

II Anne de Pisseleu – Favoritin Franz' I.

II.1 Franz I. – „père des arts et des lettres“ und „amateur des femmes“

Kunst- und Frauenliebe

Franz I. von Frankreich galt schon zu Lebzeiten als ein herausragender Förderer der Künste und ging als „père des arts et des lettres“ in die Geschichtsschreibung ein.¹ Baldassare Castigliones *Il libro del Cortegiano* (1528), dessen erste französische Ausgabe von spätestens 1537 dem König persönlich zugeordnet war, präsentiert Franz I. als einen strahlenden Hoffnungsträger, dem es gegeben sei, Frankreich zu einer kulturellen Blüte ungeahnten Ausmaßes zu führen.² Ein markantes Sinnbild dieses auch für des Königs Selbstdarstellung so eminent wichtigen Topos der Kunstförderung ist das Fresko *L'ignorance chassée* in der *Grande Galerie* im Schloss von Fontainebleau.³ Die Komposition von Rosso Fiorentino zeigt im Hintergrund Franz I. in Rüstung, auf dem Haupt ein Lorbeerkranz und ‚bewaffnet‘ mit Schwert und Buch, wie er die Treppen zu einem Jupiter-Tempel hinaufsteigt und in den hell erleuchteten Innenraum tritt. Das strahlende Licht, das aus dem Tempel dringt, fällt auf eine wild bewegte Menge mit verbundenen Augen. Franz I. lässt diese Ignoranten hinter sich und wendet sich statt dessen, Kriegsherr und Mäzen gleichermaßen (*arma et litterae*), den Wissenschaften und den Künsten zu. Entsprechend preist der französische Dichter Joachim Du Bellay den Monarchen:

Comment te peut assez chanter la France / O grand François, des
neufs sœurs adoré?

Tu as défaict ce vil monstre Ignorance, / Tu as refaict le bel aage
doré.⁴

¹Aus der umfangreichen Literatur zu Franz I. als Förderer der Künste vgl. Scailliérez 1992; Cox-Rearick 1995. Zu Franz I. in der Historiographie vgl. Girault 2006, zum Topos der Kunstförderung ebd., S. 32-36.

²Vgl. die entsprechenden Stellen in den Editionen Castiglione 1901 u. 1996. Der *Cortegiano* wurde zwischen 1513 und 1517 geschrieben, aber erst 1528 veröffentlicht. Zu Castiglione und Franz I. vgl. Castiglione 1901, S. 315; Clough 1978, S. 23. Franz I. und Castiglione kannten sich von zwei persönlichen Treffen, im Dezember 1515 in Bologna und im Dezember 1524 bei Pavia. Zur Rezeption und Editions-geschichte des *Cortegiano* s. Burke 1996. Burke widmet sich leider ausgerechnet der frühen französischen Rezeption kaum. – Zu Castigliones *Hofmann* in Bezug auf Franz I. s.a. S. 81-82 (Kap. II.3.2.).

³Rosso Fiorentino, *L'ignorance chassée*, 1532-38, Fresko und Stuck (Schloss Fontainebleau, Grande Galerie; Abb. in: Pérouse de Montclos 1998, S. 59). Zur Ikonographie vgl. Panofsky 1958, S. 119-120.

⁴Du Bellay 1908-31, III, S. 70.

„Il aymoit les sciences et les bastiments“, heißt es in den *Mémoires* von Gaspard de Saulx-Tavannes.⁵ Aber Franz I. liebte offenbar noch mehr. François de Belleforest, Hofhistoriograph Heinrichs III., wollte an dem Punkt nicht lügen. Dieses Berufsethos vorausgeschickt, urteilte er in seinem umfangreichen, erstmals 1579 publizierten Werk *Les grandes annales et histoire générale de France* über König Franz I. :

[O]r est il vray qu'il n'a esté cogneu rien en ce grand Roy qui ne fut rare, excellent & heroyque, si **l'amour des femmes** n'eût aucunement denigré ce lustre & splendeur des vertus de Roy qui n'avoit que soy-mesme de semblable: mais quoy? les plus parfaicts ne sont sans default. Et le Prince qui n'est addonné aux plaisirs, sera souvent cruel.⁶

Die „Liebe zu den Frauen“ war demnach Franz' I. einziger Makel, und dieser Makel war angeblich so stark ausgeprägt, dass er von dem ehrenhaft sich gebenden Belleforest nicht nur nicht unterschlagen werden konnte, sondern als ein Markenzeichen des Königs nachgerade erwähnt werden musste. Das bedeutet aber auch, dass die Promiskuität des französischen Monarchen schon frühzeitig der Geschichtsschreibung würdig befunden, also als ein Merkmal des Fürstenbildes erkannt und wichtig genommen wurde.⁷ Die moralische Großzügigkeit, mit der Belleforest ein wenig zu kokettieren scheint, verweist auf eine üblicherweise eher negative Beurteilung des königlichen Liebeslebens. In den *Mémoires* von Gaspard de Saulx-Tavannes wird sogar der Tod Franz' I. auf seine Lustbarkeit und – vor allem – auf sein weibliches Umfeld zurückgeführt:

L'aage attiedit le sang, les adversitez l'esprit, les hazards le courage et la monarchie desespérée n'espere que volupté. Tel estoit le roy François, blessé des dames au corps et en esprit [...] les dames plus que les ans luy causerent la mort.⁸

Nicht erst spätere Historiographen und Memoirenschreiber, sondern schon Zeitgenossen berichten von der Zügellosigkeit und dem sexuell ausschweifenden

⁵Saulx-Tavannes 1881, S. 136. Die Memoiren von Gaspard de Saulx-Tavannes (gest. 1575), der sowohl Franz I. als auch Heinrich II. diente, wurden allerdings retrospektiv von seinem Sohn Jean de Saulx (geb. 1555) geschrieben und waren Ludwig XIII. gewidmet. Der Text kursierte in einer ersten Ausgabe schon in den 1620er Jahren, wurde aber erst 1657 in Lyon von der Librairie Fourny richtig verlegt.

⁶Belleforest 1579, 1455 r° [meine Hervorhebung]. Der Autor leitet sein Urteil folgendermaßen ein: „[...] & ne faut couvrir le dé avec un fard, & couleur d'hipocrisie, car on blasmeroit nostre histoire de mensonge, & on feroit tort à la verité [...]“ (ebd.)

⁷Seit dem späten 17. Jh. gehörte die Frauenliebe zum Standard der Geschichtsschreibung über Franz I., und sie wurde in der Regel negativ bewertet. Vgl. Girault 2006, S. 30 u. 36-38.

⁸Saulx-Tavannes 1881, S. 75 u. 136.

den Leben Franz' I., von seinen amourösen Abenteuern und seinem nie nachlassenden Interesse am anderen Geschlecht.⁹ Den frühesten Hinweis liefert das sogenannte *Journal d'un bourgeois de Paris*. Demnach habe sich der junge König im April 1515, also nur wenige Monate nach seinem Regierungsantritt, mit der Frau eines Pariser Advokaten namens Jacques Dishomme vergnügt, was Anlass für ein auf der Place Maubert öffentlich vorgetragenes Possenspiel gewesen sei.¹⁰ Antonio de Beatis, der im Sommer 1517 Kardinal Luigi d'Aragona auf dessen Reise durch Frankreich begleitete, notierte in seinem umfangreichen Bericht, der König sei „dedito ad lascivia et volintieri intra in zardini de altri et beve acqua de diversi fonti“¹¹.

Der weibliche Hof

Franz' I. „Liebe zu den Frauen“ ging mit der Ausprägung neuer Formen von Geselligkeit am französischen Hof einher. Brantôme erwähnt „la petite bande“, eine Gruppe ausgewählter weiblicher Hofangehöriger, die in der besonderen Gunst des Königs standen und ihn regelmäßig bei der Jagd und anderen Geselligkeiten begleiteten.¹² Berichte italienischer Botschafter vom französischen Hof der 1540er Jahre bestätigen Brantômes Schilderung,¹³ und

⁹Vgl. zusammenfassend Knecht 1998, S. 119f., 481 u. 559ff.

¹⁰Vgl. Bourrilly 1910, S. 14 f. Der von Bourrilly herausgegebene Text basiert auf einem Manuskript, das die BnF (Fonds Dupuy, vol. 743) verwahrt. Dabei handelt es sich offenbar um eine Kopie, denn die Handschrift stammt aus der zweiten Hälfte des 16. Jh. Über das vermutlich deutlich umfangreichere Original und seinen Autor ist nichts bekannt. Es ist wahrscheinlich, dass er in Paris und dort zu der Zeit lebte, von der er berichtet. Das *Journal* hat den Charakter einer Chronik und ist eine bisweilen sehr eklektisch anmutende Textkompilation. Vgl. dazu Bourrilly 1910, S. vff. – Auf diese frühe Affäre Franz' I. spielt auch eine Geschichte des *Héptameron* (1558/59), der von der Schwester des Königs verfassten Novellensammlung, eindeutig an. Vgl. Marguerite de Navarre 2000, S. 306-12. Die 25. Novelle wird eingangs so zusammengefasst: „Subtil moyen dont usoit un grand prince, pour jouyr de la femme d'un Advocat de Paris.“

¹¹De Beatis 1905, S. 125. Der Kardinal wurde zweimal, am 14. und am 16. August 1517, von Franz I., der damals mit seinem Hof in Rouen weilte, empfangen.

¹²Vgl. Brantôme 1991, S. 35 (*Second discours sur la Reyne, mere de nos Roys derniers, Catherine de Medicis*). In *Les Dames galantes*, erstmalig 1665/66 in Leiden publiziert, schildert Brantôme zudem diverse Liebesabenteuer Franz' I. S. Brantôme 1991, S. 246-247, 552, 575-576, 623ff. u. 649-650. Zu Pierre de Bourdeille de Brantôme s.a. S. 14-15 (Kap. I.2.1.). – Zur „petite bande“ s.a. Saulx-Tavannes 1881, S. 75: „la petite bande de madame d'Estampes gouverne“.

¹³Giovan Battista Gambara, der Botschafter des Herzogs von Ferrara, berichtet in einem Brief vom 16. Mai 1543 aus Saint-Germain-en-Laye (Modena, Archivio di Stato), dass Franz I. sich „colla piccola banda delle dame“ an einen Ort in der Nähe des Schlosses, vielleicht La Muette, vom Hofe zurückgezogen habe. In einem Brief Giulio Alvarottis, gleichfalls Botschafter des Herzogs von Ferrara, vom 17. Januar 1546 aus Paris (Modena, Archivio di Stato) ist von „tutto il piccolo trayno“ die Rede, zu dem u.a. der Thronfolger, Madame d'Estampes und Madame de Massy gehörten, die demnach den König bei einem Ausflug nach La Muette begleiteten (Zitate nach: Chatenet 2002, S. 51 u. 52). S.a. den Brief des Botschafters Carlo Sacrati an den Herzog von Ferrara vom 1. Juli 1540 aus Paris

auch in einem relativ frühen Brief des englischen Botschafters Sir Anthony Browne an Heinrich VIII. wird das Freizeitverhalten Franz' I. entsprechend dargestellt:

Furdermore the Kinges bed is alwys caried with Hym, whan He hunteth; and anon, after that the deir is killed, He repaireth to sum hous nere hand, where the same is set up, and there reposes Hym self three or four houres, and ayenst his return there is provided for Him a souper by sum noble man [...]; **wheunto a great number of ladys and gentilwomen used to be in his company, be sent for**, and there He passeth his tyme unto ten or elevyn of the clock. [...] ¹⁴

Claude Gouffier, *seigneur de Boisy*, wiederum schreibt im August 1543 an den vom französischen Hof verbannten Anne de Montmorency :

Asseurez-vous que nostre mestre est en la sorte que m'avez toujours dit: **plus y va avant, plus se prant avecque les fames** et en a perdu toute honte. ¹⁵

Im Jahr 1547 schließlich berichtet Jean de Saint-Mauris, der Botschafter Karls V., in einer ausführlichen Depesche an Maria von Ungarn von den letzten Stunden Franz' I. – und dies sicherlich mit einiger Fantasie. Demnach habe der sterbende König in einer Unterredung mit dem Thronfolger auch um Gnade für seine Favoritin gebeten, weil sie eben eine Frau sei: „Aussi luy parla de madame d'Estampes, le priant qu'il ne la voulist maltraiter et

(Modena, Archivio di Stato, in: Occhipinti 2001, S. 47-48). – Auch Marguerite de Navarre akzentuiert im *Héptameron* den kleinen, ausgewählten Charakter einer für die Jagd oder zur Erholung zusammen gekommenen Gesellschaft: „Le roy François, premier de ce nom, estant en un chasteau fort plaisant, où il estoit allé, avecques petite compaignie, tant pour la chasse, que pour y prendre quelques repos, [...]“ (Marguerite de Navarre 2000, S. 478f. / 53. Nouvelle).

¹⁴Sir Anthony Browne an Heinrich VIII. von England, August 1527 (zit. nach: Chatenet 2002, S. 128; meine Hervorhebung). – Einträge im *Catalogue des actes de François Ier* bezeugen Geschenke u.a. Gunstweise für ausgewählte Damen des Hofes.

¹⁵Brief von Claude Gouffier an Anne de Montmorency, 18.08.1543 (Paris, BnF; zit. nach: Decrue de Stoutz 1978, S. 431; meine Hervorhebung). S.a. Knecht 1998, S. 562. – Claude Gouffier (gest. 1570) war der Sohn von Artus Gouffier (1474-1519), *le grand maître de Boisy*, einem engen Vertrauter und Kriegsgefährten sowohl Karls VIII. als auch Ludwigs XII., dem 1506 der Zugang zum Hof der Louise de Savoie gelang. Artus Gouffier wurde Erzieher von François d'Angoulême, dem späteren König Franz I. Dieser ernannte ihn gleich bei Amtsantritt 1515 zum *grand maître de France*. Gouffier fungierte als einer der engsten Berater und wichtigsten Diplomaten Franz' I. und begleitete ihn auf seinen Italienfeldzügen. Nach der Schlacht von Marignan im September 1515 erhielt er mehrere Lehengüter aus dem Herzogtum Mailand und den Titel Graf von Caravas. Sein Sohn Claude war auf der politischen Bühne weniger aktiv. Das einzige größere Amt, das Franz I. ihm verlieh, war das des königlichen Stallmeisters (*grand écuyer de France*) 1546.

avoir pitié d'elle, autant que c'estoit une femme [...].“ Außerdem habe Franz I. seinem Nachfolger geraten, sich nicht dem Willen anderer zu unterwerfen, wie er es gegenüber der Herzogin von Étampes getan habe, „de non tant se soubmettre à la voulunté d'aultres, comme il avoit fait à celle de lad. dame d'Estampes“¹⁶.

Wenngleich der Wahrheitsgehalt all dieser Berichte mit Blick auf die Absichten der einzelnen Schreiber kritisch zu hinterfragen und zu relativieren ist, so machen sie in ihrer Gesamtheit doch deutlich, dass die „Liebe zu den Frauen“ eine weithin wahrgenommene, weil auf ‚performativer Ebene‘ offenbar sichtbare Eigenschaft des französischen Monarchen war und schon zu dessen Lebzeiten hinreichend Gesprächsstoff bot.

Das von den Zeitzeugen überlieferte Bild eines regelmäßig von Frauen umgebenen Herrschers korrespondiert mit einem faktischen Anwachsen der weiblichen Hofmitglieder in der Regierungszeit Franz' I. Eine diesbezüglich markante Veränderung hatte sich schon im ausgehenden 15. Jahrhundert abgezeichnet, als Anne de Bretagne (1477-1514) eine erheblich vergrößerte *maison de la reine* mit mehreren *dames et demoiselles d'honneur* begründete. Sie war die erste französische Königin, die eine weibliche Entourage als einen wichtigen Bestandteil ihres Repräsentationsaufgebots erachtete. Für die Folgezeit ist eine stetige Zunahme des weiblichen Hofstaates zu verzeichnen. Während Claude de France (1499-1524), die erste Gemahlin Franz' I., noch eine relativ kleine *maison* – 209 Personen, davon nur 12 Frauen – hatte, unterhielt die Königinmutter Louise de Savoie (1476-1531) im Jahr 1531 einen persönlichen Hausstand von 295 Personen, davon 31 Frauen, die zum Teil als Hofdamen oder Hoffräulein relativ hohe Positionen einnahmen.¹⁷ Die weiblichen Mitglieder der „petite bande“ um Franz I., darunter Anne de Pisseleu, Marie de Canaples und Diane de Poitiers, rekrutierten sich vornehmlich aus diesem Kreis.

Brantôme bewertet die zunehmende „Verweiblichung“ des französischen Hofes positiv und verharmlosend zugleich. Er verwendet das Bild des Gartens als Vergleichsmoment:

[Un grand prince blâma fort François Ier sur deux choses] qui avoient rapporté plusieurs maux en la court et en la France, non seulement pour son règne, mais pour celui des autres roys ses successeurs: l'une pour avoir introduict en sa court les grandes as-

¹⁶Zit. nach: Paillard 1877, S. 101. Das originale Schriftstück datiert vom 20. April 1547 (Brüssel, Archives du royaume de Belgique, Papiers d'Etat, Nég. de France, II, S. 77-84).

