Heinrichs II. sowie die spätere Nutzung der Gemächer durch seine Ehefrau Katharina von Medici, welche nach seinem Tod einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die politischen Geschehnisse in Frankreich hatte.

Endnoten

1. Sylvie Béguin, Jean Guillaume und Alain Roy, *La galerie d'Ulysse à Fontainebleau*, Paris 1985, S. 20.
2. Béguin 1985, Galerie, S. 17; Émile Molinier (Hg.), *Comptes des bâtiments du palais de Fontainebleau pour les années 1639–1642*, in: „*Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France*“, XII, 1885, S. 296–297: „... mur servant de pignon à l'entrée du vestibule de la grande galerie garny de pillastres, ovalles, frontispice, plinthes et entablements de brique, et le pignon enrichi de brique avecq une grande ovalle au milieu.“
3. Hierzu auch Mignot in seinem Aufsatz: Claude Mignot, *Fontainebleau revisité: la galerie d'Ulysse*, in: *Revue de l'art*, Année 1988, Volume 82, Numéro 82, S. 10.
4. Béguin 1985, Galerie, S. 47–48 mit Verweis auf die Beschreibung des Abbé Pierre Guilbert.
5. Béguin 1985, Galerie, Anhang „Textes anciens“ Nr. 7; John Evelyn, *The Diary* (1644), Oxford, hrsg. von Esmond Samuel de Beer, 1959, S. 117: „Above these in 60 pieces of incomparable Worke the history of Ulysses out of Homer don by Primaticcio in Fresca in the tyme of Hen[ry] 3d and esteemed amongst the most renown'd in Europ for the designe.“
6. Auch die Beschreibung von Abbé Pierre Guilbert, 1731, nennt 58 Szenen der *Odyssee*. Béguin 1985, Galerie, S. 367, Anhang „Textes anciens“ Nr. 9, L'abbé Pierre Guilbert, *Description historique des château, bourg et forest de Fontainebleau*, Paris, 1731, vol. 2, p. 14 et s.: „Saint Martin & Nicolo y [dans la galerie d'Ulysse] ont peints à fraisque dans des bordures de stuc l'histoire & les travaux de ce heros après son retour de Troyes en cinquante-huit tableaux d'environ six pieds de haut sur huit de large en l'ordre qui suit.“
7. Zum Problem der Zuschreibungen und Wertigkeit der Reproduktionen vergleiche Béguin 1985, Galerie, S. 69–80.
8. *Les Travaux d'Ulysse / d'après les fresques du Primaticcio et de Niccolo Dell'Abbate, au château de Fontainebleau, gravures de Théodore Van Thulden*. Die Stiche sind nach Zeichnungen van Thuldens in der *Galerie d'Ulysse* entstanden. Sie sind analog zur Reihenfolge der 58 Wandfelder nummeriert, so dass die Nummer des Stichs dem Wandfeld der einstigen Galerie entspricht.
9. Béguin 1985, Galerie, S. 50.
10. Béguin 1985, Galerie, S. 53 mit Verweis auf Pierre Dan, *Le Tresor ...*, Livre II, Chapitre IX (S. 110): „Il [Heinrich IV.] a réparé ces defaults; & de plus l'a orné d'un lambry peint avec plusieurs Camaieux.“ Béguin geht davon aus, dass Heinrich IV. das Originaldekor übermalen ließ.
11. Ebd., Verweis auf Pierre-Jean Mariette: *Abecedaire de P.-J. Mariette*, hg. von Charles-Philippe de Chennevières et Anatole de Montaiglon, Dumoulin, Paris 1853, t. IV, S. 213: „trophées d'armes et d'instruments d'art et de science au-dessus des lambris d'appui de la galerie d'Ulysse“. Stiche 1647 von Betou.
12. Béguin 1985, Galerie, S. 58–60.

13. Mignot 1988, Fontainebleau revisité, S. 12.
14. Béguin 1985, Galerie, S. 329: „Le dessin de Gênes, *La Barque de Caron* (Palazzo Rosso, INV. 2753), motif également connu par une copie au Louvre attribuée à Van Thulden et par une copie peinte à la Pinacothèque d'Athènes, ne peut être retenu pour la composition de l'une de ces cheminées car le sujet n'a pas trait à l'*Odyssee* (ni, semble-t-il, à l'*Illiade*); une autre copie dessinée, *Hommes poussant deux bateaux* (Stockholm), dont le style se rapproche beaucoup de celui des compositions de la galerie d'Ulysse, ne paraît pas non plus convenir.“
15. Béguin 1985, Galerie, S. 95 und S. 144.
16. Béguin 1985, Galerie, S. 96. Rückgriffe sowohl auf die *Ilias* als auch die *Odyssee* finden sich zum Beispiel in der Villa Lanzi in Gorlago (Bergamo) oder der Villa Peschiere in Genua (1558–1567) und in der Villa d'Ulisse Aldovrandi bei Bologna (nach 1565).
17. Ebd.
18. Paris, Musée du Louvre, *Primitice – Maître de Fontainebleau*, hg. v. Réunion des musées nationaux et musée du Louvre, Paris 2004, S. 107–109.
19. Aristoteles, *Poetik*, hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, S. 79, Kapitel 24: „Denn von seinen [Homers] beiden Dichtungen ist die eine, die ‚Ilias‘, so zusammengefügt, daß sie einfach und von schwerem Leid erfüllt ist, die andere, die ‚Odyssee‘, so, daß sie kompliziert (denn sie ist als Ganzes Wiedererkennung) und auf Charakterdarstellung bedacht ist.“
20. Verdun Louis Saulnier, *Sebillet, Du Bellay, Ronsard – L'Entrée de Henri II à Paris et la Révolution Poétique de 1550*, in: *Les Fêtes de la Renaissance*, Buch 1, 2nd Édition, Journées Internationales d'Études, Abbaye de Royaumont, 8.–13. juillet 1955, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, hg. v. Jean Jacquot, Paris 1973, S. 31–59, hier S. 43.
21. Antoinette Huon, *Le Thème du Prince dans les Entrées parisiennes au XVI^e siècle*, in: *Les Fêtes de la Renaissance*, Buch 1, 2nd Édition 1973, S. 23–30, hier S. 25.
22. Saulnier 1973, Sebillet, S. 43. Text aus: *Registre des délibérations du bureau de la ville de Paris*, t. III (1886), hg. v. Paul Guérin, S. 170, Description de l'entrée du roi, dimanche 16 juin 1549, et de la reine, mardi 18 juin, ainsi que des cérémonies qui les entourent: „[...] prince clement [Franz I.] en justice, restaurateur des bons artz et sciences, mesmes plus éloquent que autre qui ayt régné en France devant luy, depuis le premier jusques au dernier [...] l'eloquence du nouvel Hercules, lequel a faict fleurir en ce royaolme les langues hébraïque, grecque, latine, italienne, espaignolle et germaine [...].“
23. Eine Parallele zwischen den beiden Heroen Odysseus und Herkules sowie Jesus Christus zieht Dorat in seiner Deutung des Abstiegs in die Hölle. Siehe Jean Dorat, *Mythologicum ou interprétation allégorique de l'Odyssee X–XII et l'Hymne d'Amphrodite*, hg. v. Philip Ford, Genf 2000, S. 31 [7 v]: „Nombreuse sont les choses dans ce chant [Odyssee] que semblent avoir été choisies parmi les oracles sibyllins, surtout les traditions concernant Hercule. De même que les Sibylles avaient prédit la descente aux enfers de notre Seigneurie Jésus-Christ, de même Homère écrit ici qu'Ulysse et ailleurs qu'Hercule y sont descendus, histoire que les poètes anciens racontent également à propos d'Orphée.“ Vgl. hierzu auch Wandfeld 24.
24. In dem Bericht des venezianischen Gesandten Jean Cappello betont dieser die Weisheit des Königs: „J'ai parlé, sérénissime prince et très-excellents seigneurs, de la grandeur du royaume et des qualités du roi actuel. Quant à l'emploi de son temps, il ne pourrait être plus sage: il ne le remplit que de choses utiles et honorables.“ *Relations des ambassadeurs vénitiens*, 1838, S. 371.
25. Mignot 1988, Fontainebleau revisité, S. 17: „De même qu'il y a plusieurs projets successifs pour le château, il y a trois partis pour la grande galerie de la basse cour, trois desseins pour trois rois, à dominante iconographique différente: poétique, astrologique et mythologique sous François I^{er}, narrative sous Henri II, monarchique et politique sous Charles IX.“
26. Béguin 1985, Galerie, S. 332.
27. Hierzu erschien ein Aufsatz von Boyer: Jean-Claude Boyer, „La reddition de la ville du Havre“ de Nicolo dell'Abate. *La composition manquante de la galerie d'Ulysse de Fontainebleau identifiée*, in: *Revue de l'Art*, Année 1999, Volume 123, Numéro 123, S. 71–72.
28. Luc Brisson, *Einführung in die Philosophie des Mythos*, Band 1: *Antike, Mittelalter und Renaissance*, Darmstadt 1996, S. 186.
29. Noémi Hepp, *Homère en France au XVI^e siècle*, Atti della Accademia delle Scienze di Torino II. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche, XCVI (1961–1962), S. 389–508, hier S. 390.
30. Hepp 1961–62, Homère, S. 423.
31. Dante, Hölle XXVI. Gesang (Ulises' letzte Fahrt), 127–129: „Vaterglück und Sohnesdankbarkeit und Gattenliebe wie sie Penelope um mich verdiente, ward alles aufgezehrt in meiner Brust vom heißen Drang, durch alle Länder hin der Menschen Wert und Narrheit zu erfahren.“
32. Franciscus Floridus Sabinus, *Homeri Odysseae Libri VIII, Franciscus Florido Sabino interprete, ad Franciscum Valesium Galliarum Regem Christianissimum, Lutetiae, apud Vasconsanum, 1545, cum privilegio*. Um 1546 widmete Jacques Pelletier du