¹⁷Die *maison* der Eleonore von Österreich, ab 1530 Königin von Frankreich, umfasste 348 Personen, davon 50 Frauen. Zu Ende der Regierungszeit Franz' I. waren es 391 Personen, davon 98 Frauen. Ähnliche Zahlenverhältnisse gelten für die *maison* Katharinas von Medici. Vgl. Chatenet 2002, S. 27-28 u. dies. 2000, insb. S. 176-178; Solnon 1987, S. 21-27. S.a. Brantôme 1991, S. 13f. (*Discours premier des Dames sur la Reyne Anne de Bretagne*).

semblées, abordz et residences ordinaires de dames; l'autres pour de mesmes y avoir appelé, installé et arrêté si grande affluence de gens d'église. Pour le regard des dames, certes, il faut advouer qu'avant luy, elles n'y abordoient et n'y fréquentoient que peu, et en petit nombre. Il est vray que la reine Anne commença à faire sa cour des dames plus grande que les autres reynes précédentes; et sans elle, le roy son mari ne s'en fust guère soucié. Mais le roy François, venant a son règne, considérait que toute la décoration d'une court estoit des dames, l'en voulut peupler plus que la coutume ancienne. Comme de vray **une cour sans dames c'est un jardin sans aucunes belles fleurs.**¹⁸

Ähnlich argumentiert Claude Chappuys, *valet de chambre* und Privatbibliothekar des Königs, der in seinem *Discours de la Court* (1543) die zahlreichen Damen des Hofes namentlich erwähnt und eine Analogie zum Bild der Sterne am Himmel bemüht:

[...] **Qui sont en court ce qu'au ciel les estoilles,**
Nymphes de corps, deesses du maintien.¹⁹

Die merklich gestiegene weibliche Präsenz wird auch in der zeitgenössischen Dichtung und Porträtkultur greifbar und, wie es auch bei Chappuys aufscheint, zu einem Thema der Hofdarstellung gemacht. Der Hofdichter Clément Marot verfasste zum Neujahrstag 1541 insgesamt 41 kurze Gedichte, sogenannte *étrennes*, die ausgewählten Damen des französischen Hofes gewidmet waren. Jedes dieser poetischen ‚Neujahrsgeschenke‘ – ein zu dem Zeitpunkt etabliertes Genre, für das Marot eine eigene, regelhafte Versform entwarf – charakterisiert die angesprochene Dame über eine zumeist lobende Beschreibung ihrer markantesten Eigenschaften, wobei das Attribut körperlicher Schönheit die herausragende Rolle spielt.²⁰ Überproportional stark vertreten sind Frauen zudem in der Gesamtheit der naturalistisch aufgefassten Einzelbildnisse, die von den Hofmalern Jean und François Clouet geschaffen wurden beziehungsweise überliefert sind. Die mit Kreide gezeichneten und zum Teil danach in Öl gemalten Porträts der Clouets vermitteln eine anschauliche Vorstellung von den ranghöchsten Mitgliedern der französischen Hofgesellschaft.

¹⁸Brantôme 1864-1882, III, S. 127 [meine Hervorhebung]

¹⁹Chappuys 1543, o.S. [meine Hervorhebung]

²⁰Marots *étrennes* bestehen aus je fünf Versen und haben das Reimschema „aabba“. Schon im Februar 1541 wurden diese kurzen Gedichte bei J. Dupré in Paris unter dem Titel *Les estreines de Clement Marot* publiziert. Zu den *étrennes* von Marot vgl. die Ausführungen von C.A. Mayer in: Marot 1966, S. 15ff. Zur Tradition der Neujahrsgeschenke (*étrennes*) im spätmittelalterlichen Frankreich s. Buettner 2001; ebd. S. 618/ FN 127 zum Genre *étrenne*: „poems that made gifts out of words“. Für den deutschen Kontext s. Holtorf 1973.

Offenbar ging mit der Zugehörigkeit zu dieser besonders privilegierten sozialen Gruppe eine für beide Geschlechter geltende Bildniswürdigkeit einher, von der die Frauen relativ mehr profitierten.²¹

In der Regierungszeit Franz' I. wuchs also nicht nur der weibliche Hofstaat nachweislich weiter an, sondern er geriet auch zu einem in verschiedenen Medien formulierten Thema oder Motiv der höfischen Repräsentation und blieb als solches stets ambivalent. Die panegyrisch besungenen oder in prunkvollen Gewändern dargestellten historischen Frauen verwiesen zum einen auf die Kultiviertheit, Eleganz und Schönheit, die unter Franz I. am französischen Hof Einzug gehalten hatten. Ihre gewachsene Sichtbarkeit signalisierte aber auch einen Machtzuwachs des weiblichen Hofstaates, und dieser wiederum wurde mit der „petite bande“ und dem ungezügelten Liebesleben eines Frauen gegenüber besonders spendierfreudigen Monarchen in Verbindung gebracht.

Das Bild des Königs

Allerdings fanden weder der weibliche Hofstaat noch die Mitglieder der privilegierten „petite bande“ unmittelbar Eingang in bildliche Darstellungen Franz' I. Während seine weibliche Entourage in der den Monarchen zelebrierenden Dichtung durchaus zur Sprache kommt,²² existiert kein ‚Gruppenbildnis des Königs mit Hofdamen‘.²³ Für eine solche Bildidee gab es kein Vorbild, und sie wurde meines Wissens auch in der Hofkunst späterer Epochen nicht umgesetzt, sondern erst in der Salonmalerei des 19. Jahrhundert erfunden.²⁴

Frühneuzeitliche Darstellungen des französischen Königs im Kreis der männlichen Hocharistokratie respektive des männlichen Hofstaats sind hingegen aus der Buchmalerei überliefert. In den 1470 von Jean Fouquet illuminierten Statuten des Ordens vom Heiligen Michael ist auf einem Blatt König Ludwig XI. im Spalier des Kapitels, also der von ihm zu Ordensmitgliedern ernannten Adelige zu sehen.²⁵ Die einmal gefundene Bildformel wurde

²¹Vgl. Jollet 1997, S. 96ff. Die von Raoul de Broglie und Jean Adhémar katalogisierten *crayons* des Musée Condé in Chantilly und der BnF in Paris dokumentieren die wachsende Bedeutung, die den hochrangigen Frauen in der Selbstdarstellung der französischen Hofgesellschaft seit Franz' I. zukam. Vgl. Broglie 1971; Adhémar 1973. S.a. den Katalog der Clouet-Bildnisse in Chantilly von Alexandra Zvereva (2002).

²²Vgl. z.B. Chappuys 1543, o.S.

²³In dem Zusammenhang erwähnenswert ist allerdings die 1518 von der Mailänder Obrigkeit Franz I. geschenkte Handschrift *Tutte le dame del re* (Mailand, Biblioteca Trivulziana, n° 2159) mit Illuminationen von Giovanni Ambrogio Noceto. Darin findet sich das Porträt des französischen Königs gefolgt von 27 Einzelbildnissen lombardischer Damen in Medaillons, die über die Beschriftung identifiziert sind. Das Werk soll die Verbundenheit der führenden Mailänder Familien mit Frankreich bzw. Franz I. bezeugen. Vgl. De l'Italie à Chambord 2004, S. 115-116; Buck 2008.

²⁴Vgl. die Beispiele in: Girault 2006.

²⁵Jean Fouquet, *Statuts de l'ordre de Saint-Michel*, 1470 (Paris, BnF, Dépt. des manuscrits, Ms. Fr. 19819, fol. 1; Abb. in: Chastel 1994, S. 70).

für die Bebilderung weiterer Statuten-Handschriften übernommen²⁶ und für andere Anlässe adaptiert. Ein markantes Beispiel ist das Widmungsbild in Antoine Macaults Teilübersetzung der *Bibliotheca historica* von Diodorus Siculus (Abb. 4). Es gewährt Einblick in einen mit Textilien und Holzmobiliar reich ausgestatteten Innenraum. Vorne links steht der ganz in schwarz gekleidete Macault. Er liest dem in der Mitte des Geschehens sitzenden König Franz I., seinen drei Söhnen und einer größeren Anzahl männlicher Hofangehöriger, die mehrheitlich identifiziert werden können, aus dem zu überreichenden Buch vor.²⁷

Jenseits der Clouetschen Bildnisse, die als eine in ihrer Binnenstruktur und auch in ihrem Gebrauchswert sehr flexible Sammlung autonom entworfener und rezipierbarer Einzelwerke anzusehen sind, war in den unmittelbar auf die Person Franz' I. bezogenen, ihn charakterisierenden und als Herrscher entwerfenden Bildern das weibliche Element zwar relativ prominent. Doch handelte es sich hierbei nicht um Darstellungen historischer Frauengestalten aus dem höfischen Umfeld, sondern um allegorische oder mythologische Figuren, die der panegyrischen Inszenierung des Monarchen dienten. So zeigt eine relativ große und vielleicht als Tapiserie-Entwurf entstandene Zeichnung Franz I., wie er an der Spitze eines exklusiv männlichen Gefolges die sogenannte „Nympe von Fontainebleau“ in ihrem arkadischen Reich aufsucht (Abb. 6). Zwei antikisch gekleidete Frauen schicken sich an, den König zu der idyllischen Landschaft zu geleiten, deren Gewässer und baumbestandene Ufer von zahlreichen weiblichen Akten bevölkert sind. In der Bildmitte lagert die Quellnympe neben einem bauchigen Gefäß, aus dessen Öffnung sich Wasser ergießt. Ihre Kopf- und Körperhaltung unterstreicht die Erzählrichtung und das prospektive Voranschreiten des königlichen Zuges von links nach rechts. Die anekdotische Konfrontation des Realen mit dem als Ideal inszenierten Fiktiven scheint die Legende von der Entdeckung des Ortes und von der Bestimmung Fontainebleaus als vorrangigem Schauplatz monarchischer Prachtentfaltung zu veranschaulichen.²⁸ Antikische Gewandung beziehungsweise Nacktheit einerseits und zeitgenössische Kleidung andererseits markie-

²⁶Vgl. hierzu S. 132-133 (Kap. III.1.).

²⁷Zu erkennen sind rechts vom König der Kanzler Antoine Duprat sowie Guillaume Budé und Florimond Robertet, links Anne de Montmorency, Claude d'Urfé, Philippe Chabot de Brion und Mellin de Saint-Gelais. Vgl. Cécile Scailliérez, in: *L'art du manuscrit de la Renaissance en France* 2001, S. 46-49. – Sehr ähnlich ist das Dedikationsbild in einem Anne de Montmorency gewidmeten und 1531 datierten Cicero-Manuskript (Sankt Petersburg, Russische Nationalbibliothek). Vgl. *Livres du connétable* 1991, S. 9 (Abb. in: Campbell 2002, S. 272).

²⁸Die Zeichnung wird traditionell *François Ier visitant la nymphe de Fontainebleau* betitelt. Der Titel bezieht sich auf die Legende von Fontainebleau, der gemäß ein Jagdhund namens „Bliaud“ die Quelle des Ortes entdeckt habe, der fortan „Fontaine-Bliaud“ genannt wurde. Vgl. Scailliérez 1992, S. 62-63; Dan 1990, S. 10-11 (*Origine du nom de Fontainebleau*). S.a. meine Ausführungen zu Cellinis *Nympe de Fontainebleau* in S. 160-169 (Kap. III.3.).

ren die beiden Geschlechter, die hier unterschiedliche Wirklichkeitsansprüche vertreten. Vermutlich auch dem Medium Tapisserie geschuldet ist der narrative Zusammenhang zwischen den Nymphen, die die Schönheit und Fruchtbarkeit des Ortes verkörpern, und der Person des Königs, der samt Gefolge gekommen ist, um diese fantastische Schönheit zu betrachten, zu erkennen und auf sie mit Taten zu reagieren – unter anderem als Bauherr des Schlosses von Fontainebleau.

Anders verhält es sich mit einer Zeichnung Francesco Primaticcios, die den Entwurf für einen Dreiecksgiebel mit plastischem Figurenschmuck zeigt.²⁹ Dreizehn weibliche Gestalten sollten um eine große Büste Franz' I. gruppiert werden: drei Tugendpersonifikationen und die Göttin Diana, die die Büste bekrönen respektive stützen, und die neun Musen, die sich auf die beiden spitzen Winkel des Giebels verteilen. Die allegorischen und mythologischen Frauengestalten verkörpern die lobenswerten Eigenschaften des Monarchen, insbesondere sein mäzenatisches Engagement, und sind seinem Bildnis attributiv zugeordnet. Ihr geschlechtlicher Status ist konventionell, deshalb wenig bedeutsam und sicherlich ohne abbildenden Bezug zu den gesellschaftlichen Strukturen des Hofes.³⁰

Auch bei dem vielbeachteten, um 1545 datierten Kompositbildnis *François Ier en allégorie divine*, das den König als eine über Attribute und Körpersprache kenntlich gemachte Synthese von insgesamt fünf Göttern und Göttinnen präsentiert, geht es vorrangig um eine Veranschaulichung der den Souverän auszeichnenden Eigenschaften und nicht um eine Konfrontation der Geschlechter.³¹ Kraft der in seiner Person angehäuften Qualitäten „übertrifft der große König die Natur“ („ton grand Roy qui surpasse Nature“). Die ‚natürliche‘ Geschlechterdifferenz ist in der Androgynität des Körpers aufgehoben. Im Sinne der Darstellungsabsicht entscheidend ist nicht die kon-

²⁹Feder und Tusche, 212 x 680 mm (Sankt Petersburg, Eremitage). Der Giebelentwurf bezieht sich vielleicht auf den Eingangspavillon des Schlosses von Saint-Maur-des-Fossés, den Philibert De l'Orme für Kardinal Du Bellay errichtete und in seinem Architekturtraktat schildert. Vgl. Scailliérez 1992, S. 52-53 (Abb.); L'École de Fontainebleau 1972, S. 144-145/ n° 154. S.a. S. 164 (Kap. III.3.).

³⁰Kathleen Wilson-Chevaliers Bemerkung, in dieser Zeichnung „scheine der König wahrhaftig in seinem Element“, nämlich „in der Mitte seines umfangreichen weiblichen Hofes zu sein“ ist problematisch, da in der Darstellung überhaupt nicht angelegt und als eine Assoziation der Zeitgenossen schwerlich verifizierbar. Wilson-Chevalier, in: Fontainebleau et l'estampe 1985, S. 108 [meine Übersetzung].

³¹*François Ier en allégorie divine*, Illumination auf Pergament, auf Eichenholz geklebt, 234 x 134 mm (Paris, BnF; Abb. in: Creating French Culture 1995, S. 184). Die in der Figur über ihre Attribute und ihr Geschlecht zusammengeführten und in dem beigegebenen Achtzeiler auch explizit genannten Götter und Göttinnen sind Minerva, Mars, Diana, Amor und Merkur. Zu der Darstellung vgl. Warnke 1998; Orgel 1996; Meyer 1995; Creating French Culture 1995, S. 184; Crépin-Leblond, in: Livres d'heures royaux 1993, S. 30/ n° 2; Waddington 1991; Walbe 1974, S. 82-91; L'École de Fontainebleau 1972, S. 27/ n° 27. Aufgrund des Formats und der Bild-Text-Kombination stellt das Blatt wahrscheinlich ein Dedikationsbild im Rahmen einer Buchpublikation dar.

ventionelle Weiblichkeit der Göttin Diana, sondern ihre Meisterschaft in der Jagd und des Königs Fähigkeit, es ihr darin gleich zu tun und dann Diana zu „sein“.³² Das neuplatonische Ideal des Androgynen mag die bildliche Formulierung beeinflusst, vielleicht sogar motiviert haben. Doch Barbara Hochstetler Meyers Deutung des Kompositbildnisses als Ausdruck einer inzestuösen Beziehung zwischen der mit der neuplatonischen Liebestheorie bestens vertrauten Marguerite de Navarre und ihrem Bruder Franz I. scheint in der Tat eine unnötig „kryptische Verrätselung“³³. Auch Raymond B. Waddingtons These, bei dem Kompositbildnis handele es sich um ein mit sexueller Ambiguität spielendes und daraus satirischen Charakter gewinnendes Porträt des derartigen Scherzen vorgeblich zugeneigten Monarchen, überzeugt nicht. Heinrich II. ließ sich in einer vielleicht von Marc Bechot entworfenen Silbermedaille auf ähnliche Weise wie sein Vater und Vorgänger auf dem französischen Thron darstellen.³⁴ Die von Waddington angeführten, vor allem die Körpersprache betreffenden Unterschiede zwischen dem Kompositbildnis Franz' I. und dem Heinrichs II. sind nicht derart ausgeprägt, als dass eine gemeinsame Darstellungsabsicht nicht nach wie vor und als ein Grundzug des frühneuzeitlichen Herrscherbildnisses erkennbar bliebe: die panegyrisch motivierte Anhäufung göttlicher Merkmale und Eigenschaften nach dem Vorbild der Rhetorik und das Ignorieren eventueller Inkompatibilitäten aufgrund von ‚natürlicher‘ Geschlechterdifferenz.³⁵ Zumindest in dem Zusammenhang

³²In der Bildinschrift heißt es: „Francoys en guerre **est** un Mars furieux / En paix Minerve & diane a la chasse [...]“ [meine Hervorhebung].

³³Warnke 1998, S. 146.