- Mans Franz I. ebenfalls eine Übersetzung der ersten beiden Bücher der *Odyssee*, siehe Béguin 1985, Galerie, S. 63.
33. Ebd. Aus dem Vorwort zur lateinischen Übersetzung der Lieder I–VIII der *Odyssee* von Sabinus im Auftrag von Papst Paul III. als Geschenk für Franz I. Die gedruckte und gebundene Ausgabe befindet sich im Archiv der Stadtbibliothek Trier.
„Darum sind die am höchsten zu loben, die durch ihre herausragenden Fähigkeiten hervorleuchtend am meisten für sich, ihre Bürger und den Erdkreis geschaffen haben, insofern sie entweder Staaten klug regieren oder die Herrschaft durch Kriegskünste ausweiten und das, was sie erweitert haben, schützen. Sich höchstes Lob durch Studieren der Schriften zu verdienen ist dem ebenbürtig, denn dadurch, dass sie die Taten der anderen für immer dem Gedächtnis der Menschheit überliefern und sie selbst das meiste aus sich heraus vortragen, wird jeder Bereich des Lebens gereinigt und verfeinert.“ (Übersetzung der Verfasserin).
34. Sabinus 1545, *Homeri Odysseae*, aus dem Vorwort: „Quamobrem licet minimè dubitem, Homeri gloriam non ex mediocriter doctorum, sed ex eruditissimorum (qui pauci semper fuerunt) commendatione, ad summum gradum pervenisse. quoniam tamen nihil eius operibus elegantius, nihil doctius, nihil magis varium, ipsiq; rerum naturae similius existimo (quae faciunt ut illus lectione supra modum oblecter) utrumq; eius poema Latinis carminibus reddere constitui, ut etiam mediocri eruditione praediti, aureas divini poëta sententias, ingeniosaq; sigmenta, occultae tamen mea doctrinae referta, mirumq; in contextendis operibus artificium percipere valeant.“
35. Mehr hierzu in Guillaume Budé und der *Institution du Prince*.
36. Marc Bizer, *„Qui a pais n'a que faire de patrie“: Joachim du Bellay's Resistance to a French Identity*, in: *The Romanic Review*, Vol. 91, No. 4, New York 2000. Zitiert aus Ford 2000, Mythologicum: „Vlysses potest significare Politicum qui ad patriam aspicit id est foelicitatem ciuilem. nam in patria degentes foelices putantur. (S. 8 [3r]) Socij Vlyssis qui stulti sunt illo dormitante nimirum prudente et artis nauticae perito uentorum ligamina utre dissoluto dempserunt et eo unde soluerant nauis redijt. ita ignari cum ad clauum et gubernaculum Reipubl< licae > accedunt totam Rempubl< licam > funditus subuertunt. (S. 6 [2v]).
37. Marc Hamilton-Smith, *La première description de Fontainebleau*, in: *Revue de l'Art*, numéro 91, 1991, S. 44–46. Cellini beschwert sich über die „mala maniera francia“ der Porte Dorée. Benvenuto Cellini, *Vita* (II, 21), hg. v. Ettore Camesasca, Mailand 1985, S. 456. Außerdem zitiert Hamilton-Smith aus einem Brief vom Gesandten des Herzogs von Mantua, Frederico II Gonzaga, mit Namen Giovan Battista da Gambara, der Fontainebleau Ende des Jahres 1539 während des gleichzeitigen Aufenthaltes von Kaiser Karl V. besuchte. Gambaras Beschreibung des Schlosses lautet: „*Ho visto Fontana Bleò, che non mi pare vederli cosa che non habia visto di più belle a Mantova. [...] Egli è poi una galeria, lunga assai ma troppo stretta, et è dipinta di picture molto brutte.*“ 1539, 28 décembre. – Paris. Giovan Battista da Gambara à Frédéric II Ganzague, duc de Mantoue. (Archivo Gonzaga, 638; original autographe, attaqué par l'acidité de l'encre). Anhang bei Hamilton-Smith, 1991. Smith weist darauf hin, dass Gambara in seinem Vergleich den Palazzo de Te in Mantua meint. An der Ausgestaltung dieses Palastes arbeitete Primaticcio vor seiner Reise nach Fontainebleau. Die Dekoration der *Galerie François I^{er}* adaptiert die Dekoration des mantuanischen Raums mit seiner Mischung aus Stuck und Fresken erstmals in Frankreich. Ob hier nur eine Emulatio oder ein Paragone vorliegt, kann nicht beantwortet werden. Gambaras Wertung deutet aber auf eine Konkurrenz der künstlerischen Ausgestaltung von beiden Gebäuden hin.
38. Christine Tauber, *Italianità am Hof von François I^{er} (1515–1521)*, in: *Der Medici-Papst Leo X. und Frankreich*, hg. v. Götz-Rüdiger Tewes und Michael Rohlmann, Tübingen 2002, S. 171–198, hier S. 177.
39. a. a. O., S. 180. Hierzu auch Michael Rohlmann, *Bologna, Palazzo Poggi, Sala und Stanza di Ulysse*, in: Julia Kliemann und Michael Rohlmann, *Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus 1510–1600*, München 2004, S. 227. Hingegen waren der spätgotische Hofprunk und die nordische „Ritterromantik“ bei den Medici in Florenz im 15. Jahrhundert sehr beliebt.
40. Dorothee Herrig, *Fontainebleau. Geschichte und Ikonologie der Schloßanlage Franz I.*, München 1992, S. 13.
41. Sabinus 1545, *Homeri Odysseae*: „[...] atque ut uberiorem doctis Graecorum auctorum copiam suggereres, plurima indidem exemplaria magno impendio in tuam bibliothecam colligenda curaveris.“
42. Rohlmann 2002, Bologna, S. 199 und 204, nennt zahlreiche Möglichkeiten von Kunstwerken als Mittel der Diplomatie, unter anderem ein Goldkreuz mit Reliquiar aus dem Schatz Julius II., das Leo X. an Franz I. im Jahr 1515 mit der Aufforderung zum Kreuzzug gegen die Türken schenkt.
43. Kessler formuliert: „Das Exemplum wird zur mittelbaren Primärerfahrung, der in ihm implizierte Standpunkt als möglicher, nicht als normativer, zum Gegenstand der Beurteilung.“ Zitiert aus Olaf