³⁴Die beiden bekannten Exemplare befinden sich in Paris (58 mm Durchm., BnF, Cab. des Médailles, Inv.-Nr. 124) und in London (59 mm Durchm., British Museum, Inv.-Nr. M 2175). Vgl. Meyer 1995, S. 316-317; Waddington 1991, S. 102-104 (FN 9 mit bibl. Hinweisen); Jones 1982, S. 80-82; Walbe 1974, S. 90-91 u. 112. S. a. McAllister Johnson 1968. Marc Jones (1982) bezweifelt die Zuschreibung der Medaille an Marc Bechot aus stilistischen und technischen Gründen. In der Regierungszeit Heinrichs II. war man eigentlich noch nicht in der Lage Medaillen mit einem derart großen Durchmesser herzustellen. Jones plädiert für eine historisierende Medaille aus dem frühen 17. Jh., deren Avers-Darstellung sich an dem Kompositbildnis Franz I. orientiert. Zur französischen Medaillenkunst im 16. Jh. s. a. S. 262-266 (Kap. III.5.).

³⁵Martin Warnke verweist zu Recht auf die hier wegweisenden, aber bislang nicht angemessen rezipierten Ausführungen von Brigitte Walbe (vgl. Warnke 1998, S. 147). In ihrer Untersuchung zum allegorischen Porträt in Frankreich arbeitet Walbe die Parallelen, Unterschiede und Wechselwirkungen zwischen Rhetorik, Dichtung und bildenden Künsten heraus und kennzeichnet das Kompositbildnis Franz' I. als eine noch stark der rhetorischen Technik verpflichtete Darstellung, in der sich die Allegorie über Attribute und Inschriften ausspricht, „d.h. mit Mitteln, die der künstlerischen Form äußerlich bleiben“ (Walbe 1974, S. 48). Vgl. Walbe 1974, S. 82ff., insb. S. 89-91. Hierzu s. a. Schild 1998, S. 73.

gilt das Diktum Stephen Orgels: „[G]ender is subordinate to the purposes of royalty.“³⁶

II.2 Anne de Pisseleu

Zur Biographie

Anne de Pisseleu (1508-1580?) stammte aus einer der vornehmsten Adelsfamilien der Picardie. Die Loyalität dieser Provinz war angesichts der fortgesetzten englischen Bedrohung von großer Bedeutung für die französische Krone. Anne wurde in der politisch relativ unsicheren Zeit geboren, als die Picardie sich aus der Verbindung mit dem Herzogtum Burgund löste, um stattdessen eine Allianz mit dem französischen König einzugehen. An diesem strategischen Seitenwechsel war die Familie Pisseleu aktiv beteiligt.³⁷ Um 1522 kam Anne als *demoiselle d'honneur* an den Hof der Königinmutter Louise de Savoie. Ihr Vater Guillaume wurde 1524 zum *maître d'hôtel du roi à la cour* ernannt. Der Beginn einer engeren Beziehung zwischen Anne und Franz I. wird gemeinhin auf das Frühjahr 1526 datiert.³⁸ Wie der französische Chronist François Eudes de Mézeray gut hundert Jahre später zu wissen glaubt, begab sich der aus der Tristesse seines Madrider Gefängnisses entlassene Monarch sogleich in die nächste Gefangenschaft: „[I]l se remit lui-même dans une captivité bien plus préjudiciable à son bonheur; car il s'ésprit des graces et de la gentillesse d'Anne de Pisseleu [...].“³⁹ Von einem Beginn der Liebschaft unmittelbar nach der spanischen Gefangenschaft berichten auch François de Belleforest und Brantôme.⁴⁰ Ein vergleichsweise sicheres Zeugnis ist mit dem Brief Sir

³⁶Orgel 1996, S. 138. – Zu androgynen Jupiter-Diana-Gestalten im *appartement des bains* im Schloss von Fontainebleau, die ebenfalls auf die Allmacht des französischen Königs anspielen, s. Béguin 1999.

³⁷Anne de Pisseleu war eine Tochter von Guillaume de Pisseleu, *sieur* de Heilly et Fontaine-Lavaganne, und von Anne Sanguin de Meudon. Ihr Vater konnte sich königlicher Abstammung rühmen, denn seine Mutter, Jeanne de Dreux, war eine direkte Nachfahrin von Robert, Graf von Dreux, dem fünften Sohn von Ludwig VI. (reg. 1108-1137). Vgl. Paris 1885, II, S. 205. Annes Mutter stammte aus einer renommierten Familie des Pariser Großbürgertums. Zur Familie Heilly und ihrer Bedeutung innerhalb der gesellschaftlichen Eliten der Picardie sowie zum Verhältnis zwischen dieser Provinz und der französischen Krone siehe Potter 1993, insb. S. 134ff.; Wilson-Chevalier 2002/3. Die bislang einzige Biographie zu Anne de Pisseleu, auf die nach wie vor und in der Regel unkritisch verwiesen wird, legte 1904 E. Desgardins vor. Sie spiegelt die damaligen Erwartungen an die Gattung und genügt heutigen wissenschaftlichen Ansprüchen in keiner Hinsicht. Die hier angeführten Daten zu Anne de Pisseleu nach: Paris 1885, v.a. II, S. 204ff.; Knecht 1998; Wilson-Chevalier 2002/3.

³⁸Vgl. Knecht 1998, S. 249.

³⁹Mézeray 1839, S. 370. François Eudes de Mézeray (1610-83) wurde durch die Protektion Kardinal Richelieus *historiographe du roi*. Er war als Chronist der französischen Geschichte schon zu Lebzeiten umstritten und wurde zahlreicher ‚Recherchefehler‘ überführt. Vgl. Evans 1930. S.a. Grell 1998, S. 539ff.

⁴⁰Vgl. Belleforest 1579, 1455 r° ; Brantôme 1991, S. 649.

Anthony Brownes an den englischen König vom August 1527 gegeben. Unter den Franz I. umgebenden Damen und „gentilwomen“ favorisiere der König „a maiden of Madam de Vandom [i.e. Louise de Savoie] called Hely“. Deren Schönheit, so der Engländer, sei allerdings „not highly to be prayed“⁴¹. Nach dem Tod der Königinmutter im September 1531 blieb Anne de Pisseleu am königlichen Hof, nun als Gouvernante der Königstöchter Madeleine und Marguerite.⁴² Spätestens 1534 wurde sie mit Jean IV de Brosse (gest. 1564), Graf von Penthievre, verheiratet, was eine durchaus ebenbürtige Verbindung zweier hochgestellter französischer Adelsfamilien darstellte.⁴³ Im Juni des gleichen Jahres machte der König dem jungen Paar die Grafschaft Étampes zum Geschenk. Wenig später, im Januar 1537, erhob Franz I. Étampes in den Rang eines Herzogtums.⁴⁴ Vermutlich in dieser Zeit, in der zweiten Hälfte der 1530er Jahre, entstanden die von oder nach Jean Clouet gearbeiteten Porträtzeichnungen der „Madame d'estampes“, die die Zugehörigkeit der Dargestellten nicht nur zum französischen Hochadel, sondern auch zur Entourage der königlichen Familie bezeugen (Abb. 3).⁴⁵

⁴¹Sir Anthony Browne an Heinrich VIII. von England, August 1527 (zit. nach: Chatenet 2002, S. 128).

⁴²„Son [i.e. Annes] nom figure sur l'état de la dauphine et de Marguerite de France du 1er juillet 1536 à décembre 1540.“ Marot 1966, S. 244/FN 1 (Verweis auf: Paris, BnF, Ms. Fr. 7856, p. 1085).

⁴³Vgl. Knecht 1998, S. 287. Abweichend von den Angaben in der übrigen Sekundärliteratur behauptet Francis Decrue de Stoutz, die Hochzeit habe bereits am 25. August 1532 in Nantes stattgefunden. Vgl. Decrue de Stoutz 1978, S. 192-193. – Zu Jean de Brosse, seiner Herkunft und seiner Situation zum Zeitpunkt der Heirat vgl. Paris 1885, II, S. 244ff. Jean de Brosse wurde im Februar 1543 zum Gouverneur der Bretagne ernannt und hielt dieses Amt bis zu seinem Tod 1565 inne.

⁴⁴Zu der Schenkung der Grafschaft vgl. Catalogue des actes de François Ier, II, 1888, S. 707/ n° 7189 u. S. 722/ n° 7256; Paris 1885, II, S. 250-251. Die Grafschaft Étampes war nach dem Tod von Jean de La Barre, Graf von Étampes, im Jahr 1532 wieder an die französische Krone zurückgefallen und somit erneut verfügbar für eine königliche Schenkung. Zur Errichtung des Herzogtums Étampes, mit der eine „incorporation [...] des châtellainies de Dourdan et de la Ferté-Alais“ einherging, vgl. Catalogue des actes de François Ier, III, 1889, S. 271/ n° 8768. Zur Geschichte von Etampes s. Fritsch/Hervier 1999. – Étampes war ein regelrechtes „FavoritInnen-Lehen“. 1553 erwarb Diane de Poitiers die Domäne, 1598 ging sie, als ein Hochzeitgeschenk der Königin Margot, an Gabrielle d'Estrées, die Favoritin Heinrichs IV. Nach Gabrielles Tod 1599 übernahm ihr Bastard-Sohn César das Herzogtum.

⁴⁵Vgl. Broglie 1971, n° 219; Dimier 1913/14, S. 93; Dimier 1924-26, II, n° 94; Moreau-Nélaton 1924, III, n° 274; François Ier et l'art renouveau o.J., n° 88; Wilson-Chevalier 2002/2. Dimier hält die Zeichnung für eine Darstellung Dianes de Poitiers und datiert sie auf „um 1535“, Moreau-Nélaton auf „um 1540“. Die schriftliche Identifikation der Dargestellten auf dem Blatt als „Madame d'estampes“ wurde später, allerdings noch im 16. Jh., hinzugefügt. Von einer in Öl ausgeführten bzw. gemalten Fassung gibt es kein Zeugnis. Außer dieser Zeichnung befinden sich in Chantilly vier weitere von oder nach den Clouets gearbeitete *crayons*, die vielleicht Anne de Pisseleu darstellen. Vgl. Broglie 1971, n° 218, 220, 224 u. 260.

Gunsterweise des Königs

Bis zum Tod des Monarchen im Frühjahr 1547 empfing Anne de Pisseleu, nunmehr Herzogin von Étampes, zahlreiche Geschenke und Vergünstigungen. Zu den ihr vom König überlassenen Besitztümern gehörten *terre et seigneurie* von Limours sowie die regelmäßigen Einkünfte aus den *seigneuries* von Bréthencourt und Orlu (1537/38). Dazu kamen im Herbst 1545 *baronnie, châteltenie, terre et seigneurie* von Beynes und die Lehensgüter unter anderen von Carcassonne und Petit-Mesnil.⁴⁶ Außerdem profitierte die Favoritin von königlich verordneten Abgabenerlässen, wie im Fall von Challeau und Brannay, sowie von mehreren Sonderzuwendungen in Form von Geld und Sachgütern, darunter auch kostbare Kleidung.⁴⁷ Anfang 1546 schenkte Franz I. seiner Favoritin „una tapezaria di dodici pezzi con li dodici pianeti, comprata per settemila scudi.“⁴⁸

Aufgrund ihrer familiären Herkunft und ihrer Verbindung mit Jean de Brosse muss Anne de Pisseleu auch über ein beträchtliches Eigenvermögen verfügt haben. Hier sind insbesondere die *terres et seigneurie* von Meudon anzuführen, Güter in der unmittelbaren Umgebung von Paris, die sich seit dem frühen 15. Jahrhundert im Besitz der Sanguin, also der Familie von Annes Mutter befanden. Seit 1520 gehörte das Lehensgut ihrem Onkel Antoine Sanguin, der als Geistlicher und Kirchenmann unter Franz I. Karriere machte

⁴⁶ Alle diese Güter waren von der französischen Krone konfiszierter und anschließend neu verteilter Besitz. Zu Limours, Bréthencourt und Orlu vgl. Catalogue des actes de François Ier, III, 1889, S. 274/ n° 8782, S. 561/ n° 10094, S. 562/ n° 10095, S. 568/ n° 10119; Catalogue des actes de François Ier, IV, 1890, S. 81/ n° 11372; Hamon 1994, S. 477ff. – Zu Beynes, Carcassonne etc. vgl. Catalogue des actes de François Ier, IV, 1890, S. 772/ n° 14593 [Sept. 1545]; Catalogue des actes de François Ier, VI, 1894, S. 797/ n° 23038 [15.10.1545]; Catalogue des actes de Henri II, II, 1986, S. 407/ n° 3809 [23.10.1548]; Dufay 2002, S. 276. – Auch Limours entwickelte sich – wie Étampes – im 16. Jh. zu einer regelrechten „Günstlingsgratifikation“. Anne de Pisseleu verkaufte Limours 1552 an Diane de Poitiers. 1582 machte Heinrich III. das Lehensgut seinem *mignon* Anne de Joyeuse zum Geschenk. 1623 erwarb Kardinal Richelieu die Domäne von Limours und wurde bei diesem Kauf von der Königinmutter Maria von Medici unterstützt. Vgl. Le Roux 2000, S. 474; Caldicott 1992, S. 206. – Zu den Schlössern von Limours und Beynes s.a. S. 114-120 (Kap. II.5.) u. S. 238-240 (Kap. III.4.7.).

⁴⁷ Zu Challeau bzw. Brannay vgl. Catalogue des actes de François Ier, III, 1889, S. 352/ n° 9140, S. 562/ n° 10096, S. 652/ n° 10498 bzw. S. 765/ n° 11004. Zu den Sonderzuwendungen gehören z.B. die Subventionierung der Mitgift ihrer Schwester mit 20.000 *livres* im April 1538, das Geschenk von Goldbändern und „robes de drap gris“, das der König ihr und anderen Damen des Hofes im September 1538 machte, sowie die 11.000 *livres*, die er ihr im März 1539 für ihre Dienste am königlichen Hof zukommen ließ. Vgl. Catalogue des actes de François Ier, VIII, 1905, S. 231/ n° 31414 u. S. 162/ n° 30761; Catalogue des actes de François Ier, III, 1889, S. 609/ n° 10301.

⁴⁸ Brief des Botschafters Giulio Alvarotti an den Herzog von Ferrara, 7.02.1546, Paris (Modena, Archivio di Stato, zit. nach: Occipinti 2001, S. 126). In dem Brief heißt es unmittelbar weiter: „Ma non so da chi. So bene che fu fatta far a posta dell’Almiraglio morto, e costò dieci mila scudi. [...]“ Der erwähnte Admiral dürfte der 1543 gestorbene Philippe Chabot gewesen sein.

und Meudon 1527 seiner Nichte überschrieb. Während Sanguin sich zunächst ein Nutzungsrecht vorbehielt, überließ er ihr später sämtliche Einkünfte, die das Lehensgut abwarf, immerhin 12.000 *livres* pro Jahr.⁴⁹ Für Anne de Pisseleu war Meudon nicht nur als Einnahmequelle wertvoll. Vielmehr scheint sie den von ihrem Onkel errichteten und von ihr wahrscheinlich durch zwei Flügelbauten erweiterten Wohnsitz als repräsentative Residenz genutzt zu haben, in der sie auch regelmäßig Franz I. empfing.⁵⁰ Die geringe Entfernung zu wichtigen Königsschlössern, insbesondere zum Pariser Louvre-Palast, zu Saint-Germain-en-Laye und Madrid, sprach für Meudon als bevorzugtem Wohnsitz der Favoritin. Im Jahr 1537 erwarb die Herzogin von Étampes zudem das unweit von Fontainebleau gelegene Lehensgut Challeau, wo ebenfalls eine Residenz für sie errichtet wurde.⁵¹

In den Schreiben der auswärtigen Botschafter am französischen Hof werden gemeinsame Auftritte und die körperliche Nähe von König und Favoritin wiederholt hervorgehoben, so unter anderem in vier aus dem ersten Halbjahr 1546 datierenden Briefen des ferraresischen Gesandten Giulio Alvarotti.⁵² Die Hofgesellschaft habe sich in „Chiario“, einem heute nicht mehr bestimmbareren Ort aufgehalten, und Franz I. habe mitten im Schlosshof mit „madama di Bonpensiero e madama d'Estampes“ zusammengestanden. Nach Aussage Alvarottis begleiteten die beiden Damen den König zu seinem Gemach, um sich dann in ihre eigenen Räumlichkeiten zurückzuziehen („dopo andorno alle

⁴⁹ Antoine Sanguin (gest. 1559) wurde 1522 *chanoine de la Sainte-Chapelle* und 1523 vom König mit der Aufsicht über die Abtei Fleury-sur-Loire betraut. 1534 wurde Sanguin zum Bischof von Orléans ernannt, 1539 in den Kardinalsrang erhoben (*cardinal de Meudon*), 1543 zum *grand aumônier du roi* ernannt, 1544 Gouverneur von Paris und 1550 Erzbischof von Toulouse. Zu Meudon und Antoine Sanguin vgl. Biver 1923; Babelon 1989/2, S. 439ff.

⁵⁰ Ein Aufenthalt Franz' I. in Meudon ist erstmalig für den Sommer 1537 bezeugt. Danach, in den verbleibenden zehn Regierungsjahren, ist der König regelmäßig ein- oder zweimal pro Jahr in Meudon. Zum Itinerar der königlichen Kanzlei vgl. *Catalogue des actes de François Ier*, VIII, 1905, S. 411ff. In Monique Chatenets (2002, S. 321-322) Systematik zum Itinerar Franz' I. taucht Meudon erstaunlicherweise nicht auf. – Der ferraresische Botschafter Alberto Turco berichtet von dem Aufenthalt Franz' I. in Meudon in einem Brief vom 19. April 1537 aus Paris: „[...] E così ognun credeva che dovesse arrivarvi, ma si è fermato in un loco di madama di Tampes, chiamato Medun, lontano di qua due leghe, dove ha ritrovata la sopradetta Madama, la quale, accompagnata da quattro o cinque damiselle delle più favorite della corte, si partì da Fontanabelleo dopo la partita di Sua Maestà Cristianissima di là, dicendo che voleva andare a casa sua [...]“ (Modena, Archivio di Stato, zit. nach: Occhipinti 2001, S. 21). In einem Brief des Nuntius Ferrerio an Kardinal Farnese vom 14. Januar 1540 aus Paris heißt es: „S.M. se ne à andata fora a sollarzo a Medone, loco di Madama di Tampes [...]“ (Neapel, Archivio di Stato, zit. nach: Lestocquoy, I, 1969, S. 434-435) – Zum Schloss von Meudon vgl. S. 114-116 (Kap. II.5.).

⁵¹ Zum Schloss von Challeau vgl. S. 116-119 (Kap. II.5.).

⁵² S.a. den Bericht des englischen Botschafters Sir Francis Bryan an Heinrich VIII. aus dem Jahr 1531 (zit. in: Knecht 1998, S. 285-286). Bryan schildert, dass sich der König am Tag seiner *entrée* in Paris an einem offenen Fenster mit „Hely“, d. h. mit Anne de Pisseleu, gezeigt und mit ihr dort gut zwei Stunden für alle sichtbar gesprochen habe.

loro“). In dem gleichen Brief wird eine Zusammenkunft erwähnt, zu der der König und die Herzogin von Étampes Arm in Arm erschienen seien („Vennegli Sua Maestà, abbraccio con madama d’Étampes“).⁵³

Wenig später notierte Alvarotti eine ähnliche Begebenheit:

[...] il Re, partendo dalle sue stanze che sono da un lato del cortile, venne alla sala dove si cenò, posta dall’altro lato a terreno, abbraccio con Madama d’Étampes [...]⁵⁴

Im Mai 1546 hielt sich der Hof in Fontainebleau auf, und Alvarotti berichtet, dass der König länger als eine Stunde im Garten spazieren gegangen sei – mit der Herzogin von Étampes an seinem Arm.⁵⁵ Bei einem Hoffest im Juli 1546 schließlich habe Franz I. wie ein junger Mann mit seiner Favoritin getanzt.⁵⁶

Macht und Einfluss

Ob Anne de Pisseleu durch ihre besonderen Nähe zum Monarchen lukrative Ämter und andere Vergünstigungen auch für ihre Familienangehörigen erwirkt, ist im Einzelfall ebenso schwierig nachzuweisen wie der ihr sowohl von den Zeitgenossen als auch und vor allem postum konzedierte politische Einfluss.⁵⁷ Dass Günstlingswirtschaft und Politik komplex und kaum durchschaubar miteinander verwoben waren, beflügelte die Phantasie der öffentlichen Meinung und berufener Interpreten. Beispielhaft zeigt dies der spätere Umgang mit einem Brief des Kardinals von Bologna an den französischen König vom April 1539, in dem Zweifel an der bevorstehenden Erhebung Antoine Sanguins in den Kardinalsrang angemeldet werden. Das in der Korrespondenz angedeutete Unbehagen seitens des Papstes deutet der Herausgeber und Kommentator

⁵³Brief des Botschafters Giulio Alvarotti an den Herzog von Ferrara, 3.01.1546, Paris (Modena, Archivio di Stato, zit. nach: Occhipinti 2001, S. 121).

⁵⁴Brief des Botschafters Giulio Alvarotti an den Herzog von Ferrara, 4.01.1546, Paris (Modena, Archivio di Stato, zit. nach: Occhipinti 2001, S. 122).

⁵⁵„[...] Sua Maestà inanzi cena stete più di un’ora passeggiando nel giardino abbraccio con madama d’Étampes, et altri signori con altri damme [...].“ Brief des Botschafters Giulio Alvarotti an den Herzog von Ferrara, 17.05.1546, Melun (Modena, Archivio di Stato, zit. nach: Occhipinti 2001, S. 133-135, hier S. 134).

⁵⁶„[...] danzando a suono di tamburo e pifaro, teneva a mano madame d’Étampes, e danzava Sua Maestà così a tempo e su la vità, come se fosse strato uno giovine di diciotto o venti anni.“ Brief des Botschafters Giulio Alvarotti an den Herzog von Ferrara, 6.07.1546, Fontainebleau (Modena, Archivio di Stato, zit. nach: Occhipinti 2001, S. 146-148, hier S. 147).

⁵⁷Zu den von Annes Verwandten eingenommenen gesellschaftlichen Positionen s. Paris 1885, II, S. 206f.; Potter 1993, S. 135ff.; Wilson-Chevalier 2002/3; L. Martel, Art. Étampes, in: Amat 1975, S. 166-168. Nach Aussage von Martel hielten drei Brüder von Anne de Pisseleu hochrangige geistige Ämter inne, zwei ihrer Schwestern wurden zu Äbtissinnen ernannt, andere mit großen französischen Adelshäusern verheiratet. Aus zwei Briefen des Nuntius Ferrerio an Kardinal Farnese, geschrieben im September 1538 aus Poissy, geht hervor, dass die Herzogin von Étampes die Einsetzung ihres Bruders Charles als Bischof von „Mende“ (?) betrieb (vgl. Lestocquoy, I, 1969, S. 399 u. 400).

Guillaume Ribier 1677 als einzig auf die ehrgeizige Favoritin bezogen, die auf dem Kardinalat ihres Onkels erfolgreich insistiert habe:

Tout ce que l'on peut dire en sa faveur [i.e. bezogen auf Antoine Sanguin], c'est que l'aversion de S.S. ne regardoit pas sa personne, mais celle de Madame d'Estampes, qui entreprenoit cet affaire.⁵⁸

Die zugespitzte Auslegung des Briefes mag dem Wissen um die ‚wahren‘ historischen Umstände oder aber auch nur der misogynen Voreingenommenheit des Kommentators zu schulden sein. Sie ist typisch für das Schreiben über innere Machtzirkel und Günstlingswirtschaft, das diffuse Vermutungen gerne als Faktenwissen ausgibt.

Schriftlich fixierte Beobachtungen hinsichtlich einer politischen Einflussnahme der Favoritin sind vor allem von den auswärtigen Gesandten am französischen Hof überliefert. Dass man ihr die Aufwartung machte und auch Geschenke überreichte, verweist auf eine herausgehobene Position.⁵⁹ Vergleichsweise ausführlich über die Quellen dokumentiert ist ihre anhaltende Konkurrenz mit dem Konnetabel Anne de Montmorency, die 1540/41 einen Höhepunkt erreichte und sich schließlich zugunsten der Herzogin von Étampes entschied: Im Sommer 1540 stand die französische Strategie gegenüber Kaiser Karl V. erneut zur Disposition. Hauptstreitpunkte waren der französische Besitzanspruch auf das Herzogtum Mailand und die geopolitisch bedeutsame Verheiratung von Jeanne d'Albret, der Prinzessin von Navarra. Die Entwicklung hing maßgeblich vom Verhandlungsgeschick des Konnetabels ab. Der zuvor nahezu allmächtige Montmorency scheiterte an dieser Aufgabe und fiel im Juni 1541 in Ungnade – ein Fall, der von einer Gruppe ihm schon länger feindlich gesinnter Hofmitglieder, darunter die Herzogin von Étampes, tatkräftig vorangetrieben worden war.⁶⁰ So wusste der Abt von Saint-Vincent im September 1540 an Karl V. zu berichten, dass die Favoritin den Konnetabel öffentlich beleidigt und der Täuschung bezichtigt habe.⁶¹ Ein Informant

⁵⁸Ribier 1677, I, S. 446.

⁵⁹Der Botschafter von Ferrara, Carlo Sacrati, berichtete am 28. April 1539 aus Sens, dass der Botschafter von Mantua Geschenke an Hofangehörige verteilte, unter anderem an den Konnetabel, die Königin und auch an die Herzogin von Étampes, die „quattro para di calcete d'oro e di setta“ erhielt. (Modena, Archivio di Stato, zit. nach: Occhipinti 2001, S. 28-29, hier S. 29).

⁶⁰Vgl. Knecht 1998, S. 397ff., insb. S. 407-410; François 1951, S. 175ff.; Decrue de Stoutz 1978, S. 383ff., insb. S. 398-401; s.a. Potter 1993, S. 76-77. – Zu Anne de Montmorency und seiner Hofkarriere s. S. 124-126 (Kap. III.1).

⁶¹Die Herzogin von Étampes habe von Anne de Montmorency gesagt: „C'est un grand coquin: il a trompé le roi en disant que l'empereur lui donnerait tout de suite le Milanais quand il savait le contraire.“ Brief des Abtes von Saint-Vincent an Karl V., 4.09.1540 (Paris, Archives Nationales, zit. nach: François 1951, S. 179 / FN 1). – In einem Brief, den Karl V. im Sommer 1540 von seinem Botschafter am französischen Hof erhalten hatte, heißt es, dass die Herzogin von Étampes „le veritable président du conseil le plus privé

Marias von Ungarn beschrieb die Lage am französischen Hof im April 1541 so:

Quant au gouvernement de la Cour, Mme d'Étampes a plus de crédit que jamais. M. le Connestable [...] luy fait la cour; son crédit diminue de jour en jour. [...]⁶²

Der ferraresische Botschafter Lodovico da Thiene berichtete am 20. Juni 1541 über die soeben erlebten Hochzeitsfeierlichkeiten des Herzogs von Kleve mit Jeanne d'Albret in Châtellerault. Demnach waren die Damen der Hofes aufwendig gekleidet und die Herzogin von Étampes besonders kostbar geschmückt:

[...] e così madama d'Etampes la quale, oltre lo copiosissimo numero di perle e gioglie di grandissimo precio, avea in petto quello ovo che era della serenissima Regina de Napoli, lo quale fu comprato da Sua Maestà quarantamilio scudi d'oro [...].⁶³

Noch vor der Messe und in der Gegenwart der versammelten Hofgesellschaft habe der König nicht aufgehört mit der Herzogin von Etampes zu sprechen:

E così, 'nanzi che se principiasse la messa, Sua Maestà se misse a ragionare in piedi con la predetta madame de Etampes, e non finirno gli ragionamenti che era detta per sino allo Evangelio, favor che a me parve grando, per esser al cospetto di tanta nobilità.⁶⁴

Auch die folgenden Regierungsjahre blieben von Machtkämpfen zwischen rivalisierenden Hoffraktionen bestimmt, wobei einerseits der *dauphin* Heinrich, andererseits der jüngste Königssohn Karl eine Anhängerschaft um sich sammelte. Die Herzogin von Étampes gehörte ebenso wie die Königsschwester Marguerite de Navarre und Philippe Chabot, der Admiral von Brion, dem zweiten Lager an.⁶⁵ Der zuvor in Ungnade gefallene Chabot de Brion hatte

et le plus intime du roi“ sei und einen nicht zu besänftigenden Groll gegen den Kaiser hege, weil dieser ihr bei seiner Reise durch Frankreich nicht genügend Aufmerksamkeit geschenkt habe. Zit. und referiert nach Knecht 1998, S. 408.

⁶²Zit. nach: Knecht 1998, S. 409. Mit verblüffend ähnlichen Worten äußert sich Carlo Sacrati, der Botschafter des Herzogs von Ferrara, in einem Brief vom 17. März 1541 aus Blois. Sacrati schildert ein Fest am Hof Franz' I, bei dem die Herzogin von Étampes sehr präsent war: „[...] e con esso bevve ancor madama di Tampes, la quale è più in favor che mai. [...]“ (Modena, Archivio di Stato, zit. nach: Occhipinti 2001, S. 60).

⁶³Modena, Archivio di Stato, zit. nach: Occhipinti 2001, S. 63-65, hier S. 64.

⁶⁴Ebd.

⁶⁵Vgl. Baumgartner 1988, S. 34-41; Knecht 1998, S. 482; Le Roux 2000, S. 34-36. – Philippe Chabot (1492-1543) war, wie Anne de Montmorency, ein Jugendfreund Franz' I. Er entstammte einer renommierten Adelsfamilie aus der Saintonge und wuchs mit dem jungen Thronfolger auf, zuerst in Cognac, dann in Amboise. Bei Regierungsantritt 1515 ernannte

von dem Fall Annes de Montmorency im Sommer 1541 profitiert. Seine Rehabilitation war wiederum mit der Entlassung des Kanzlers Guillaume Poyet einhergegangen, worauf angeblich die Favoritin hingewirkt hatte.⁶⁶ Im Herbst 1545 machte Franz I. dem Herzogspaar von Étampes einen ansehnlichen Teil der von der Krone konfiszierten Besitztümer Poyets zum Geschenk.⁶⁷

Re-Präsentationskultur

Trotz ihrer offenbar recht machtvollen, als solche von den Zeitzeugen auch vielfach beachteten und demnach sichtbaren Position als Favoritin Franz' I. sind nur wenige Anne de Pisseleu darstellende oder eindeutig auf ihre Person zu beziehende Werke überliefert.

Im Porträtfach hat sich – neben mehreren, zum Teil hinsichtlich der Identifikation zweifelhaften Zeichnungen der Clouet-Werkstatt – ein kleinformatiges gemaltes Bildnis von Corneille de Lyon erhalten, das die Forschung mit Anne de Pisseleu in Verbindung bringt.⁶⁸ Die junge Hofdame ist in Dreiviertelansicht vor monochrom grünem Hintergrund gegeben. Das im Bildausschnitt bis zur Taille erfasste Kleid mit großen Halsausschnitt, die aufwendig verzierte Haube und der Schmuck entsprechen der höfischen Damen-

Franz I. ihn zum *gentilhomme de la Chambre* und zum Bürgermeister von Bordeaux auf Lebenszeit. Chabot schlug eine militärische Laufbahn ein und wurde zusammen mit dem König und anderen nach der Schlacht von Pavia 1525 gefangen genommen. 1526 folgte er Gouffier de Bonnivet als *amiral de France* und übernahm zudem das Gouverneuramt im Burgund. Weitere prestigeträchtige Ämter und Auszeichnungen folgten. In den 1530er Jahren verstärkte sich die Konkurrenz mit Montmorency. Anders als dieser vertrat Chabot in der französischen Politik gegenüber dem Kaiser einen harten, konfrontativen Kurs. 1536 wurde ihm kurzfristig der Oberbefehl über die königliche Armee übertragen, doch Montmorency erwies sich als der bessere Militär und triumphierte zunächst. Chabot wurde wegen Veruntreuung und zweifelhafter Amtsführung verurteilt, all seiner Ämter und Besitztümer beraubt und Anfang 1541 inhaftiert. Der bald darauf erfolgte Rückzug Montmorencys vom Hof hatte die Freilassung und Wiedereinsetzung Chabots zur Folge. Er stieg zum ersten Berater Franz' I. und zum einflussreichen Mitglied von dessen *conseil étroit* auf. 1542 starb Chabot an den Folgen eines Schlaganfalls, und der König veranlasste ein aufwendiges Begräbniszeremoniell. Von seinem hohen Rang zeugen die Bestattung in der Pariser Cölestinerkonvent-Kirche sowie das ihm dort errichtete, sehr anspruchsvolle Grabmal, dessen *gisant* noch erhalten ist (heute Louvre). Zu Philippe Chabot vgl. P. Hamon, Art. Chabot, in: Jouanna et al. 2001, S. 685-687. Zur Cölestiner-Kirche in Paris als Bestattungsort s.a. S. 349-350 (Kap. III.9.).

⁶⁶Vgl. Knecht 1998, S. 482-483; Decrue de Stoutz 1978, S. 406-407; Belleforest 1579, 1511 v° ; Mézeray 1839, S. 394.

⁶⁷Vgl. Catalogue des actes de François Ier, IV, 1890, S. 772/ n° 14593 u. S. 797/ n° 23038.