- Reumann, *L'exemplum humaniste comme moyen de légitimation dans la galerie François I^{er} à Fontainebleau*, in: *L'image du roi de François I^{er} à Louis XIV*, hg. v. Thomas W. Gaethgens und Nicole Hochner, Paris 2006, S. 137.
44. Unter diesem Aspekt sind der Freskenzyklus von Tibaldi im Palazzo Poggi und die Interpretation von Kiefer vergleichbar. Marcus Kiefer, „*Michelangelo riformato*“. *Pellegrino Tibaldi in Bologna. Die Johanneskapelle in San Giacomo Maggiore und die Odysseus-Säle im Palazzo Poggi*, Hildesheim 2000, S. 329.
45. In der Vita von Primaticcio schreibt Vasari über die Malereien Nicolo Dell'Abates in der *Galerie d'Ulysse*: „[...] ma di colorito molto più scuro che non sono quelle della sala del ballo e ciò è avvenuto però che non ha usato altro colore che le terre, in quel modo schiette ch'elle sono prodotte dalla natura, senza mescolarvi, si può dire, bianco; ma cacciate ne' fondi tanto terribilmente di scuro, che hanno una forza e rilievo grandissimo.“ Vasari 1881, t. VII, S. 411.
46. Brisson 1996, Einführung, S. 101.
47. Ebd. mit Verweis auf Plotinos' Enneades IV 3 [27], 27; 32.24 4.1.
48. Brisson 1996, Einführung, S. 111.
49. Brisson 1996, Einführung, S. 112–113.
50. Kiefer 2000, Michelangelo riformato, S. 324–325. Das Deckenfresko zeigt die drei Grazien und eine vierte Figur. Die Blickrichtungen der Trias – Blick nach unten, Blickwendung, Blick nach oben – entspricht nach Kiefer dem *circulum amoris* und dem zyklischen Dreischritt von *emanatio*, *conversio* und *remanatio*. Die vierte Figur stellt eine erneute *emanatio* dar, so dass ein zirkulärer Verlaufsprozess zwischen Gott und der Körperwelt entsteht.
51. Pierre de Nolhac, *Ronsard et l'humanisme*, Paris 1925, Neudruck 1966, S. 72. Der Vergleich wird durch die Beschreibung Homers evoziert, denn in Gesang XIII, 79–80 heißt es: „Ihm aber fiel auf die Augenlider erquickender Schlummer, nicht zu erwecken und süß, dem Tode am nächsten vergleichbar.“ Auf Nolhac beruft sich auch Béguin: Béguin u. a. 1985, S. 99.
52. Guntram Koch, *Die mythologischen Sarkophage, Meleager*, in: *Die antiken Sarkophagreliefs*, Bd. 12, Teil 6, Berlin 1975, S. 29.
53. Kiefer 2000, Michelangelo riformato, S. 317–318. Kiefer verweist auf Platons *Timaios*, denn dort fliege die Seele freudig fort, sobald sie von den Banden des Körpers befreit sei. Das Abwerfen der irdischen Gewichte und das Rückfliegen im Sinne eines „revolare in patriam“ sind zwei Bildvorstellungen für die Erlösung der menschlichen Seele.
54. Wandfelder 31, 32, 38, 51, 52.
55. Budé wurde am englischen Hof sehr geschätzt, er stand mit Thomas Morus und Richard Pace, einem Diplomaten der Tudor, in brieflichem Kontakt. Jean Du Bellay, der damalige Bischof von Bayonne und Cousin des Humanisten Joachim Du Bellay, richtete im Auftrag des Kardinal Wolsey einen Brief an Franz I. mit der Bitte, Budé für gelehrte Diskussionen zur Verfügung zu stellen und nach England zu schicken. Desweiteren sind umfangreiche Korrespondenzen zwischen Erasmus von Rotterdam und Budé überliefert. David O. MacNeil, *Guillaume Budé and Humanism. In the Reign of Francis I*, Stanford 1972, S. 57–61.
56. McNeil 1975, Budé, S. 37–38. Die Entstehung des Werks steht in zeitlichem Kontext mit Machiavellis *Il Principe* von 1513, publiziert 1532, und Erasmus' *Institution principis christiani*, publiziert im Jahr 1516. Budés *Institutio* entstand vermutlich im Auftrag von Franz I.
57. McNeil 1975, Budé, S. 41–42 und S. 82.
58. Ebd.
59. Guillaume Budé, *Le Passage de l'hellenisme au christianisme / De transitu Hellenismi ad Christianismum*, hg. v. Marie-Madeleine de La Garanderie und Daniel Franklin Penham, *Les Classiques de l'Humanisme*, Paris 1993, Vorwort von Penham, S. XV.
60. Budé 1993, *Le Passage*, S. XIV.
61. Budé 1993, *Le Passage*, S. XII und XL.
62. Vgl. hierzu auch den Aufsatz von Hugo Rahner, *Antenna Crucis, I. Odysseus am Mastbaum*, in: *Zeitschrift für katholische Theologie* 65, 1941, S. 123–152.
63. Budé 1993, *Le Passage*, Livre II, 202.
64. Budé 1993, *Le Passage*, 149–152. „[...] Sirenes autem sunt hoc tempore, mea quaedam sententia, ut enim olim fuerunt, iucunditates et illecebrae urbani convictus atque praetoriani, cuiuscunque etiam hominum celebrioris conventus, in quo civilis prudentia venditare se iactareque solita est, suis cum multis variisque facultatibus ingenii, animique expolitionibus. (149) [...] At haec revera formulae sunt fuci, senatui, populo, equestrique ordini, vitaeque (ut dicitur) et mundo factitandi. Haec artificia porbitatis adulterandae et charitatis, atque ementiendae suavitatis morum. (150) [...]“
65. Budé 1993, *Le Passage*, 151. „[...] Quarum ex rerum mixtura cinnus ille conficitur morum, quam urbanitatem appellamus aulicam, vendibiliter quidem ille, et mire ad speciem, sed inaniter revera et in modum futilem attemperatus, nihil prosus aut aequi boni referens, aut charitatis Christi.“
66. Budé 1993, *Le Passage*, 149. „Auscultet igitur Ulyxes, philosophiae non priscae terrenaeque discipulus, sed theoricarum potius, de caeloque servantis quam Graeci vocant ouranoskopon. Vir prudens utique rerum salutarium, ac divini iuris consultus, de sua salutarium, ac divini iuris con-