⁶⁸Corneille de Lyon, *Porträt Anne de Pisseleu?*, 1536?, Öl/Holz, 17,8 x 14,3 cm (New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 29.100.197; Abb. in: Groër 1996, S. 28). Vgl. Groër 1996, S. 131-133/ n° 28; Wilson-Chevalier 2002/1, S. 505. – Die meisten Clouet-Zeichnungen, die vielleicht Anne de Pisseleu darstellen, befinden sich im Musée Condé in Chantilly. Vgl. Broglie 1971, n° 218-20, 224 u. 260. Einige weitere Porträtzeichnungen der Herzogin von Étampes in anderen Sammlungen, die in der Mehrzahl spätere Kopien sind, führt Moreau-Nélaton an. Vgl. Moreau-Nélaton 1924, III, n° 5, 16, 34 u. 45.

mode in der zweiten Hälfte der 1530er Jahre. Die Identifikation der Dargestellten als Anne de Pisseleu basiert auf dem an der goldenen Halskette erkennbaren Schmuckanhänger in der Form des Buchstaben „A“ und der oberflächlichen Ähnlichkeit des Bildnisses mit zwei der in Chantilly verwahrten Clouet-Zeichnungen. Ein vermutlich in den 1580er Jahren entstandenes weibliches Porträt aus der ehemaligen Kleinbildnis-Sammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol, vielleicht eine Kopie nach dem Gemälde von Corneille, scheint diese Identifikation zu bestätigen. Es zeigt eine französische Hofdame mit ähnlichem Halsschmuck („A“) und die Inschrift „Principessa Stampis“.⁶⁹ Allerdings hat Germain Bapst schon 1889 darauf hingewiesen, dass in Inventaren aus den 1530er und 1540er Jahren zahlreiche Schmuckanhänger in „A“-Form aufgeführt werden und dass dieser Buchstabe nicht aufgrund seiner Funktion als Initiale, sondern wegen seiner eleganten Gestalt bevorzugt hergestellt und getragen wurde.⁷⁰

Da sowohl die Zeichnungen aus der Clouet-Werkstatt als auch die Porträttafeln Corneilles der Vorstellung und Erinnerung der französischen Hofgesellschaft in Gestalt ihrer prominentesten Mitglieder dienten, sind die genannten Bildnisse der Anne de Pisseleu – sofern diese Identifikation aufrechtzuerhalten ist – vor allem als anschauliche Zeugnisse ihrer Zugehörigkeit anzusehen. Wenngleich beide Werkgruppen einen veristischen Porträtmodus vertreten, bleibt diese Tendenz zur Individualisierung doch übergreifenden Repräsentationsanforderungen verpflichtet, die durch das einheitliche Format, den immer gleichen Bildausschnitt, die standardisierte Wendung von Oberkörper und Blick und die Kleidung in der aktuellen höfischen Mode gekennzeichnet sind. Die vermeintlichen Porträts der Anne de Pisseleu bezeugen somit ihre Identität als Hofdame, geben darüber hinaus aber keinerlei Auskunft über andere Identitäten oder gesellschaftliche Rollen der Dargestellten.

Inwiefern Anne de Pisseleu als Bauherrin agierte, ist noch zu erörtern.⁷¹ Unklar bleibt, ob sie in dem Zusammenhang – oder auch jenseits davon – als Auftraggeberin in eigener Sache hervortrat. Zumindest nach aktuellem Kenntnisstand scheint es, dass die Inszenierung ihrer Person und Rolle(n) auf den königlichen Hof als Ort und Drehscheibe des Geschehens konzentriert war und dass diese Inszenierung vornehmlich von anderen Akteuren, vor allem vom König selbst, ausging. Diesbezüglich herausragend ist die sogenannte *Chambre de la Duchesse d'Étampes* im Schloss von Fontainebleau. Es ist fraglich, welchen Einfluss die Favoritin auf die opulente Ausstattung dieses ihr zugeordneten oder doch mit ihr unmittelbar in Verbindung zu bringenden Raumes

⁶⁹Öl/Papier, auf Fichtenholz gezogen, ca. 13 x 10 cm (Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG Tafel D 211). Vgl. Kenner 1898, S. 34 u. 70f.; Dimier 1924-26, III, S. 210.

⁷⁰Vgl. Bapst 1889, S. 14.

⁷¹Vgl. S. 114-120 (Kap. II.5.).

nahm. Dass sie sich gelegentlich in die Kunstpatronage Franz' I. einmischte, bezeugt die folgende Geschichte mit Benvenuto Cellini.

II.3 Die *Chambre de la Duchesse d'Étampes* im Schloss von Fontainebleau

II.3.1 Die Herzogin von Étampes und Benvenuto Cellini

Wer in den 1540er Jahren die Gunst Franz' I. erlangen und behalten wollte, hatte es auch mit der Favoritin zu tun. Der italienische Goldschmied und Bildhauer Benvenuto Cellini, dessen Selbstüberschätzung als genialischer Künstler mit den am französischen Hof gepflegten Verhaltensregeln mehrfach in Konflikt geriet, bekam das deutlich zu spüren.

In der zwischen 1558 und 1566 von ihm selbst verfassten *Vita* nimmt Cellinis zweiter Frankreich-Aufenthalt im Dienste Franz' I. (1540-45) relativ breiten Raum ein.⁷² Neben dem König selbst wird vor allem die „Madame d'Étampes“ als eine am Hof eminent einflussreiche Person geschildert. Cellini berichtet von einem zunächst guten Auskommen mit der Favoritin, die den König sogar dazu überredet habe, den Künstler mit einer oder mehreren Arbeiten für das Schloss von Fontainebleau zu beauftragen.⁷³ Das daraufhin entworfene Modell für die *Nymphe de Fontainebleau* habe er Franz I. eingeladen zu besichtigen. Dieser sei sehr zufrieden gewesen, habe Cellini in den höchsten Tönen gelobt und ihn „seinen Freund“ genannt. Doch: „Mein schlimmes Schicksal wollte es, daß man mich [i.e. Cellini] nicht davon unterrichtet hatte, daß ich das dasselbe Schauspiel auch vor Madame d'Étampes zu geben hätte.“⁷⁴ Das Zerwürfnis zwischen Künstler und Favoritin entzündete sich wohl an dieser Unachtsamkeit Cellinis, der den Erfolg einer gelungenen Protektion einstrich, ohne seiner Gönnerin die gebührende Reverenz zu erweisen. Der exzentrische Florentiner scheint auch in der Folgezeit uneinsichtig geblieben zu sein, denn der Konflikt verstetigte sich. In seiner Autobiographie schildert Cellini zahlreiche Auseinandersetzungen mit der Herzogin von Étampes, die er seine „große Feindin“, eine „grausame Frau“ und ein „verfluchtes Weib“ nennt. Offenbar war der Italiener nicht bereit, die Machtposition der Favoritin anzuerkennen, und diese Verweigerungshaltung bereitete ihm wiederholt Schwierigkeiten. Ein diesbezüglich wichtiges, wenn nicht gar Cellinis Rückkehr nach Italien entscheidend vorantreibendes Ereignis trug sich Ende 1544 oder Anfang 1545 im Schloss von Fontainebleau

⁷²Vgl. Cellini 2000, S. 422ff. (2. Buch, 9.-50. Kap.)

⁷³Vgl. ebd., S. 455f. (2. Buch, 20. Kap.). In dem Zusammenhang entstanden vermutlich auch Cellinis Idee und Modell für einen Mars-Brunnen in Fontainebleau. Vgl. Jestaz 2003, S. 99-123.

⁷⁴Cellini 2000, S. 460 (2. Buch, 22. u. 23. Kap.). Zur Cellini-Nymphe s.a. S. 160-169 (Kap. III.3.).

zu. Der Künstler präsentierte dem König und seinem Gefolge in der *Grande Galerie* eine silberne Jupiter-Statue, die erste vollendete Arbeit einer Serie von zwölf Götterstatuen, die bereits 1540 in Auftrag gegeben worden war. Die Szene wird sowohl in der *Vita Cellinis* geschildert⁷⁵ als auch in einem auf den 29. Januar 1545 datierten Brief des Botschafters Giulio Alvarotti an Ercole II d'Este, den Herzog von Ferrara.⁷⁶ Die beiden Berichte derselben Begebenheit weisen einige markante Unterschiede auf. Cellinis Erzählung ist vor allem ein Eigenlob. Aus dem in der Galerie geführten Wortgefecht mit der königlichen Favoritin ging der Bildhauer demnach als triumphierender Sieger hervor. Alvarottis Bericht scheint glaubwürdiger, da weniger parteiisch und eher nüchtern im Stil. Nach seiner Aussage agierte der König als Schlichter zwischen Cellini und der Herzogin von Étampes, die dem Künstler erst seine kostspielige Säumigkeit vorgeworfen und ihn dann auch der Vertuschung von Arbeitsfehlern bezichtigt habe. In der Darstellung Alvarottis erreichte der Disput seinen Höhepunkt, als Cellini darauf bestand, dass er niemand anderem als ausschließlich Seiner Majestät dem König Rechenschaft über seine Arbeit schuldig sei. Darauf habe die Herzogin von Étampes gefragt, was er, Cellini, denn sagen würde, wenn er auch gegenüber jemand anderem Rechenschaft ablegen müsste, worauf der Künstler geantwortet habe, dass er dann nicht bleiben würde. Die Favoritin habe nun konkret wissen wollen, was Cellini sagen würde, wenn er auch ihr gegenüber rechenschaftspflichtig wäre. Der Befragte habe wiederholt, dass er dann Seine Majestät verlassen müsse.⁷⁷

So geschah es dann auch wenig später, und es ist offensichtlich, dass der italienische Bildhauer den in Frankreich erlebten Misserfolg der Favoritin zur Last legen wollte. Der Bericht Alvarottis wiederum macht zum einen deutlich, dass Anne de Pisseleu sich tatsächlich in königliche Belange einmischte und dabei, so scheint es, auch recht selbstbewusst auftrat. Zum anderen zeigt er, wie eigenwillig und undiplomatisch Cellini agierte und dadurch seine Karriere am französischen Hof aufs Spiel setzte. Ehrerbietung, Dankbarkeit und Panegyrik empfahlen sich nämlich nicht nur gegenüber dem Monarchen, sondern auch gegenüber seinen engsten Vertrauten, zu denen die Favoritin unzweifelhaft zählte. Zum großen Verdross des Florentiners war die flexible Nonchalance, mit der sein Rivale Francesco Primaticcio die Machtstrukturen am französischen Hof zu akzeptieren und zu bedienen wusste, die für den erfolgreichen Hofkünstler vorgesehene Haltung. Nach Aussage Cellinis verbündeten sich die Herzogin von Étampes und Primaticcio gegen ihn, und das ist wohl so zu deuten, dass die Favoritin zeitweilig sich nicht nur für Cellini, sondern auch – oder dann eben nur noch – für den Bologneser Künstler beim

⁷⁵Vgl. Cellini 2000, S. 504ff. (2. Buch, 41. Kap.).

⁷⁶Modena, Archivio di Stato, in: Occhipinti 2001, S. 98-99. S.a. Dimier 1902, S. 94-95; Pope-Hennessy 1985, S. 104f.

⁷⁷Übersetzt und paraphrasiert nach: Occhipinti 2001, S. 98-99.

König verwendete.⁷⁸ Von der seitens der Herzogin angeblich noch angestachelten Künstlerrivalität ist auch in Alvarottis Brief die Rede: Die Herzogin von Étampes habe Cellini beleidigt, weil sie einen gewissen Bologna favorisiere: „E questo disse per pungere Benvenuto, perché favorisce uno chiamato il Bologna, che fa profession di pittore e di scultore“.⁷⁹

II.3.2 Die *Chambre de la Duchesse d'Étampes*

Die sogenannte *Chambre de la Duchesse d'Étampes* im Schloss von Fontainebleau, die in den frühen 1540er Jahren, also noch während Cellinis Aufenthalt am französischen Hof, von der Primaticcio-Werkstatt mit einem außergewöhnlich reichen Dekor aus Fresko und Stuck ausgestattet wurde, ist das in vielerlei Hinsicht wichtigste Werk der die Beziehung zwischen Franz I. und seiner Favoritin konstituierenden Re-Präsentationskultur.⁸⁰ Diese Bedeutung gründet in dem qua Medium und Aufwand kolportierten Anspruch des Raumes, ergibt sich aber auch aus der vielschichtigen Verknüpfung eines auf die Person Alexanders des Großen konzentrierten Herrscherzyklus mit der Rolle der Favoritin und dem Künstlerlob. Überspitzt formuliert ist die *Chambre* das in der Repräsentation Franz' I. vermisste ‚Gruppenbildnis des Königs mit Hofdamen‘, allerdings kunstvoll überhöht und auf der Ebene der Anspielung belassen.

Forschung, Quellen und Lage im Schloss

Die Forschung hat sich der *Chambre de la Duchesse d'Étampes* erst in jüngerer Zeit intensiver gewidmet. In zwei inhaltlich weitgehend deckungsgleichen Aufsätzen von Kathleen Wilson-Chevalier (1997, 1999) wird der Raum detailliert vorgestellt und aus geschlechtergeschichtlicher Perspektive hinsichtlich seiner Funktion und Bedeutung für den Hof Franz' I. analysiert. Wilson-Chevalier rekonstruiert Bezüge zwischen der Ikonographie des Dekors und der höfischen Kultur und berücksichtigt dabei auch literarische Quellen, vor allem Claude Chappuys *Discours de la Court* von 1543. Der Katalog zur Pariser Primaticcio-Retrospektive 2004/05 enthält einen gut recherchierten Überblicksaufsatz von Laura Aldovini und ausführliche Einträge zu den mit dem Wanddekor in Verbindung gebrachten Graphiken.⁸¹

⁷⁸Vgl. Cellini 2000, S. 481ff., insb. S. 484 (2. Buch, 31.-33. Kap.). Zur Rivalität zwischen Cellini und Primaticcio s.a. Vickers 1995; Primaticcio 2004, S. 142.

⁷⁹Brief Alvarotti an Ercole II d'Este, 29.01.1545, Melun (Modena, Archivio di Stato, zit. nach: Occhipinti 2001, S. 99).

⁸⁰Die folgenden Ausführungen zur *Chambre de la Duchesse d'Étampes* habe ich im Wesentlichen bereits 2004 in einem Aufsatz in der *Zeitschrift für Kunstgeschichte* publiziert. Vgl. Ruby 2004/3.

⁸¹Vgl. Primaticcio 2004, S. 226-240.

Der schlechte Erhaltungszustand der im 18. und 19. Jahrhundert gründlich veränderten *Chambre* und eine problematische, zu Spekulationen verführende Quellenlage machen die kunsthistorische Auseinandersetzung mit diesem Raum nach wie vor schwierig. Wesentliche Fragen können bis heute nur ansatzweise beantwortet werden. Sie betreffen die thematische Ausrichtung der einzelnen Fresken und ihre ursprüngliche Anordnung an der vier Wänden, Zeitpunkt, Anlass und Ausmaß späterer Veränderungen sowohl baulicher als auch dekorativer Art und die Funktion(en), die der *Chambre* im Raumgefüge des Schlosses zu unterschiedlichen Zeiten zukam(en).

Über das vermeintliche Gemach der Herzogin von Étampes geben die königlichen Rechnungsbücher sowie schriftlich fixierte Berichte von Zeitzeugen mehr oder minder detailliert und verlässlich Auskunft. Jenseits der *in situ* erhaltenen, wenngleich stark restaurierten Überreste des ursprünglichen Raumdekors bilden einige Vorzeichnungen von der Hand Primaticcios und nach seinen Zeichnungen angefertigte druckgraphische Blätter den wichtigsten Quellenbestand. Hinzu kommen die relevanten Befunde aus den vor einigen Jahren abgeschlossenen Bauuntersuchungen am Schloss.

Die *Chambre* mit längsrechteckigem Grundriss, die heute Teil eines opulenten Treppenhauses ist, liegt im südwestlichen Bereich des alten Schlosses in der ersten Etage und nimmt die gesamte Tiefenausdehnung des Baus ein (Abb. 35). Die Fensteröffnungen im Norden geben den Blick auf die *Cour Ovale* frei. Hinter der heute geschlossenen Südwand erstreckt sich der *aile de la Belle Cheminée* genannte Gebäudeflügel. Dass das Zimmer Mitte des 18. Jahrhunderts in das Erdgeschoß und Etage verbindende Treppenhaus einbezogen wurde und eingreifende Veränderungen auch der umliegenden Räumlichkeiten erfolgten, erschwert die Vorstellung der Situation zur Zeit Franz' I.. Die *Chambre* war ursprünglich Teil einer *en filade*-artigen Raumabfolge und lag zwischen *escalier du roi* und königlichem *appartement* im Westen und den Zimmern der *Porte Dorée* sowie dem großen Ballsaal im Osten.⁸² Eine weitere Zugangsmöglichkeit war ursprünglich an der Südseite des Zimmers gegeben. Wie die Bauuntersuchungen von Boudon und Bléçon bestätigen, hatte der unter Karl IX. errichtete Flügel *de la Belle Cheminée* einen aus der Zeit Franz' I. stammenden Vorgängerbau, der in den 1560er

⁸²Der *escalier du roi* war in den frühen 1530er Jahren auf dem durch die Ecksituation gegebenen dreieckigen Grundriss eingezogen worden. – Der Begriff *appartement* ist in der ersten Hälfte des 16. Jh. in Frankreich noch nicht gebräuchlich. Er sei hier verwandt, um eine damalige Wohneinheit zu beschreiben, die aus mehreren Räumen bestand, deren Anzahl und Anordnung zueinander allerdings noch nicht festgelegt waren. Eine Tendenz zu stärkerer Ausdifferenzierung der zu den königlichen Gemächern gehörenden Räumlichkeiten machte sich erst in der Regierungszeit Heinrichs II. bemerkbar. Vgl. Jestaz 1988; Chatenet 2000, 2002 u. 2003. Mitte des 16. Jh. gilt für Frankreich, dass „la composition de l'appartement n'est pas encore fixée dans le nombre ni dans l'ordre des pièces, mais l'idée est bien affirmée d'une suite particulière composée de plusieurs pièces différenciées.“ (Jestaz 1988, S. 111).