- sultus, de sua salute propinquorumque et socio-
rum anxius, tum appulsus in patriam suavissimi
cupidissimus. Siquidem sacrosancta philosophia,
quae velut in mari hortator solet, salubria horta-
menta dare nobis non desinit prox melihdea no-
ston, eaque inculcare assiduo magisterio. [...]"
67. Budé 1993, *Le Passage*, Vorwort von La Garand-
rie, S. XXXV: „Jamais chez Budé la mythologie ne
se veut purement ornementale; elle est toujours
symbolique et intégrée au discours chrétien.“
68. Budé 1993, *Le Passage*, Vorwort von La Garand-
rie, S. LVI.
69. Ford 2000, S. XX – XXII: „[...] in omni fabularum
expositione id sit observandum ut prima cum ul-
timis et media cum utrisque cohaerant.“
70. Vgl. hierzu die Interpretation der Fresken an West-
und Ostwand (Ausschiffung, Barke) sowie des
mittleren Kompartiments (Ronde des Heures).
71. Vgl. hierzu den Aufsatz von Bizer 2000, *Du Bellay*.
Auch Bizer weist darauf hin, dass ein kleiner Zirkel
französischer Intellektueller in der frühen ersten
Hälfte des 16. Jahrhunderts in Odysseus nicht nur
eine politische Figur sah, sondern dass der Held
ebenso eine wichtige Rolle in der französischen
königlichen Ikonografie spielte. Er erwähnt in die-
sem Zusammenhang zwei gemalte Szenen der
Odyssee in der *Chambre du Roi*. Er weist auf zahl-
reiche Vergleiche des Dichters Ronsard zwischen
französischen politischen Größen und Odysseus
hin, die allerdings erst in der zweiten Hälfte des
16. Jahrhunderts entstehen. Bizer konstatiert,
dass die Humanisten und Poeten eine entschei-
dende Rolle spielten, um klassische Texte in den
Dienst königlicher Ikonografie zu stellen und dass
die Figur des Odysseus eindeutige politische Kon-
notationen in den Versen der Pléiadedichter Du
Bellay und Ronsard transportiert.
72. Ford 2000, *Mythologicum* [12v]: „Historia duplex
est moralis ad hominum mores pertinens quis est
odyssea quam Homerus ad moralem scientiam
omnino refert altera naturalis quae complectitur ea
quae sunt in terris et coelo qualis est historia nat-
uralis Plinij.“
73. Kiefer 2000, *Michelangelo riformato*, S. 215.
74. Ivan Cloulas, *Henri II*, Paris 1985, S. 529–530.
75. Eine Untersuchung der wechselseitigen Beeinflus-
sung von Dichtung, Musik und Malerei für das 16.
Jahrhundert in Frankreich kann im Rahmen dieses
Aufsatzes nicht geleistet werden, würde aber
wichtige Aspekte zur Deutung der Werke liefern.
Zum Beispiel greift Ronsard in seinem Gedicht
*L'Hymne De Tresillustre Prince Charles Cardinal
de Lorraine* ebenfalls das Thema der *Odyssee* auf,
nennt die Begegnung Odysseus mit Kirke, den
Lästrygonen, Kyklopen und vergleicht den Heros
mit dem König. So ist ein enges Zusammenwirken
der verschiedenen Kunstgattungen in dieser Zeit
zu vermuten. Über den Einfluss der Musik auf die
Malerei gibt es bereits einige wissenschaftliche
Veröffentlichungen, deren Schwerpunkt aber auf
Musikdarstellungen liegt. Die Wechselwirkung zwi-
schen bildender Kunst, Musik und Dichtung oder
inwieweit dichterische Vorträge und Musik im 16.
Jahrhundert Einfluss auf die Rezeption der Ausge-
staltung eines Raums besaßen, ist in der bisheri-
gen Forschung nicht tiefergehend aufgearbeitet.
Nach Saulnier befand sich die Poesie 1548–1550
in einer Umbruchphase, die Poeten versuchten,
die Wissenschaft mit den Künsten und der Politik
zu verbinden, was sich vermutlich auf die maleri-
sche Ausstattung der Residenzen auswirkte. Ver-
gleiche Saulnier 1973, Sebillet, S. 33. Pauline Lies-
sen, *Architektur und Zeremoniell in den Schlös-
sern Franz' I.*, Bonn, Dissertation 1999, 2001, be-
ruft sich außerdem auf Roy Strong, dem zufolge
durch die Wechselwirkung ein philosophisches,
politisches und moralisches Ziel erreicht wurde.
Zitat Liesen 2001, *Architektur*, S. 13: „Denn durch
die Festkultur, die alle Kunstrichtungen miteinan-
der vereinte, konnte eine alles umfassende, kosmi-
sche Harmonie entstehen und auf Erden gebannt
werden. In der Renaissance bezog sich diese har-
monische Vorstellungswelt auf den Staat [...].“ Die
alle Kunstrichtungen vereinende Festarchitektur
lässt in Übereinstimmung mit der Idealvorstellung
des Staates eine kosmische Harmonie entstehen.
76. Ford hält wie Béguin eine Mitarbeit Dorats bei der
Entwicklung des ikonografischen Programms der
Galerie d'Ulysse für möglich. Ford 2000, *Mythologi-
cum*, S. XXVIII. Vermutlich orientieren sich beide
an Nolhac, der bereits 1925 schreibt: „Le part de
Dorat dans les divertissements de la cour, les so-
lennités, les «entrées», lorsqu'il fut devenu «poète
royal», le mit en relations avec beaucoup d'artistes
employés aux décorations.“ Nolhac 1925,
Ronsard, S. 59. Analog hierzu äußert sich auch Bi-
zer in seinem Artikel über Joachim Du Bellay. Sein
Hinweis auf die signifikante politische Konnota-
tion, die Odysseus in den Versen der Pléiaden-
Dichter Du Bellay und Ronsard besitzt und die Be-
ziehung der Figur Odysseus zur königlichen Ikon-
ografie, die bereits in der *Chambre du Roi* auf zwei
Wandfeldern ersichtlich wird, bestätigen die obi-
gen Thesen. Bizer 2000, *Du Bellay*. Ein direkter
Einfluss Dorats auf die Konzeption der *Galerie
d'Ulysse* ist möglich, aber genauso können andere
Gelehrte und Künstler mitgewirkt haben. Die Deu-
tung mit Hilfe des Manuskripts ist ein Versuch, die
Sinnebenen der mythologischen Szenen zu er-
schließen, sie in ihrer Gesamtheit zu erfassen und
zu einer kohärenten Deutung zu führen.
77. Pellegrino Tibaldi arbeitete gegen 1550/1551 an
den Deckenfresken des Palazzo Poggi in Bologna,
also etwa zur selben Zeit, als Primaticcio die Kar-

- tons für die Decke der *Galerie d'Ulysse* anfertigte. Romani weist darauf hin, dass sich bei beiden Künstlern stilistische Anlehnungen an das Vorbild Michelangelo finden. Siehe Musée du Louvre 2005, Primatece, S. 311.
78. Philip Ford, *Classical Myth and its Interpretation in Sixteenth-Century France*, in: *The Classical Heritage in France* (Brill's Studies in Intellectual History; Vol. 109), hg. v. Gerald N. Sandy, Leiden / Boston / Köln 2002, S. 16 und 77, [4v]: „Coeterum status omnes Reipub< licae > ab Homero descripti esse uidentur. Nam in Alcinoö Arestocratia, in Aeolo Democratia id est popularis status, in Laestrigonibus oligrcia paucorum status.“ [6r]: „Status itaque firmissimus in ciuitate et republ< ica > est quem optimates regunt.“
79. Ford 2002, *Classical Myth*, S. 8 [3r]: „Et seruasse cupit socios, id est diues suos in officio continere et iustitia sed uenti reflant. [...] Cluum regendae nauis nulli sociorum dederat Vlysses.“
80. Homer, *Odysee*, übersetzt von Johann Heinrich Voß, Text der ersten Ausgabe von 1781, Stuttgart 1962, 10, 97.
81. Ford 2002, *Classical Myth*, S. 10 [3v]: „Antiphates quasi antidikoV id est aduersarius causae et litium autor atque ingens litigator qui idcirco dicitur carnes humanas deuorare quoniam at litibus forensibus et hominibus pragmaticis homines exeduntur et deroduntur.“
82. Ford 2002, *Classical Myth*, S. 16 [4v]: „Incidit Vlysses in Ceruum eundemque interfecit quoniam naturae contemplator is qui rerum causas cognoscere affectat sub pedibus ponere conculcare atque opprimere omnem metum debet qui significatur per illud animal quod est omnium animalium timidissimum.“
83. Hugo Rahner, *Griechische Mythen in christlicher Deutung*, Zürich 1957, S. 176.
84. Rahner 1957, *Griechische Mythen*, S. 182–183.
85. Ford 2002, *Classical Myth*, S. 14 [4r]: „Itaque sub Circe naturalis philosophia ceu [sic] Physica comode intelligetur quae quidem inferos ostendit Vlyssi id est res humanas et in uisceribus terrae abstrusas nobisque occultas herbarum uires. [...] Habitat autem in Insula Aea nam scientia naturae perdurat aut in rerum longinqua experientia usque perficitur neque ullo modo potest esse sine uetustate quae omnium magistra est unde ab Aristotel < e > tempus dicitur omnium sapientissimum. Aea igitur quasi aiei wn eeIV aiwna kai aiwnia. seu quod sit aeterna scientia seu quod in longo temporum tractu acquiratur.“
86. Ford 2002, *Classical Myth*, S. 14 [4v]: „Solis uero filia quando quoniam conuersio solis tempora efficit et distinguit. Cum igitur certis anni partibus herbarum uires magis uireant idque benigni Solis calore fiat certe illa naturalis scientia quam per Circem intelligimus a Sole ipso exorietur. Perse autem mater Circes nihil aliud est quam uis penetrandi apo tou peirein id est penetrare. Radij enim solares intima fere terrae uiscera penetrant et secundo calore tepefaciunt ex quo plantae omnes ortum alimentum et accretionem capiunt.“
87. Ford 2002, *Classical Myth*, S. 50 [11v]: „[...] autem est hoc libro Homerum agere de morali uirtute qua nisi quis munitus sit frustra in omnibus scientijs uersatus est. Merito autem praemisit contemplationem rerum coelestium et earum quae sunt occultae indagacionem sub Calypso. Deinde statum Reipub< licae > sub Poliphemo: atque naturae cognitionem per inferorum historiam. His enim omnibus exacte perspectis nos iam corroborati ad cognitionem usumque uirtutum et rerum honestarum recta deducimur.“
88. Rahner 1941, *Antenna Crucis*, S. 124.
89. Ford 2002, *Classical Myth*, [4v]: „Status autem qui est extra Rempub < licam > duplex constituitur, aut enim est naturalis nempe fusikh et continetur sub Circe uel est supranaturalis uocaturque metafusikh et sub Calypso intelligi potest. Haec enim rerum diuinarum excellentiam et immortalitatem et puras essentias contemplatur quae quoniam mortalibus sane obscurae id nomen sortita est apo tou kaluptein id est tegere et latitare. Illa uero inuestigat quae in terra et quae sub terra sunt.“
90. Ford 2002, *Classical Myth*, S. 38 [9r]: „Per Leones significantur reges et monarchae atque Tyranni. Animalium enim Rex Leo dicitur. Per uersos, magistratum gerentes quales sunt optimates.“
91. Béguin 1985, *Galerie*, S. 263. Das Emblem von Karl IX. erscheint in diesem letzten Kompartiment der Galerie, welches vermutlich unter seiner Regierung fertig gestellt wurde.
92. Béguin 1985, *Galerie*, S. 295.
93. Siehe hierzu auch Huons Aufsatz „*Le Thème du Prince dans les entrées ...*“, von 1973, in dem sie schreibt: „Un des lieux communs les plus répandus, au XVI^e siècle, par la littérature et par l'image, est certainement celui du ‚Prince‘: entendons par là le courant de pensée que si développe à propos l'organisation de la République idéale et de la personnalité de son chef.“ Und weiter: „une foule de traités politiques en témoigne, parmi lesquels le fameux *Prince* de Machiavel demeure aujourd'hui le plus célèbre.“ S. 21.
94. Liesen 2001, *Architektur und Zeremoniell*, S. 16.
95. Herrig 1992, *Fontainebleau*, S. 17. Im Jahr 1535 beschäftigte Franz I. 622 Bedienstete, exklusiv die seiner Frau und seiner Kinder.
96. Zitate aus dem Brief von Katharina von Medici an ihren Sohn Karl IX. vom 8. September 1563. Auszugsweise veröffentlicht bei Liesen 2001, *Architektur und Zeremoniell*, Anhang B, S. 179–181. „[...] il m'a semblé qu'il restoit encores ce que j'estime

aussi nécessaire pour vous faire obéir à tout vostre royaume, reconnoitre combien désirez le revoir en l'estat auquel il a esté par le passé, durant les règnes des rois mes seigneurs vos père et grand père. [...] Monsieur mon fils, après vous avoir parlé de la police de la court, et de ce qu'il fault faire pour rétablir tous ordres en vostre royaume, il me semble qu'une des choses la plus nécessaire pour vous faire aimer de vos sujets, c'est qu'ils connoissent qu'en toutes choses avez soin d'eulx, aultant de ceulx qui sont près de vostre personne que de ceulx qui en sont loing.“

97. Vgl. hierzu die einführenden Worte von Claude-François Méneestrier, der die Embleme und Devisen der *Galerie d'Ulysse* im Jahr 1684 beschreibt, veröffentlicht bei Béguin u. a. 1985, S. 344, Anhang. „Pour faire voir que les Emblèmes sont les ornemens ordinaires des Palais et Galeries, il ne faut que considerer celle de Fontainebleau, où les travaux d'Ulysse sont representez en cinquante-huit Tableaux, qui sont autant d'Emblèmes, puisque celui qui a décrit les merveilles de cette Maison, dit expressement que le Peintre a eu intention de représenter les mœurs et les nobles qualitez d'un grand Prince, et d'un Heros illustre en Ulysse, dont il fait un modele à tous les Princes.“

* Mein aufrichtiger Dank gilt Katharina Krause für ihre Anregungen und kritischen Anmerkungen, Marcus Kiefer und Sigrid Ruby für die aufschlussreichen Gespräche sowie der Altphilologin Marie-Louise Taeger für ihre Unterstützung zum Verständnis der lateinischen Quellentexte.

Bibliographie

Jean Androuet Du Cerceau, *Les Plus Excellens Bastimens de France*, Tome I, Paris 1576, Nachdruck Paris 1988.

Aristoteles, *Poetik*, Griechisch/Deutsch, hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982.

Sylvie Béguin, *L'école de Fontainebleau. Le manierisme à la cour de France; table chronologique, étude critique et historique, notes, index, bibliographie*, Paris 1960.

Sylvie Béguin, Jean Guillaume und Alain Roy, *La galerie d'Ulysse à Fontainebleau*, Paris 1985.

Jörg Jochen Berns und Thomas Rahn, *Zeremoniell und höfische Ästhetik in Spätmittelalter und der frühen Neuzeit*, Tübingen 1995.

Marc Bizer, ‚*Qui a pais n'a que faire de patrie*‘. Joachim du Bellay's Resistance to a French Identity, *Romanic Review*, Vol. 91 (2000), S. 375-416.

Angela Böck, *Die Sala Regia im Vatikan als Beispiel der Selbstdarstellung des Papsttums in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, in: *Studien zur Kunstgeschichte*, Band 112, Hildesheim / Zürich / New York 1997.

Bonn / Wien, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): *Kaiser Karl V. (1500–1558). Macht und Ohnmacht Europas*, Mailand 2000.

Jean-Claude Boyer, „*La reddition de la ville du Havre*“ de Nicolo dell'Abate. La composition manquante de la galerie d'Ulysse de Fontainebleau identifiée, in: *Revue de l'Art*, Année 1999, Volume 123, Numéro 123, S. 71–72.

Françoise Boudon und Jean Blécon, *Le château de Fontainebleau de François I^{er} à Henri IV. Les Bâtimens et leurs fonctions*, Paris 1998.

Wolfgang Brassat, *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz*, Berlin 2003.

Luc Brisson, *Einführung in die Philosophie des Mythos*, Band 1: *Antike, Mittelalter und Renaissance*, Darmstadt 1996.

Félix Buffière, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris 1956.

Guillaume Budé, *L'institution du Prince*, Paris 1547, Neuauflage Farnborough, Gregg Press, 1966.

Guillaume Budé, *Le Passage de l'hellenisme au christianisme / De transitu Hellenismi ad Christianismum*, hg. v. M.-M. de La Garanderie / D. F. Penham, (*Les Classiques de l'Humanisme*), Paris 1993.

Peter Burke, *Die Geschichte des „Hofmann“*. Zur Wirkung eines Renaissance-Breviers über angemessenes Verhalten, Berlin 1996.

André Chastel, William McAllister-Johnson und Sylvie Béguin, *La Galerie François I^{er} au château de Fontainebleau*, in: *Revue de l'Art* 16–17, 1972, S. 143–152 (Le système de la galerie) und S. 153–164 (Le programme monarchique).