Jahren lediglich ummantelt und aufgestockt wurde.⁸³ Hierbei handelte es sich um einen schlichten, eingeschossigen Riegelbau, der die *Cour de la Fontaine* nach Osten abschloss, wahrscheinlich Küchen und andere Wirtschaftsräume enthielt und dessen Flachdach als Terrasse diente. Von der *Chambre de la Duchesse d'Étampes* gab es einen direkten Zugang und vielleicht auch ein Fenster zu dieser recht breiten, Ausblick auf den Teich und die weitläufigen Gärten von Fontainebleau gewährenden Plattform.⁸⁴ Es ist anzunehmen, dass der Flügelneubau, die darauf Bezug nehmende Umgestaltung des Zimmers, das die zusätzliche Türöffnung nach Süden bekam, und die permanente Ausstattung der *Chambre* mit Fresko- und Stuckdekor als Maßnahmenbündel geplant und in einer mehrjährigen Kampagne gemeinsam verwirklicht wurden. Boudon/Blécon datieren den Bau der von ihnen so genannten *aile de la Duchesse d'Étampes* auf um 1540. Schon Louis Dimier ermittelte die Jahre 1541-44 für die wesentlichen Arbeiten an der Ausstattung der *Chambre*.⁸⁵

Die Errichtung des nach der Herzogin von Étampes benannten Flügels und damit einhergehende Maßnahmen gehören zu den umfangreichen baulichen Aktivitäten, die das Erscheinungsbild des Schlosses von Fontainebleau in der letzten Regierungsphase Franz' I. maßgeblich veränderten (Abb. 34). Eine verstärkte Ausrichtung und Öffnung des Baus nach Süden war vor allem durch die neue *Cour de la Fontaine* mit dem zum Teich überleitenden Herkules-Brunnen gegeben. Auch die Arbeiten am *Pavillon des Poêles* und die Errichtung einer langgestreckten Galerie im Westen sowie der Bau des großzügig durchfensterten Ballsaals und der daran sich anschließenden Kapelle Saint-Saturnin im Osten dienten einer bedeutungssteigernden Akzentuierung der südlichen Schlossschausseiten.⁸⁶ Die neuen beziehungsweise neu gestalteten Räume und Gebäudeteile ergänzten und erweiterten ein Zirkulationssystem, das Fontainebleau auf der Ebene der ersten Etage in seiner gesamten ost-westlichen Ausdehnung erschloss und sowohl über die Zimmer und Flure im Inneren als auch über die Terrassen im Außenbereich führte. Schon angesichts ihrer Ausrichtung und Lage im Gesamtzusammenhang des Schlosses kann für die *Chambre de la Duchesse d'Étampes* ein besonderer Status angenommen werden. Der Raum diente unter anderem als Passage, war also immer wieder auch Durchgangssituation für eine höfische Öffentlichkeit,

⁸³Vgl. Boudon/Blécon 1998, S. 44f. u. 176ff.; Samoyault 1987, S. 118f.; Molinier 1886.

⁸⁴Für ein Rekonstruktion der Wandöffnung(en) an der Südostwand der *Chambre* vgl. L. Aldovini, in: *Primaticcio* 2004, S. 226-227.

⁸⁵Vgl. Boudon/Blécon 1998, S. 177; Dimier 1900, S. 270-271. Dimier dienen die Angaben in den *Comptes* und ein auf 1544 datierter Kupferstich als Eckdaten.

⁸⁶Für eine detaillierte Auflistung und Veranschaulichung der Baumaßnahmen im Zeitraum 1539-47 vgl. Boudon/Blécon 1998, S. 36-55 u. 176-83. Zu Geschichte und Ikonologie des Schlosses vgl. Herrig 1992. Zur Baugeschichte der Galerie, später wegen ihrer Ausstattung *Galerie d'Ulysse* genannt, s. Béguin/Guillaume/Roy 1985, S. 7ff. Zur Baugeschichte des Ballsaals s. Pérouse de Montclos 2000, S. 294-296 (Kapelle Saint-Saturnin, Ballsaal); Rondorf 1967, S. 14f. Zum Herkules-Brunnen vgl. Châtelet-Lange 1972.

die Zugang entweder zum Ballsaal oder zur *Cour de la Fontaine* oder zur Aussichtsterrasse suchte, und muss insofern vergleichsweise intensiv wahrgenommen worden sein.

Zur Funktion des Raumes

Die *Chambre* gilt gemeinhin als das von der Favoritin Anne de Pisseleu in Fontainebleau bewohnte Gemach. Dass es spätestens Anfang 1545 eine „camera di madama d'Estampes“ in diesem königlichen Schloss gab, ist durch einen Brief des Botschafters Alvarotti an den Herzog von Ferrara belegt.⁸⁷ Die Identifikation der *Chambre* basiert auf der Auslegung einiger Notate in den königlichen Rechnungsbüchern, den *Comptes des Batiments du Roi (1528-1571)*. Im nicht weiter differenzierten Zeitraum „Januar 1541 bis Ende September 1550“ finden sich drei Einträge, die bereits ausgeführte Maler-, Stuck- und Vergoldungsarbeiten in Fontainebleau in einer „chambre de madame d'Estampes“ erwähnen.⁸⁸ Ein späterer Eintrag für das Jahr 1570 berichtet von „des tableaux de la vie et gestes d'Alexandre en la chambre appellée de Madame Destampes au donjon dudit chateau“⁸⁹.

Die Identifikation der genannten Räumlichkeiten mit der heutigen *Chambre de la Duchesse d'Étampes* scheint gerechtfertigt. Doch sind einige Zweifel an der Verlässlichkeit der *Comptes* geboten, denn die von Léon de Laborde, dem damaligen Archivar der Bibliothèque nationale, als Edition betreuten und erst postum veröffentlichten Rechnungsbücher basieren nicht auf den originalen Schriftzeugnissen, sondern auf einer redaktionell überarbeiteten Abschrift aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.⁹⁰ Für den hier interessierenden Raum sind keine aus dem 16. Jahrhundert datierenden Schriftzeugnisse überliefert, die Rückschlüsse auf seine damalige Gestalt, Nutzung und Funktion erlaubten und die Angaben in den *Comptes* bestätigten. Die allererste Erwähnung stammt von Pierre Dan, der in seiner ausführlichen Schilderung des Schlosses 1642 lapidar von „une Chambre“⁹¹ spricht, das mit Darstellungen aus dem Leben Alexanders der Großen ausgestattet sei. Knapp ein

⁸⁷Vgl. den Brief von Giulio Alvarotti an den Herzog von Ferrara, 12.01.1545, Melun (Modena, Archivio di Stato, in: Occhipinti 2001, S. 198)

⁸⁸Vgl. Laborde 1877-80, I, S. 189 u. 201.

⁸⁹Laborde 1877-80, II, S. 195. Dimier (1900, S. 269) interpretiert die Ortsangabe „au donjon“ als „sur la cour du donjon“, d.h. zum Hof, hier zur alten *Cour Ovale* hin gehend.

⁹⁰Die originalen Rechnungsbücher aus dem 16. Jh. sind nicht überliefert. Das Manuskript der Abschrift befindet sich heute in der BnF (fonds français, n° 11179). Der Kopist war Jean-François Félibien (1658-1733). Die Abschrift diente als Fundus für André Félibien, Vater von Jean-François, der 1681 seine *Histoire des châteaux royaux* verfasste. In dieser Publikation wird allerdings ausgerechnet das Schloss von Fontainebleau gar nicht angesprochen. Aber Félibien notierte in seinen *Entretiens*: „& dans un autre chambre qui est entre la Salle des Gardes, il [Messer Nicolo] a représenté quelques actions particulières d'Alexandre le Grand“ (II, 4. *entretien*; Félibien 1967, S. 292).

⁹¹Dan 1990, S. 107.

Jahrhundert später, 1731, beschreibt Pierre Guilbert das Schloss, und auch er charakterisiert den Raum, die „Chambre d'Alexandre“⁹², nicht auf der Grundlage seiner vormaligen oder aktuellen Funktion, sondern angesichts des verbliebenen Wanddekors. 1835 ist lediglich von „une chambre magnifique“⁹³ die Rede, dessen gerade abgeschlossene Restaurierung in offener Unkenntnis der historischen Zusammenhänge vorgenommen worden war.

Die *Comptes* sind somit die einzige uns bekannte Schriftquelle, die explizit einen Bezug zwischen dem mit einem Alexander-Zyklus ausgestatteten Raum in Fontainebleau und der Herzogin von Étampes herstellt und insofern auch Hinweise auf die Datierung des Wanddekors liefert. Ein interpretierender Eingriff des Kopisten ist allerdings genau dort zu vermuten, wo er von der „chambre appelée de Madame Destampes“ spricht. Oder sollten wir annehmen dürfen, dass noch 1570, zur Zeit Katharinas von Medici, ein Raum des Königsschlusses von Fontainebleau den Namen der Favoritin Franz' I. trug, die zu dem Zeitpunkt zwar noch lebte, aber keine bedeutende Position bei Hofe mehr einnahm und bald für den wachsenden Protestantismus im Lande mitverantwortlich gemacht wurde?⁹⁴

Die Angaben in den Rechnungsbüchern müssen nicht falsch sein, bedürfen aber einer kritischen Überprüfung mittels weiterer Befunde. Verlässlich scheinen die Einträge, wonach in den 1540er Jahren an der dekorativen Ausstattung einer „chambre de madame d'Estampes“ im Schloss von Fontainebleau gearbeitet wurde. Diese Maßnahmen korrespondieren zeitlich mit dem Machtzuwachs der Favoritin, der mit dem Fall Annes de Montmorency im Jahr 1541 einherging.⁹⁵ Das Zimmer des Konnetabels in Fontainebleau wird in einem Brief des mantuanischen Botschafters Ende 1539 erwähnt.⁹⁶ Es befand sich demnach in der ersten Etage des *Porte Dorée* genannten Pavillons an der Südseite der *Cour ovale* und war in den ausgehenden 1530er Jahren von der Werkstatt Primaticcios mit einigen Fresken ausgestattet worden, die auf die kriegerischen Tugenden des Feldherrn anspielten.⁹⁷ Als Montmorency 1541 in

⁹²Guilbert 1978, II, S. 54.

⁹³Jamin 1835, S. 33.

⁹⁴Zum Vorwurf der Unterstützung des Protestantismus vgl. Mézéray 1839, S. 435; Paris 1885, II, S. 316. S.a. S. 120-122 (Kap. II.6.). Mehrere Hoffräulein aus der Entourage von Anne de Bretagne bzw. Louise de Savoie und adelige Damen aus dem Umfeld der Marguerite de Navarre hegten nachweislich Sympathien für die Reformbewegungen der 1520er Jahre. Viele von Ihnen bekannten sich in der Zeit der Religionskriege offen zum Protestantismus. Vgl. Roelker 1972.

⁹⁵Vgl. S. 60-61 (Kap. II.2.).

⁹⁶Vgl. den Brief von Giovan Battista da Gambara an Federico II Gonzaga, Herzog von Mantua, 28.12.1539, Paris (Mantua, Archivio di Stato; in: Smith 1991, S. 46).

⁹⁷Vgl. Smith 1991; Herbet 1937, S. 247f.; D. Cordellier in: Primaticcio 2004, S. 108. Über die dekorative Ausstattung der *chambre* von Anne de Montmorency in Fontainebleau ist nur sehr wenig bekannt. Es gibt einige graphische Blätter von oder nach Primaticcio (*Histoire de Troie, Histoire de Cadmos*), die damit in Verbindung gebracht werden können. Cassiano del Pozzo notierte allerdings in seinem angelegentlich der Frankreich-Reise des

Ungnade fiel, verlor er seine repräsentative *chambre* in Fontainebleau, wohingegen die Favoritin nun wahrscheinlich Anspruch auf eine zumindest gleichwertige Räumlichkeit geltend machen konnte. Es ist anzunehmen, unter anderem mangels anderer Optionen, dass das für sie herzurichtende Zimmer im gleichen Gebäudeteil wie das des geschassten Konnetabels lag, um den Machtwechsel auch auf der Ebene von Raumordnung und Raumzuweisung kenntlich zu machen. Die in den *Comptes* für den Zeitraum 1541 bis 1550 angegebenen Arbeiten an der „chambre de madame d'Étampes“ würden sich somit auf eine der drei größeren Raumeinheiten in diesem Trakt beziehen. Fraglich bleibt, ob die *chambre* der Favoritin neben oder an die Stelle derjenigen von Montmorency trat, denn die erste Etage des südwestlichen Schlossbereichs, zwischen *escalier du roi* im Westen und Ballsaal im Osten, bot Platz für zwei Wohneinheiten der üblichen Raumdisposition.⁹⁸ Zwar gehörten sowohl Montmorency als auch die Herzogin von Étampes zu den ranghöchsten Hofmitgliedern, und es ist anzunehmen, dass sie in Fontainebleau entsprechend umfangreiche Räumlichkeiten für sich beanspruchen konnten. Doch dass ihre Gemächer jeweils alle sechs Raumeinheiten umfassten, die laut Grundriss zur Verfügung standen, ist eher unwahrscheinlich.⁹⁹

Eine Raumsituation, die derjenigen in Fontainebleau ähnlich, aber besser dokumentiert ist und bei der zudem die gleichen Protagonisten beteiligt waren, gab es im königlichen Schloss von Saint-Germain-en-Laye.¹⁰⁰ Auch hier scheinen Macht- und Raumwechsel Hand in Hand gegangen zu sein, wenngleich diesmal mit umgekehrtem Verlauf. Nach dem Tod Franz' I. im März 1547 musste die Herzogin von Étampes ihr *appartement* in Saint-Germain-en-Laye zugunsten des von Heinrich II. rehabilitierten Anne de Montmorency

Kardinallegaten Francesco Barberini 1625 verfassten Diarium zu diesem Raum: „La sala era dipinta a quadrotti ripartiti con festoni e statue di stucco a fresco con historie favolose, fra le quali la principale era degl' *Amori di Marte e Venere scoperti dal sole*.“ Zit. nach: Müntz/Molinier 1885, S. 261. – Das Zimmer des Konnetabels wurde während des Besuchs Karls V. in Fontainebleau 1539, der im königlichen *appartement* untergebracht war, kurzfristig von Franz I. bewohnt. Vermutlich entstand die dekorative Ausstattung des Raumes vor allem für diesen Anlass, war also nur bedingt an die Person Annes de Montmorency geknüpft.

⁹⁸Schon Félix Herbet merkte an, dass die Herzogin von Étampes in Fontainebleau sicherlich über mehr als nur eine *chambre* verfügte. „[J]ai peine à concevoir que la célèbre favorite ait été réduite à une seule pièce.“ Herbet 1937, S. 249. Im 16. Jh. bestand das damals noch nicht so bezeichnete *appartement* eines ranghohen Hofmitglieds zumeist aus einer *chambre* sowie zwei Diensträumen, in der Regel eine *garderobe* und ein *cabinet*, manchmal auch zwei *cabinets*. Hinzu kam gelegentlich eine *salle*. Vgl. Chatenet 2002, S. 74; Chatenet 2000; Jestaz 1988.

⁹⁹Marc Hamilton Smith ignoriert diese bei Betrachtung des Grundrisses offensichtlichen Fragen, wenn er schlussfolgert: „[...] 1541. C'est l'année où l'on sait que commencent les travaux dans la chambre de madame d'Étampes. Il nous paraît clair que celle-ci a repris le logement de son rival, qui devait comprendre à la fois cette pièce et la chambre au-dessus de la porte.“ (Smith 1991, S. 46).

¹⁰⁰Zu den Raumzuweisungen in Saint-Germain-en-Laye s.a. S. 130-132 (Kap. III.1.).

aufgeben (Abb. 44). Die von der Favoritin bis zu dem Zeitpunkt beanspruchten Räumlichkeiten umfassten eine *chambre*, eine *garderobe* sowie ein im Zwischengeschoß untergebrachtes *cabinet* und lagen, wie in Fontainebleau, auf einer Etage mit den Gemächern des Königs, von denen sie lediglich durch eine doppelläufige Treppe und die *salle de conseil* getrennt waren. Spätestens 1550 wurde auch dieser Saal dem *appartement* des neuen Bewohners, Anne de Montmorency, zugeschlagen, was eine erhebliche Aufwertung bedeutete.¹⁰¹ Unter Umständen kann ein solcher Aufwertungsmechanismus durch relativ größere Raumzuweisung auch für die Situation in Fontainebleau 1541 angenommen werden. In den beiden Residenzen auffallend ähnlich ist zudem die Anordnung der Räumlichkeiten in Bezug auf das königliche *appartement*. Eine Aufwertung der begünstigten Person wurde vielleicht in erster Linie über die größere Nähe zum Monarchen markiert.¹⁰² Die *Chambre* in Fontainebleau lag nur einen Treppenabsatz vom Logis des Königs entfernt.

Als Ergebnis der bisherigen Überlegungen kann an dieser Stelle festgehalten werden, dass die heute so bezeichnete *Chambre de la Duchesse d'Étampes* im Rahmen der in den frühen 1540er Jahren vorgenommenen Baumaßnahmen entstand. Sie gehörte entweder – als *chambre* oder *salle* oder gar als *antichambre*, sofern wir eine derartige Raumdifferenzierung für die Zeit schon annehmen dürfen – zu dem in der Zeit hergerichteten *appartement* der Favoritin. Oder aber sie schloss unmittelbar an dieses *appartement* an und fungierte als eine Art repräsentativer Übergangs- oder Schwellenraum zwischen den

¹⁰¹Vgl. Chatenet 1988, S. 24; dies. 2000, S. 185; dies. 2002, S. 79 u. 155-156. Für die 1547 zu Lasten der Herzogin von Étampes erfolgte *appartement*-Zuweisung verweist Chatenet (2002, S. 79) auf diesbezüglich eindeutige Angaben des ferraresischen Botschafters Giulio Alvarotti in einem Brief vom 3. April 1547, die allerdings in der Korrespondenz-Edition von Occhipinti (2001, S. 166) nicht nachzulesen sind. S. aber Decrue de Stoutz 1889, S. 8. S.a. S. 130-132 (Kap. III.1.). – Der Vorgang in Saint-Germain scheint plausibel, auch angesichts der urkundlich dokumentierten Tatsache, dass im Schloss von Fontainebleau der von Heinrich II. wieder ins Amt gesetzte Anne de Montmorency spätestens im Sommer 1550 seine ehemalige *chambre* in der *Porte Dorée* erneut bezogen hatte. Vermutlich gehörten zu dem von Montmorency nach dem Machtwechsel neu bezogenen *logis* auch Räumlichkeiten aus den ehemaligen Gemächern der Herzogin von Étampes in diesem Flügel. Vgl. Herbet 1937, S. 249; Chatenet 2002, S. 79. – Für Hinweise auf die Raumaufteilung und *appartement*-Zuweisung im Louvre-Palast vgl. Chatenet 1992; dies. 2002, S. 78. Demnach befanden sich die Räume Montmorencys zumindest in den frühen 1530er Jahren in großer Nähe der königlichen Gemächer, die sich im östlichen Bereich des alten Südflügels erstreckten. Für 1541 ist belegt, dass sich die *chambre* der Herzogin von Étampes im westlichen Erdgeschoßbereich des Louvre-Nordflügels, mithin in relativ großer Entfernung zum *appartement* des Königs befand. Laut einem Vertragsdokument vom 8. November 1541 beauftragte Jean Grolier in seiner Eigenschaft als königlicher Schatzmeister den Pariser *menuisier* Jacques Lardant mit der Vertäfelung dieses Gemachs der Favoritin, zu dem demnach neben der *chambre* auch zwei *cabinets* gehörten. Vgl. Grodecki 1985, S. 256-257/ n° 339; Livres du connétable 1991, S. 12.

¹⁰²Vgl. Chatenet 2002, S. 76.

königlichen Gemächern samt *escalier du roi* und den Räumen der Favoritin.¹⁰³ In jedem Fall ist davon auszugehen, dass die *Chambre* für die Wahrnehmung der Herzogin von Étampes und ihrer Rolle als Favoritin Franz' I. eminent bedeutsam war.

Die Ausstattung

Neben der prominenten Lage innerhalb des Schlossgefüges signalisiert vor allem die hochwertige Ausstattung, dass die *Chambre de la Duchesse d'Étampes* ein höchst privilegierter und privilegierender Raum war. Die Wände waren vermutlich bis zur Höhe der Türstürze mit Holztafeln verkleidet, ebenso die flache Decke.¹⁰⁴ Zwischen Vertäfelung und Decke, also im oberen Wandabschnitt und deutlich über Augenhöhe, erstreckte sich der aufwendige Dekor aus Stuck und Fresko. Er führte als ein umlaufendes Band mit vor- und zurückspringenden Partien über alle vier Raumseiten hinweg und wurde lediglich durch die beiden großen Fenster- respektive Türöffnungen im Norden und Süden unterbrochen.¹⁰⁵

Angesichts der noch weitgehend erhaltenen Westwand lässt sich das Dekorationsprinzip der *Chambre* in seinen wesentlichen Merkmalen kennzeichnen (FT 1 u. Abb. 37): Lebensgroße weibliche Stuckfiguren flankieren ein längsrechteckiges und zwei hochovale Fresko-Felder, die alternierend an der Wand angeordnet sind und mehrfigurige Szenen darbieten. Die schlanken, ausnahmslos nackten Frauengestalten stehen aufrecht und wenden sich dem

¹⁰³Zur Entwicklung der *antichambre* in Frankreich vgl. Chatenet 2002, S. 171ff.; dies. 2003; Jestaz 1988, S. 112.

¹⁰⁴Auf eine Holzvertäfelung von Wänden und Decke gibt es keine sicheren Hinweise, doch entspräche eine solche Ausstattung dem damals Üblichen, wie ein Vergleich z.B. mit der *Grande Galerie* oder dem Ballsaal deutlich macht. Die heutige Decke datiert aus den 1830er Jahren, als das Zimmer bzw. Treppenhaus restauriert wurde. Jamin berichtet von den vorgenommenen Maßnahmen: „[...] décoration d'un plafond nouvellement construit en forme de dôme, remplaçant celui qui existait autrefois, dont la surface était plane et sans aucun ornement: l'apothéose d'Alexandre sera peinte [...]“. (Jamin 1835, S. 35)

¹⁰⁵Anders als heute verfügte die *Chambre de la Duchesse d'Étampes* in den 1540er Jahren im Norden, also zur *Cour Ovale* hin, über nur ein Fenster, das sich im östlichen Bereich der Wand befand. Die Umgestaltung des Flügels zur *aile de la Belle Cheminée* in den 1560er Jahren führte zur Schließung der gesamten Südwand des Zimmers. Um den Verlust der südlichen Lichtquellen auszugleichen, wurde ein zusätzliches Fenster im westlichen Bereich der Nordwand durchbrochen, das allerdings erst in der Mitte des 18. Jh., wahrscheinlich aus Gründen der Symmetrie, auf seine heutigen, die gesamte Raumhöhe einnehmenden Ausmaße erweitert wurde. An der Südseite gab es 1528 eine oder zwei Fensteröffnungen, deren westliche durch den Bau des neuen Flügels um 1540 zu einem Durchgang, vielleicht mit darüber liegendem Fenster, umgestaltet wurde. In den frühen 1540er Jahren hatte das Zimmer somit drei Türöffnungen – jeweils eine im Westen, Osten und Süden – und vermutlich zwei annähernd raumhohe Fenster, auf jeden Fall eines nach Norden, vielleicht auch eines nach Süden. Vgl. hierzu die Grundrisse II, IV, VIII und XII in: Boudon/Bléçon 1998, sowie die Ausführungen von L. Aldovini in: Primatice 2004, S. 226-227.

jeweiligen Gemälde zu, wobei sie häufig ein Bein graziös über das andere gelegt und mit ihren Armen entweder den stuckierten Bilderrahmen oder das ebenfalls aus Stuck gearbeitete Rollwerk über sich umfasst halten. Die vollplastischen Frauenfiguren gleichen sich zwar nie, aber es handelt sich um geringfügig voneinander abweichende Varianten eines Grundtyps. Ihre vorrangige Funktion scheint im Rahmen, Präsentieren und Hervorheben der farbigen Fresken zu bestehen, deren Kunstwerkcharakter als Gemälde durch die Darstellungsform des *quadri riportati* zusätzlich betont wird. Das Hauptaugenmerk gilt dem großen Querformat in der Mittelpartie der Wand, das durch eine mit dem königlichen Salamander bekrönte, ansonsten aber schlichte Rollwerkagraffe um den oberen Rahmenrand wie aufgehängt wirkt. Die beiden seitlich platzierten ovalen Fresken hingegen werden von besonders üppigem Stuckdekor an allen Seiten eingefasst. Mit ihren plastisch hervortretenden und zum Teil vergoldeten Rahmen liegen sie auf sockelartigen Gebilden auf, deren Vorderseiten mit Rollwerk und einem Früchtefeston geschmückt sind. Den bekrönenden Abschluss bildet jeweils eine Dreiergruppe von nackten Putten, die in pyramidalen Anordnung auf der oberen Rahmenpartie stehen oder sitzen, mit Früchte-Festons spielen und zu den flankierenden Frauenfiguren überleiten. Zwischen den einzelnen Wandabschnitten wie auch in den Ecksituationen finden sich stuckierte Wandvorlagen, die mit Hermen in Satyrgestalt, Früchtebündeln und Ziegenbocksköpfen geschmückt sind und an Stelle eines Kapitells mit einer übergroßen Rollwerkmanchette abschließen.

In der ornamentalen Auffassung des Stuckdekors unterscheidet sich die *Chambre de la Duchesse d'Étampes* von der früher entstandenen *Grande Galerie* respektive *Galerie François Ier* (um 1533 – um 1539; Abb. 36).¹⁰⁶ In der *Chambre* wird ein einmal gefundenes Form- und Kompositionsrepertoire nur geringfügig variiert und für eine gleichmäßige Unterteilung der Wand genutzt. In der *Galerie* hingegen nimmt der Stuckdekor in den insgesamt vierzehn Kompartimenten der Raumlängsseiten sehr unterschiedliche Gestalt an, kommt mal massiv und kompakt, mal nur als vereinzelt Form oder Figur und sowohl vollplastisch als auch im *bas-relief* zum Einsatz. Obwohl er innerhalb der Wandabschnitte ganz verschiedene Anbringungsorte findet, dient der Stuck aber auch in der *Galerie François Ier* der Rahmung, Einfassung und Abgrenzung der freskierten Bildfelder. In beiden Räumen bewirken das Wechselspiel zwischen flachen und plastischen Elementen und die ambivalenten Bezüge zwischen farbig gemalten Fresken und weiß belassenen Stuckfiguren eine Dynamisierung der Wand, die typisch ist für den in Fontainebleau geprägten Dekorationsstil und in der einige Jahre später entstandenen *Chambre de la Duchesse d'Étampes* lediglich gebändigter erscheint. Dieser Eindruck resultiert unter anderem aus der spezifischen Wandauftei-

¹⁰⁶Vgl. Zerner 1996, S. 111. Aus der umfangreichen Literatur zur *Grande Galerie* s. hier insb. Zerner 1996, S. 66ff.

lung und -akzentuierung, die allerdings abermals auf die Maßstäbe setzende *Grande Galerie* verweist. Die westliche Wand der *Chambre* präsentiert sich wie ein auseinander gezogenes, stärker architektonisch aufgefasstes und dadurch beruhigter wirkendes Kompartiment der *Galerie*. Die in der Horizontalen dreigeteilte Struktur – ein zentrales Hauptfeld mit zwei flankierenden, dabei symmetrisch aufeinander bezogenen Seitenfeldern oder Dekorblöcken – ist in beiden Fällen gegeben und stringent umgesetzt.¹⁰⁷ Die formalen Analogien mit der *Grande Galerie* bekräftigen den hohen Anspruch der *Chambre de la Duchesse d'Étampes* und markieren sie als einen Repräsentationsraum auch, wenn nicht vor allem, des Königs.

Angesichts der Stringenz und Regelmäßigkeit, die den Dekor an der Westwand der *Chambre* auszeichnet, stellt sich die Frage, ob damit ein Muster für die Rekonstruktion auch der anderen Wände gegeben ist. Pierre Dan berichtet 1642: „[I]ls [les tableaux] sont tous ornez de bordures de stuc, avec plusieurs figures de femmes grandes comme le naturel; [...]“¹⁰⁸ Wahrscheinlich waren der rahmende Stuckdekor und seine lebensgroßen Frauenfiguren ein über alle Seiten hinweg geführtes Element schon der frühen Ausstattung aus der Mitte des 16. Jahrhunderts.¹⁰⁹ Aber entspricht die aktuelle Gestaltung der östlichen Wand, die das Strukturprinzip ihres Gegenübers spiegelt, der ursprünglichen Situation? Jamin fasst die Restaurierungsarbeiten der frühen 1830er Jahre so zusammen:

Escalier du Roi [...] Sous Louis XV, un second escalier fut percé à droite; pour cela il fallut détruire une chambre magnifique, artistement et richement décorée dans le style du seizième siècle [i.e. *Chambre de la Duchesse d'Étampes*]. Les ornements de cette belle Pièce ont été conservés ainsi que les peintures. Elles se composent de **quatre grands Tableaux, d'autant de médaillons**, ouvrage du Primatice et de Nicolo dell'Abbate. Ces tableaux représentent quelques traits de la vie d'Alexandre-le-Grand. Ils sont peints à fresque, entourés d'encadrements dorés et accompagnés de

¹⁰⁷Diese Ähnlichkeit wird durch den jeweils das Mittelfeld bekronenden Salamander zusätzlich verstärkt. Für die Kompartiment-Struktur der *Grande Galerie* vgl. Zerner 1996, S. 68-72 u. 83-6. Zerner sieht eine Analogie zwischen dem Aufbau der einzelnen Wandfelder und der zeitgenössischen Emblematik und zieht entsprechende Schlüsse für die Lesart der *Galerie*.

¹⁰⁸Dan 1990, S. 107. Pierre Guilbert notierte knapp hundert Jahre später: „Les bordures de stuc & figures de femmes en relief sont des chefs-d'œuvres [...]“ (Guilbert 1978, S. 54)

¹⁰⁹Unter Berücksichtigung der massiven Zerstörungen und zweifelhaften Restaurierungen und angesichts der aktuell sich bietenden Situation vor Ort ist höchst zweifelhaft, ob auch nur eine der Stuckfiguren jenseits der Westwand, und selbst die sind zum Teil problematisch, aus dem 16. Jh. stammt. Bezüglich Körperhaltung, Proportionen und plastischer Qualität bestehen bisweilen erhebliche Unterschiede. Bei den beiden Figuren zwischen den heute existenten Fenstern der Nordwand handelt es sich offensichtlich um spätere Kopien nach Figuren der Westwand.

grandes figures en relief et en stuc, ainsi que de divers attributs y ayant rapport. [...] Les peintures, aussi originales que toutes celles qui nous restent de ce temps-là, étaient en grand partie détruites; **le tableau de gauche, en descendant l'escalier, n'existait plus; l'enduit était tombé et avait été remplacé par du plâtre: il en était de même des deux médaillons qui accompagnent ce tableau.**¹¹⁰

Der Autor spricht von vier „grands tableaux“ und ebenso vielen „médaillons“, deren Platzierung im Raum trotz der erheblichen Zerstörungen offenbar noch eindeutig bestimmbar war. Im letzten der hier zitierten Sätze Jamins wird deutlich, dass sich auch an der Ostwand ein großes Gemälde („le tableau de gauche“) zwischen zwei ovalen Formaten befand und dass ein Stuckdekor alle Freskofelder umgab, der allerdings an der östlichen Wand schon abgefallen und inzwischen durch Gips ersetzt worden war. Die Restauratoren des 19. Jahrhunderts ergänzten somit die vorgefundene Situation, die sie als original erachteten, indem sie den Stuck erneuerten und nach unterschiedlichen Vorlagen die Fresko-Felder wieder ausfüllten. Damals nicht beachtet oder geflissentlich ignoriert blieb die Tatsache, dass sowohl Pierre Dan 1642 als auch Pierre Guilbert 1731 in ihren Beschreibungen des Schlosses einen Kamin an der östlichen Wand der *Chambre* erwähnen. Dieser trat wahrscheinlich über die ganze Raumhöhe aus dem Wandverbund hervor und machte eine dem Dekor auf der gegenüberliegenden Seite analoge Gestaltung unmöglich. Zwar wäre prinzipiell denkbar, dass sich der Kaminvorsprung nur bis Höhe der Türstürze erstreckte, mithin Platz für ein zentrales Fresko im großen Querformat gelassen hätte. Pierre Dan sagt aber ausdrücklich: „Puis en un autre [tableau] qui est **sur** la cheminée, est dépeinte l'histoire de Thales-tris [...]“¹¹¹, meint also ein Gemälde „auf“ und nicht „über“ dem Kamin. Zudem waren raumhohe, zur Anbringung von Fresken oder Stuckdekor genutzte Kamine mit hoch aufragendem Rauchabzug in der französischen Renaissance feste Bestandteile anspruchsvoller Raumausstattungen und besaßen einen hohen repräsentativen Stellenwert.¹¹² Wenn somit davon ausgegangen werden kann, dass die *Chambre de la Duchesse d'Étampes* ursprünglich einen der zeit-typischen Kamine an ihrer Ostseite besaß, so ist dieser wohl 1748, als man mit dem Umbau des Raumes zu einem königlichen Treppenhaus begann, entfernt und durch einen als Pendant zur Westwand konzipierten Dekor ersetzt

¹¹⁰Jamin 1835, S. 33f. [meine Hervorhebungen]. S.a. Reiset 1859, S. 202-204.

¹¹¹Dan 1990, S. 108 [meine Hervorhebung]. Die gleiche Formulierung findet sich bei Guilbert 1978, S. 55.

¹¹²Vgl. z.B. den Kamin in der *Chambre de la Reine* im Schloss von Fontainebleau aus den frühen 1530er Jahren und die zahlreichen Kamine im Schloss von Écouen, deren Gestaltung zumeist aus den 1550er Jahren stammt. S. hierzu Béguin/Delenda/Oursel 1995. Eine nur bis in die Höhe des Türsturzes reichende Kaminkonstruktion, wie z.B. im Palazzo Té in Mantua durchgängig gegeben, hat in Frankreich keine Tradition.

worden. Vermutlich gab es die seitlichen Medaillons schon vorher, aber über die Renaissance-Gestaltung der Mittelpartie, links und rechts des Kamins ist nichts bekannt.¹¹³

Auch über die ehemalige Wandgestaltung im Norden und Süden des Zimmers können nur Vermutungen angestellt werden. Da sich zur *Cour Ovale* Mitte des 16. Jahrhunderts nur ein Fenster öffnete, bot der westliche Teil der Wand oberhalb der Vertäfelung Raum für ein annähernd rechteckiges Format, das wahrscheinlich von weiblichen Stuckfiguren eingefasst war. Für die südliche Wand wird gemeinhin angenommen, dass sie wegen zwei großformatigen Fenster- beziehungsweise Türöffnungen in den 1540er Jahren zunächst keinen Stuck- oder Freskendekor trug, dann aber, nachdem die Wand 1570 geschlossen worden war, von Nicolò dell'Abbate nach Anweisungen Primaticcios in der heute noch sichtbaren Form dekoriert wurde.¹¹⁴ Die plausible Annahme basiert auf den *Comptes*, die eine entsprechende Tätigkeit Nicolòs in der *Chambre* für dieses Jahr bezeugen.¹¹⁵

Auf Grundlage der Quellen sind bislang weder die ursprüngliche Anzahl der Felder noch deren Verteilung auf die Seitenwände in der *Chambre de la Duchesse d'Étampes* zu bestimmen. Auch die überlieferten Graphiken und Farbüberreste an den Wänden erlauben keine Rekonstruktion des gesamten Zyklus. Sie gestatten es jedoch, die Qualitäten des Raumdekors weiter zu beschreiben und sein Bedeutungspotential aufzuzeigen.