- Monique Chatenet, *Architecture et cérémonial à la cour de Henri II. L'apparition de l'antichambre*, in: *Henri II et les arts*, Actes du colloque international École du Louvre et musée national de la Renaissance – Écouen 25–27 sept. 1997, hg. v. Hervé Oursel und Julia Fritsch, Paris 2003, S. 355–380.
- Ivan Cloulas, *Henri II*, Paris 1985.
- Howard Montagu Colvin, *The History of the King's Works*, Bd. IV, S. 17–21 und 310–311.
- Janet Cox-Rearick, *Chefs-d'œuvres de la Renaissance. La collection de François I^{er}*, Paris 1995.
- Pierre Dan, *Le trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*, Paris 1642.
- Dante Alighieri, *Die göttliche Komödie*, deutsche Übersetzung von Karl Vossler, München 1969.
- Bernice Davidson, *The Decoration of the Sala Regia under Pope Paul III*, in: *Art Bulletin*, 1976, S. 395–423.
- Louis Dimier, *Le Primatice*, Paris 1928.
- Jean Dorat, *Mythologicum ou interprétation allégorique de l'Odyssee X–XII et l'Hymne d'Aphrodite*, hg. v. Philip Ford, Genf 2000.
- Chantal Sibylle Eschenfelder, *Die Bäder Franz I. in Fontainebleau*, München 1991.
- Chantal Sibylle Eschenfelder, *Les appartements des bains de François I^{er} à Fontainebleau*, in: *Histoire de l'art*, Nr. 19, 1992, S. 41–49.
- Michel Espange, *Der theoretische Stand der Kulturtransferforschung*, in: *Kulturtransfer: kulturelle Praxis im 16. Jahrhundert*, hg. v. Wolfgang Schmale. Innsbruck 2003, S. 63–76.
- Sharon E. Fermor, *On the Description of Movement in Vasari's Lives*, in: Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien, 4.–10. September 1983, Bd. 2: Kunst, Musik, Schauspiel, hg. von Hermann Fillitz, Martina Pippal, Wien / Köln / Graz 1985.
- Georg Finsler, *Homer in der Neuzeit: von Dante bis Goethe. Italien, Frankreich, England, Deutschland*, Leipzig 1912.
- Giancarlo Fiorenza, *Penelope's Web. Francesco Primaticcio's Epic Revision at Fontainebleau*, in: *Renaissance Quarterly* 59, 2006, S. 795–827.
- Philip Ford, *Classical Myth and its Interpretation in Sixteenth-Century France*, in: *The Classical Heritage in France* (Brill's Studies in Intellectual History; Vol. 109), hg. v. Gerald Sandy, Leiden u. a. 2002.
- Anthony Grafton, *Commerce with the Classics. Ancient Books and Renaissance Readers*, Univ. of Michigan Press 1997, S. 135–184.
- Anthony Grafton und Lisa Jardine, *From Humanism to Humanities. Education and the Liberal Arts in Fifteenth- and Sixteenth-Century Europe*, Cambridge, Massachusetts 1986.
- Ulrike Groos, *Ars Musica in Venedig im 16. Jahrhundert*, Studien zur Kunstgeschichte, Band 108, Hildesheim u. a. 1996.
- Jean Guillaume, *La galerie dans le château français: place et fonction*, in: *Revue de l'Art*, Nr. 102, 1993/94, S. 32–42.
- Noémi Hepp, *Homère en France au XVI^e siècle*, Atti della Accademia delle Scienze di Torino II. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche, XCVI (1961–1962), S. 389–508.
- Herbet, Félix, *Le chateau de Fontainebleau*, Paris 1937.
- Dorothee Herrig, *Fontainebleau, Geschichte und Ikonologie der Schloßanlage Franz I.*, München 1992.
- Volker Hoffmann, Rezension zu: Wolfram Prinz, *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*, Berlin 1970, in: *Architectura*, 1, 1971, S. 102–112.
- Homer, *Odyssee*, übersetzt von Johann Heinrich Voß, Text der ersten Ausgabe von 1781, Stuttgart 1962.
- Antoinette Huon, *Le Thème du Prince dans les Entrées parisiennes au XVI^e siècle*, in: *Les Fêtes de la Renaissance*, Bd. 1, 2nd Édition, Journées Internationales d'Études, Abbaye de Royaumont, 8. – 13. juillet 1955, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, hg. v. Jean Jacquot, Paris 1973, S. 23–30.
- Marc-René Jung, *La Légende de Troie en France au moyen-âge. Analyse des versions françaises et bibliographie raisonnée des manuscrits*, Basel 1996.
- Marcus Kiefer, „Michelangelo riformato“. *Pellegrino Tibaldi in Bologna. Die Johanneskapelle in San Giacomo Maggiore und die Odysseus-Säle im Palazzo Poggi*, Hildesheim 2000.

Guntram Koch, *Die mythologischen Sarkophage, Meleager*, in: *Die antiken Sarkophagreliefs*, Bd. 12, Teil 6, Berlin 1975.

Le Marquis Léon de Laborde (Hg.): *Les Comptes des Bâtimens du Roi (1528–1571), Suivis de Documents inédits sur les Châteaux Royaux et les Beaux-Arts au XVI^e siècle*, Bd. 2, Paris, 1880.

Anne-Marie Lecoq, *François I^{er} imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris 1987.

Anne-Marie Lecoq, *L'iconographie de la salle de bal à Fontainebleau. Une hypothèse de lecture*, in: *Henri II et les arts*, Actes du colloque international École du Louvre et musée national de la Renaissance – Écouen 25–27 sept. 1997, hg. v. Hervé Oursel und Julia Fritsch, Paris 2003, S. 381–416.

J. Lestocquoy, *Correspondance des nonces en France*. Capri et Ferrerio, 1535–1540, Paris 1961.

Pauline Liesen, *Architektur und Zeremoniell in den Schlössern Franz I.*, Bonn 2001.

Machiavelli, *Der Fürst / Il Principe*, hg. und übersetzt von Rudolf Zorn, Stuttgart 1973.

David O. MacNeil, *Guillaume Budé and Humanism. In the Reign of Francis I*, Stanford 1972.

Thomas Maissen, *Von der Legende zum Modell. Das Interesse an Frankreichs Vergangenheit während der italienischen Renaissance*, Basel / Frankfurt am Main 1994.

Pierre-Jean Mariette, *Abecedario de Pierre-Jean Mariette et autre notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, hg. v. Charles Philippe de Chennevières-Pointel und Anatole de Montaiglon, Bd. VI, Paris 1859.

William McAllister Johnson, *On some Neglected Usages of Renaissance Diplomatic Correspondence*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Nr. 79, 1972, S. 51–54.

Markus Meumann und Ralf Pröve (Hg.), *Herrschaft in der frühen Neuzeit, Umriss eines dynamisch-kommunikativen Prozesses*, in: *Herrschaft und Soziale Systeme in der frühen Neuzeit*, hg. vom Arbeitskreis Militär und Gesellschaft in der Frühen Neuzeit, Bd. 2, 2004.

Eugène Muentz, *Le château de Fontainebleau en 1625, d'après le diarium du commandeur Cassiano Del Pozzo*, in: *Mémoires de la Société de l'Histoire de*

Paris et Île-de-France, Champion, Tome XII (1885)?, S. 255–278.

Claude Mignot, *Fontainebleau revisité. La galerie d'Ulysse*, in: *Revue de l'Art*, Année 1988, Volume 82, Numéro 82, S. 9 – 18.

Rosemarie Mulcahy, *Philip II of Spain, Patron of the Arts*, Dublin 2004.

Pierre de Nolhac, *Ronsard et l'humanisme*, Paris 1925, Neudruck 1966.

Hervé Oursel und Julia Fritsch (Hg.), *Henri II et les arts*, Actes du colloque international École du Louvre et musée national de la Renaissance – Écouen 25–27 sept. 1997, Paris 2003.

Erwin und Dora Panofsky, *The Iconography of the Galerie François I^{er} at Fontainebleau*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 52, 1958, S. 113–190.

Paris, Réunion des musées nationaux et musée du Louvre (Hg.): *Primatice – Maître de Fontainebleau*. Paris, musée du Louvre, 22 septembre 2004–3 janvier 2005, Paris 2004.

Wolfram Prinz, *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*, Berlin 1970.

Wolfram Prinz und Ronald G. Kecks, *Das französische Schloß der Renaissance. Form und Bedeutung der Architektur, ihre geschichtlichen und gesellschaftlichen Grundlagen*, Berlin 1985.

William F. Prizer, *Music in Ferrara and Mantua at the Time of Dosso Dossi. Interrelations and Influences*, in: (Hg.), *Dosso's Fate. Painting and Court Culture in Renaissance Italy*, hg. v. Luisa Ciammitti, Steven F. Ostrow und Salvatore Settis, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Los Angeles 1998, S. 290–308.

Hugo Rahner, *Antenna Crucis, I. Odysseus am Mastbaum*, in: *Zeitschrift für katholische Theologie* 65, 1941, S. 123–152.

Hugo Rahner, *Griechische Mythen in christlicher Deutung*, Zürich 1957.

Olaf Reumann, *L'exemplum humaniste comme moyen de légitimation dans la galerie François I^{er} à Fontainebleau*, in: *L'image du roi de François I^{er} à Louis XIV*, hg. v. Thomas W. Gaethgens und Nicole Hochner, Paris 2006.

Marcel Roethlisberger, *The Ulysses Tapestries at Hardwick Hall*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 79, Février 1972, S. 111–125.

Michael Rohlmann, *Kunst und Politik zwischen Leo X. und Franz I.*, in: *Der Medici-Papst Leo X. und Frankreich*, hg. v. Götz-Rüdiger Tewes und Michael Rohlmann, Tübingen 2002.

Michael Rohlmann, *Bologna, Palazzo Poggi, Sala und Stanza di Ulisse*, in: Julia Kliemann und Michael Rohlmann, *Wandmalerei in Italien, Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus 1510–1600*, München 2004, S. 370–385.

Pierre de Ronsard, *Hymne de Tres illustre Prince Charles Cardinal de Lorraine (1559)*, Vol. 9 d'Œuvres complètes.

Franciscus Floridus Sabinus, *Homeri Odysseae*, Libri XIII, Paris 1545.

V. L. Saulnier, *Sebillet, Du Bellay, Ronsard – L'Entrée de Henri II à Paris et la Révolution Poétique de 1550*, in: *Les Fêtes de la Renaissance*, Tome I, 2nd Édition, Journées Internationales d'Études, Abbaye de Royaumont, 8.–13. juillet 1955, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, hg. v. Jean Jacquot, Paris 1973, S. 31–59.

Robert W. Scheller, *Imperiales Königtum in Kunst und Staatsdenken der französischen Frührenaissance*, in: *Kritische Berichte* 6, 1978, S. 5–24.

Wolfgang Schmale, *Das Konzept des Kulturtransfers und das 16. Jahrhundert*, in: *Kulturtransfer: Kulturelle Praxis im 16. Jahrhundert*, hg. v. Wolfgang Schmale, Innsbruck 2003.

Margret Schütte, *Die Galleria delle Carte Geografiche im Vatikan. Eine ikonologische Betrachtung des Gewölbeprogramms*, in: *Studien zur Kunstgeschichte*, Band 69, Hildesheim/Zürich/New York 1993.

Marc Hamilton Smith, *La première description de Fontainebleau*, in: *Revue de l'Art*, numéro 91, 1991, S. 44–46.

Marc Hamilton Smith, *Les diplomates italiens, observateurs et conseillers artistique à la cour de François 1^{er}*. In: *Histoire de l'art*, no. 35/36, 1996, S. 27–37.

Arno Strohmeier, *Kulturtransfer durch Diplomatie. Die kaiserlichen Botschafter in Spanien im Zeitalter Philipps II. und das Werden der Habsburgermonarchie (1560–1598)*, *Kulturtransfer: Kulturelle Praxis im 16.*

Jahrhundert, hg. v. Wolfgang Schmale, Innsbruck 2003.

Christine Tauber, *Italianità am Hof von François 1^{er} (1515–1521)*, in: *Der Medici-Papst Leo X. und Frankreich*, hg. von Götz-Rüdiger Tewes, Tübingen 2002.

Charles Terrasse, *Le Château de Fontainebleau*, Paris 1946.

Jacques Thuillier, *Peinture et politique. Une théorie de la galerie royale sous Henri IV*, in: *Études d'art français offertes à Charles Sterling*, hg. v. Albert Châtelet, Paris 1975, S. 175–194.

Niccolò Tommaseo (Hg.): *Relations des Ambassadeurs Vénétiens sur les Affaires de France au XVI^e siècle*, 2 Bde., Paris 1838.

Uta Barbara Ullrich, *Der Kaiser im „giardino dell'Impero“. Zur Rezeption Karls V. in italienischen Bildprogrammen des 16. Jahrhunderts*, Berlin 2006.

Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, Tomo VII, Florenz 1881.

Egon Verheyen, *The Palazzo del Te in Mantua. Images of Love and Politics*, Baltimore / London 1977.

Vitruv, *De architectura libri decem*, deutsche Übersetzung von Franz Reber, Wiesbaden 2004.

John Walker, *Die National-Galerie in Washington*, München / Zürich 1964.

Horst Wenzel, *Repräsentation und schöner Schein am Hof und in der höfischen Literatur*, in: *Höfische Repräsentation – Das Zeremoniell und die Zeichen*, hg. v. Hedda Ragotzky und Horst Wenzel, Tübingen 1990, S. 171–208.

Henri Zerner, *Le système décoratif de la galerie François 1^{er}*. Actes du Colloque internationale sur l'Art de Fontainebleau (1972), Paris 1975, S. 31–34.

Henri Zerner, *Renaissance Art in France. The Invention of Classicism*, übersetzt von Deke Duisinberre, Scott Wilson und Rachel Zerner, Paris 2003.

Abbildungen

Abb. 1: *Galerie d'Ulysse*: Plan mit Angabe der Gewölbejoche (in römischen Zahlen) und der 58 Wandfelder. Grafisch vereinfachte Rekonstruktion der Autorin nach dem Plan der Cour du Cheval-Blanc von 1682 (NIII Seine-et-Marne, 89), Archives Nationales.

Abb. 2: Theodor van Thulden nach Primaticcio, *Der schlafende Odysseus wird verladen*, Stich Nr. 30 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [*d'après les fresques du Primatice et de Niccolo Dell'Abbate, au château de Fontainebleau*], Paris 1633.

© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

Abb. 3: Theodor van Thulden, *Athena erscheint Odysseus*, Stich Nr. 31 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [*d'après les fresques du Primatice et de Niccolo Dell'Abbate, au château de Fontainebleau*], Paris 1633.

© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

Abb. 4: Theodor van Thulden, *Athena erscheint Odysseus als junger Hirte*, Stich Nr. 32 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [*d'après les fresques du Primatice et de Niccolo Dell'Abbate, au château de Fontainebleau*], Paris 1633.

© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

Abb. 5: Abraham van Diepenbeek, *Ecole flamande, La barque de Charon (?) ou la Vieillesse (?)*. Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 21135, Recto.

In: Sylvie Béguin, Jean Guillaume und Alain Roy, *La galerie d'Ulysse à Fontainebleau*, Paris 1985.

Abb. 6: Pellegrino Tibaldi, Deckenfresko der Sala di Ulisse im Palazzo Poggi, Bologna (Ausschnitt: zentrales Bild).

In: Julian Kliemann und Michael Rohlmann, *Wandmalereien in Italien. Hochrenaissance und Manierismus 1510–1600*, München 2004.

Abb. 7) Escalier du roi, Nymphengruppe, mit Ovalbild *Alexander zähmt Bucephalus*, Francesco Primaticcio, um 1540. Fontainebleau, Château de Fontainebleau.

In: Louis Dimier, *Le Primatice*, Paris 1928.

Abb. 8: Ruggiero de' Ruggieri nach Primaticcio, *Odysseus wird von Hermes vor den Verführungskünsten Kirkes beschützt*, Öl auf Leinwand. 1,52 m x 2,09 m. Fontainebleau, musée national du château, F 1995.9.

© Fontainebleau, Musée national du château. In: Josette Grandazzi (Hg.), *Primatice. Maître de Fontainebleau*, Paris 2004.

Abb. 9: Francesco Primaticcio, *Tanz der Horen*, Entwurf für das zentrale Plafondbild der *Galerie d'Ulysse* in Fontainebleau, um 1548–49, Röteln, rötlich laviert, weiß gehöhnt, auf rötlich grundiertem Papier, 35,8 x 33,5 cm. Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Inv. Nr. 615.

In: Josette Grandazzi (Hg.), *Primatice. Maître de Fontainebleau*, Paris 2004.

Abb. 10: Meleager-Sarkophag, Istanbul, Türkei, TR, Archäologisches Museum. Inv.-Nr. 2100.

© Arachne Images, Deutsches Archäologisches Institut (DAI)

Abb. 11: Theodor van Thulden nach Primaticcio, *Odysseus wird von seinem Hund erkannt*, Stich Nr. 34 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [*d'après les fresques du Primatice et de Niccolo Dell'Abbate, au château de Fontainebleau*], Paris 1633.

© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

Abb. 12: Theodor van Thulden, *Euryklea erkennt Odysseus*, Stich Nr. 44 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [*d'après les fresques du Primatice et de Niccolo Dell'Abbate, au château de Fontainebleau*], Paris 1633.

© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

Abb. 13: Theodor van Thulden, *Wiedersehen von Odysseus und Penelope*, Stich Nr. 46 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [*d'après les fresques du Primatice et de Niccolo Dell'Abbate, au château de Fontainebleau*], Paris 1633.

© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

Abb. 14: Theodor van Thulden, *Ermordung Agamemnons*, Stich Nr. 8 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [*d'après les fresques du Primatice et de Niccolo Dell'Abbate, au château de Fontainebleau*], Paris 1633.

© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

Abb. 15: Theodor van Thulden, *Odysseus begrüßt den alten Dolios*, Stich Nr. 54 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [*d'après les fresques du Primatice et de Niccolo Dell'Abbate, au château de Fontainebleau*], Paris 1633.

© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

Abb. 16: Theodor van Thulden, *Odysseus auf der Insel der Kyklopen*, Stich Nr. 6 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [*d'après les fresques du Primatice et de Niccolo Dell'Abbate, au château de Fontainebleau*], Paris 1633.

© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

Abb. 17: Theodor van Thulden, *Odysseus erreicht die Insel Polyphems*, Stich Nr. 9 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [*d'après les fresques du Primatice et de Niccolo Dell'Abbate, au château de Fontainebleau*], Paris 1633.

© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

Abb. 18: Theodor van Thulden, *Odysseus blendet Polyphem*, Stich Nr. 10 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [*d'après les fresques du Primatice et de Niccolo Dell'Abbate, au château de Fontainebleau*], Paris 1633.

© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

Abb. 19: Theodor van Thulden nach Primaticcio, *Odysseus empfängt den Beutel der Winde*, Stich Nr. 13 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [*d'après les fresques du Primatice et de Niccolo Dell'Abbate, au château de Fontainebleau*], Paris 1633.

© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

Abb. 20: Theodor van Thulden, *Odysseus' Gefährten öffnen den Beutel der Winde*, Stich Nr. 16 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [*d'après les fresques du Primatice et de Niccolo Dell'Abbate, au château de Fontainebleau*], Paris 1633.

© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

Abb. 21: Theodor van Thulden, *Odysseus bei den Lästrygonen*, Stich Nr. 17 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [*d'après les fresques du Primatice et de Niccolo Dell'Abbate, au château de Fontainebleau*], Paris 1633.

© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

Abb. 22) Theodor van Thulden, *Odysseus und seine Gefährten auf der Insel Kirkes*, Stich Nr. 18 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [*d'après les fresques du Primatice et de Niccolo Dell'Abbate, au château de Fontainebleau*], Paris 1633.

© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

Abb. 23: Theodor van Thulden, *Odysseus wird von*

Hermes vor den Verführungskünsten Kirkes beschützt, Stich Nr. 19 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [*d'après les fresques du Primatice et de Niccolo Dell'Abbate, au château de Fontainebleau*], Paris 1633.

© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

Abb. 24: Primaticcio, *Der Sonnenwagen umringt von Horen*, Rötel, gewischt, weiße Höhungen, beiges Papier, 34,3 cm x 46,1 cm. Paris, musée du Louvre, département des Artes graphiques, Inventar 8519.

© Réunion des musées nationaux (RMN). In: Paris, *Primatice – Maître de Fontainebleau*, Paris 2004.

Abb. 25: Theodor van Thulden, *Odysseus widersteht den Sirenen und passiert Charybdis und Skylla*, Stich Nr. 26 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [*d'après les fresques du Primatice et de Niccolo Dell'Abbate, au château de Fontainebleau*], Paris 1633.

© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

Abb. 26: Theodor van Thulden, *Odysseus bei Kalypso*, Stich Nr. 28 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [*d'après les fresques du Primatice et de Niccolo Dell'Abbate, au château de Fontainebleau*], Paris 1633.

© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

Abb. 27: Theodor van Thulden, *Odysseus nimmt Abschied von Alkinoos*, Stich Nr. 29 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [*d'après les fresques du Primatice et de Niccolo Dell'Abbate, au château de Fontainebleau*], Paris 1633.

© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

Abb. 28: Theodor van Thulden, *Odysseus gibt sich dem Schweinehirten Eumaios zu erkennen*, Stich Nr. 33 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [*d'après les fresques du Primatice et de Niccolo Dell'Abbate, au château de Fontainebleau*], Paris 1633.

© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

Abb. 29: Theodor van Thulden, *Odysseus und Dienerin*, Stich Nr. 35 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [*d'après les fresques du Primatice et de Niccolo Dell'Abbate, au château de Fontainebleau*], Paris 1633.

© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

Abb. 30) Theodor van Thulden, *Odysseus reinigt sich nach der Ermordung der Dienerinnen*, Stich Nr. 43 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [*d'après les fresques du Primatice et de Niccolo Dell'Abbate, au château de Fon-*

tainebleau], Paris 1633.

© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

Abb. 31: Theodor van Thulden, *Odysseus und Telemachos greifen die Bewerber an*, Stich Nr. 40 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [*d'après les fresques du Primatice et de Niccolo Dell'Abbate, au château de Fontainebleau*], Paris 1633.

© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

Abb. 32: Theodor van Thulden, *Odysseus empfängt die an ihn gerichtete Ehrerweisung*, Stich Nr. 58 aus [*Les Travaux d'Ulysse*] / [*d'après les fresques du Primatice et de Niccolo Dell'Abbate, au château de Fontainebleau*], Paris 1633.

© Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

Titel

Yvonne Wagner, *Die Wandmalereien der Galerie d'Ulysse in Fontainebleau. Politische und moralische Handlungsanleitungen für den französischen König*, in: kunsttexte.de, Nr. 4, 2014 (41 Seiten), www.kunsttexte.de.

Zusammenfassung

Dieser Artikel widmet sich der Frage, warum das Epos der Odyssee als Grundlage für die malerische Ausgestaltung der Galerie d'Ulysse in Fontainebleau gewählt wurde. Obgleich der Mythos seit der Antike rezipiert wird, beginnt in Frankreich ein Kreis von Gelehrten im 16. Jahrhundert die Odyssee in einem neuen Sinnzusammenhang zu deuten, der Hinweise zur Entschlüsselung und zum Verständnis des Bildprogramms liefert. Auf dieser Grundlage werden die Stiche, Zeichnungen und Gemälde späterer Künstlergenerationen untersucht, welche eine ungefähre Vorstellung von der einzigartigen Ausgestaltung geben.

Autorin

Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie und Bildenden Kunst an der Philipps-Universität Marburg. Während des Studiums Kunstvermittlerin im Städel Museum und Liebieghaus Frankfurt. Promotion zum Thema: *Zwischen Kennerschaft und Kommerz – der Kunsthändler Jean-Baptiste-Pierre Le Brun (1748–1813)*. Freie Mitarbeit in Ausstellungsprojekten.