Fünf Darstellungen gehörten vergleichsweise sicher zur ursprünglichen Ausstattung der *Chambre* und können auch thematisch bestimmt werden: Alexander zähmt Bukephalos, Alexander und Roxane, Alexander und Timokleia, Apelles malt Campaspe, Alexander und Thalestris. Hierbei handelt es sich um disparate Einzelepisoden aus dem Leben des Makedonen-Königs, wie sie von mehreren antiken Autoren erzählt, wechselseitig rezipiert und überliefert wurden.¹¹⁶ Die Geschichte von dem jungen Königssohn Alexander, der vor

¹¹³Eine Dokumentation der Umbaumaßnahmen 1748/49 ist nicht bekannt.

¹¹⁴Vgl. Béguin 1975, S. 220 u. 223; Samoyault/Samoyault-Verlet 1991, S. 98. Dargestellt sind *Thalestris, in das Bett Alexanders steigend* und *Alexander verstaut die Bücher des Homer in einem Kasten*. Für das Thalestris-Fresko sind eine Zeichnung nach Primaticcio und ein vermutlich originales Zeichnungsfragment (Paris, Musée du Louvre, Dépt. des arts graphiques, Inv.-Nr. 8705 u. 8586) sowie eine Radierung des „Meister I.Q.V.“ (Paris, BnF, Dépt. des estampes et de la photographie, Ed 13 b rés.) erhalten. Vgl. Primaticcio 2004, S. 240.

¹¹⁵Vgl. Laborde 1877-80, II, S. 190ff.: „Compte de maistre Pierre Reynault, trésorier, clerc et payeur des œuvres et bastiments du Roy durant une année entière, 1570, et finie le dernier décembre ensuivant. [...] Fontainebleau [...] Peinture. A Nicolas L'abbati, peintre, la somme de 215 liv. 12 sols 6 d. à lui ordonnée par ledit sieur de Boullogne, pour ouvrages de peintures par luy faits audit chasteau de Fontainebleau, à scavoir un grand tableau figurant la prise du Hâvre de Grâce [...], et avoir faits des **tableaux de la vie et gestes d'Alexandre en la chambre appellée de Madame Destampes** au donjon dudit chasteau.“ [meine Hervorhebung]

¹¹⁶Zu Alexander und den seine Person betreffenden Erzählungen und Mythen vgl. Art. Alexander der Große, in: *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Stuttgart/Weimar:

den staunenden Augen seines Vaters das wilde Pferd Bukephalos zähmt, wird in der *Alexander-Vita* des Plutarch geschildert. Die Szene erscheint als Fresko im rechten Oval an der Westwand der *Chambre* (FT 1) und ist zudem durch eine Radierung von Léon Davent nach Primaticcio überliefert (Abb. 39).¹¹⁷ Links daneben, im großen Querformat, ist die Hochzeit Alexanders mit Roxane dargestellt. Das Ereignis wird in der *Alexandergeschichte* des Quintus Curtius Rufus geschildert. Das Bild in der *Chambre* bezieht sich aber vor allem auf einen Text von Lucian von Samosata, der ein Gemälde des griechischen Malers Aëtion beschreibt.¹¹⁸ Die Geschichte der Thebanerin Timokleia, die beschuldigt wird, einen Hauptmann Alexanders getötet zu haben, erzählt Plutarch. Das linke Freskofeld der Westwand zeigt die unbedeckte Timokleia vor ihrem Richter Alexander stehend (Abb. 37). Auch diese Komposition im ovalen Format ist in einer Radierung von Léon Davent festgehalten (Abb. 40).¹¹⁹ Für die Ostwand können zwei Darstellungen rekonstruiert werden. Im linken Wandbereich war über der Tür Apelles mit Alexander und Campaspe zu sehen. Die Erzählung von der besonderen Wertschätzung, die der Makedonen-König seinem bevorzugten Maler entgegenbrachte, geht auf Plinius den Älteren zurück. Die Komposition Primaticcios für die *Chambre* ist sowohl in einer Vorzeichnung (Abb. 38) als auch in zwei Radierungen nach der Zeichnung überliefert. Der ursprüngliche Anbringungsort des ovalen Freskos im Raum lässt sich anhand der Schilderung von Pierre Dan bestimmen und wurde bei den Restaurierungsmaßnahmen in den 1830er Jahren berücksichtigt.¹²⁰ Dan und Guilbert verdanken wir auch den Hinweis auf eine Thalestris-Darstellung, die sich demnach auf dem Kamin an der Ostwand befand. Die Szene ist in zwei Zeichnungen Primaticcios (Abb. 41) und einem darauf basierenden Kupferstich festgehalten. Die zugrundeliegende Erzählung von der zielstrebigem Amazonen-Königin, die Alexander aufsucht, um ihm den Beischlaf und die Zeugung gemeinsamen Nachwuchses anzutragen, wird besonders ausführlich von Curtius Rufus geschildert, findet sich aber auch

Metzler 1996, I, S. 468-474; Grell/Michel 1988, S. 35ff. Für eine neuere Darstellung aus althistorischer Perspektive s. O'Brien 1992.

¹¹⁷Vgl. Plutarch 1990, *Alexander*, 6. Kap. (S. 8-9). Weitere, z.T. abweichende Schilderungen der Bukephalos-Anekdote in: Diodorus Siculus, *Bibliotheca historica*, 17. Buch, 76. Kap., 5-8; Curtius Rufus 1987, *Alexanderroman*, 1. Buch, 17. Kap. (S. 368-9). – Für die Freskofelder in der *Chambre* liegen keine Maßangaben vor.

¹¹⁸Vgl. Curtius Rufus 1987, 8. Buch, 4. Kap., 22-30 (S. 244-245); Lucian 1971, II, 3. Teil, *Herodot oder Aetion* (S. 411-418).

¹¹⁹Vgl. Plutarch 1990, *Alexander*, 12. Kap. (S. 16).

¹²⁰Vgl. Plinius d. Ä., *Historia naturalis*, 35, 85-87; Dan 1990, S. 107. Radierung von Léon Davent nach Primaticcio, 341 x 240 mm (Paris, BnF, Dépt. des estampes et de la photographie, Da 67; Abb. in: Mai/Wettengl 2002, S. 210); Radierung des sog. „Monogrammisten I.Q.V.“, 440 x 296 mm (Paris, BnF, Dépt. des estampes et de la photographie). Heute findet sich die Apelles-Szene an ihrem ursprünglichen Ort von einem Maler des 19. Jh. nach der Zeichnung Primaticcios, leicht reduziert, erneuert.

in der *Bibliotheca historica* des Diodorus Siculus und in der Alexander-Vita Plutarchs.¹²¹

Die Themen der rekonstruierbaren Freskierung machen deutlich, dass bei der Konzeption des Alexander-Zyklus nicht auf einen bestimmten antiken Text zurückgegriffen, sondern aus einer redigierenden Zusammenschau mehrerer Schriftquellen ausgewählt wurde. Als maßgebliche Referenzen dominieren die Alexander-Vite von Plutarch und Curtius Rufus. Dies entspricht der allgemeinen Bekanntheit der beiden Lebensbeschreibungen im Rahmen der humanistischen Antikenrezeption.¹²² Dass überhaupt von schriftlich fixierten Vorlagen auszugehen ist, ergibt sich einerseits aus den zum Teil eng der Texterzählung verpflichteten Darstellungen selbst. Zum anderen existierten nur wenige Bildvorlagen für eine derart antikisch inspirierte und argumentierende Schilderung des Alexander-Stoffes, und für einige Szenen des Zyklus in Fontainebleau scheint vor den 1540er Jahren gar keine bildliche Formulierung entwickelt worden zu sein.¹²³ Neben der disparaten Quellenlage –

¹²¹Vgl. Dan 1990, S. 108; Guilbert 1978, S. 55; Curtius Rufus 1987, 6. Buch, 5. Kap., 24-32 (S. 155-156); Diodorus Siculus, *Bibliotheca historica*, 17. Buch, 77. Kap., 1-3; Plutarch 1990, *Alexander*, 46. Kap. (S. 62). – Rötzelzeichnung von Francesco Primaticcio, 241 x 245 mm (Paris, Musée du Louvre; Abb. 41); Zeichnung von Francesco Primaticcio, 271 x 224 mm (Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv.-Nr. 2669; Abb. in: *Primitice* 2004, S. 234); Kupferstich vom sog. „Meister FG“, 242 x 242 mm (Paris, BnF, Dépt. des estampes et de la photographie). – Einige überlieferte Zeichnungen und druckgraphische Blätter könnten sich auf weitere freskierte Felder in der *Chambre* beziehen. Hierzu zählen *Die Maskerade von Persepolis*, eine Zeichnung von Primaticcio, 255 x 303 mm (Paris, Musée du Louvre, Dépt. des arts graphiques, Inv.-Nr. 8568; Abb. in: *Primitice* 2004, S. 239); *Das Bankett des Alexander*, eine Zeichnung von Primaticcio, 257 x 373 mm (Paris, Musée du Louvre, Dépt. des arts graphiques, Inv.-Nr. 8569; Abb. in: *Primitice* 2004, S. 236), ein Kupferstich danach von Domenico Fiorentino del Barbieri, 248 x 364 mm (Exemplare in: Wien, Graphische Sammlung Albertina; New York, Metropolitan Museum of Art; Paris, BnF, Dépt. des estampes et de la photographie, Ed 8b rés., t 1b; Abb. in: *Primitice* 2004, S. 237); *Die Hochzeit von Apelles und Campaspe* (?), eine Radierung nach Primaticcio, 219 x 270 mm (Paris, BnF, Dépt. des estampes et de la photographie); *Alexander* (?) *umarmt eine Frau* (*Campaspe* ?), eine Zeichnung aus der Primaticcio-Werkstatt, 272 x 162 mm/ oval (Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv.-Nr. 1986).

¹²²Im Frankreich des ausgehenden 15. und frühen 16. Jh. wurden die mittelalterlichen Alexander-Berichte zugunsten der Klassiker vernachlässigt. Vgl. Grell/Michel 1988, S. 38f.; s.a. Pfister 1962. – Die Zusammenschau mehrerer Schriftquellen prägte allerdings auch den spätmittelalterlichen Umgang mit dem Alexander-Stoff, wie die Tapisserien für den Burgunder-Herzog Philipp den Guten aus der Mitte des 15. Jh. belegen. Vgl. Franke 2000, insb. S. 124 u. 139f.

¹²³Zum Alexander-Thema am burgundischen Hof des 15. Jh. vgl. Franke 2000; dort zahlreiche (auch bibliographische) Hinweise zur literarischen, historiographischen und bildkünstlerischen Entwicklung sowie zur repräsentativen Bedeutung des Alexander-Stoffes im späten Mittelalter. – Zur Ikonographie Alexanders d. Gr. im Quattrocento, die sich neben der Integration der antiken Herrschergestalt in *uomini illustri*- und *neuf preux*-Darstellungen auf vereinzelte Profilbildnisse beschränkt, vgl. Poeschel 1988. – Unter Raffaels Parnass in der *Stanza della Segantura*, Vatikanpalast, findet sich eine Grisaille mit der Darstellung *Alexander läßt die Werke Homers bergen* (1514/15). Die gleiche Szene schmückt ein rundes Deckenfresko in der *Camera degli Imperatori* des

und strukturell damit zusammenhängend – fällt eine inhaltliche Fokussierung auf. Denn in den Fresken werden weniger die viel gerühmten militärischen Leistungen und politischen Führungsqualitäten des Makedonen-Königs vorgestellt, sondern vor allem seine Begegnungen mit Frauen. Offensichtlich hat man den Quellenfundus gezielt auf dieses Thema hin befragt und entsprechend ausgewählt. Der episodische Charakter des gesamten Zyklus, der keine fortschreitende Geschichte in chronologischer Abfolge und mit stringenten inhaltlichen Bezügen zwischen den Einzelbildern, sondern Schlüsselszenen aus in sich abgeschlossenen Anekdoten erzählt, wird durch die Gestaltung des gesamten Dekors anschaulich gemacht. Jedes Feld kann als ein von Stuckelementen eingefasstes Bild betrachtet und unabhängig von den anderen gelesen werden, wobei die flankierenden vollplastischen Frauenfiguren die inhaltliche Ausrichtung der Fresken unterstreichen. Das die *Chambre* kennzeichnende Zusammenspiel von Stuck und Fresko ist somit auch ein Miteinander von Ornament und Bilderzählung, allgemeiner und konkreter Aussage, das von Feld zu Feld neu beginnt und dabei einem rhythmisch strukturierten Ganzen verpflichtet bleibt.

Alexander der Große und Franz I.

Die Alexander-Figur im königlichen Schloss von Fontainebleau ist unmissverständlich auf die Person Franz' I. zu beziehen. Anders aber als in dem Fresko *L'Unité d'État* in der *Grande Galerie* (Abb. 36) ist die Herrscherfigur in der *Chambre de la Duchesse d'Étampes* nicht mit den sattsam bekannten Zügen des französischen Monarchen, sondern mit einer typisierten, sehr allgemein aufgefassten Physiognomie dargestellt. Die historischen Schilderungen aus dem Leben Alexanders des Großen und die Referenz auf Franz I., mithin zur Aktualität, bleiben voneinander verschiedene Erzählungen, die nicht in der Darstellung selbst, sondern über den Kontext zusammengeführt werden.¹²⁴

Der Vergleich Franz' I. mit dem Makedonen-Herrscher war schon vor der Ausstattung der *Chambre* mehrfach angestellt worden. Explizit und durchgängig ist er in dem Fürstenspiegel *Institution du Prince* formuliert, den der Humanist Guillaume Budé um 1518/19 verfasste und dem jungen französischen König widmete. Der wiederholte Rekurs auf Alexander den Großen dient hier sowohl der Rechtfertigung der ehrgeizigen Schrift als auch

Palazzo del Té, Mantua, ausgeführt von der Werkstatt Giulio Romanos (ca. 1531-34). In der zweiten Hälfte der 1520er Jahre bzw. vor 1529 stattete Giovanni Antonio Bazzi, gen. Il Sodoma, das Schlafgemach Agostino Chigis in der Villa Farnesina, Rom, mit einem Alexanderzyklus aus, der u.U. Vorbild für den Dekor der *Chambre de la Duchesse d'Étampes* besaß. Gleichzeitig mit dem Zyklus in Fontainebleau, also ebenfalls in den 1540er Jahren, entstand der Alexander-Zyklus in der *Sala Paolina* in der Engelsburg, Rom, von Marco Pino und Perino del Vaga .

¹²⁴S.a. Zerner 1996, S. 72.

der Belehrung und Anleitung Franz' I. durch das berühmte Vorbild.¹²⁵ Ein für den Vergleich vielleicht noch wichtigerer, da weit über die Grenzen Frankreichs hinaus rezipierter Text ist Castigliones *Libro del Cortegiano* (1528). Im *Buch vom Hofmann* wird zwar kein direkter Bezug zwischen Alexander und Franz I. hergestellt. Doch die Appelle an den Franzosen, „Monseigneur d'Angoulême“, es dem Makedonen gleich zu tun, sind nicht zu überlesen. Die wiederholt angesprochene Vorbildlichkeit Alexanders des Großen resultiert aus der Emphase des mäzenatischen Topos: Seine ihm durch gute Erziehung vermittelte Gabe, die Künste zu ehren, zu fördern und zu nutzen habe es ihm auch ermöglicht, die von ihm unterworfenen Völker zu zivilisieren. Denn wenn die Vorzüge von Bildung einerseits und der Kriegskunst andererseits gegeneinander abgewogen werden, dann erweisen sich – darin sind sich die Gesprächspartner im *Cortegiano* einig – Wissen und die Kenntnis der *letterae* sowohl für den Fürsten als auch für den perfekten Hofmann als unentbehrlich. Umso mehr bedauert der am Hof von Urbino versammelte Gesprächskreis die französischen Nachbarn, deren Vorstellung von Adel einzig auf der Kunst an der Waffe beruhe.

[Graf Ludovico:] „Aber außer aller Tüchtigkeit ist meiner Ansicht nach der wahre und höchste Schmuck des Geistes die Wissenschaft, obwohl die Franzosen nur den Adel der Waffen anerkennen, und alles übrige für nichts gelten lassen, sondern sogar verachten, alle gelehrten Leute für ganz niedrige Menschen halten, und es der größte Schimpf ist, ein Kleriker genannt zu werden.“¹²⁶

Angesichts dieser beklagenswerten Situation wird der französische König als Hoffnungsträger präsentiert. Wie Alexander so sei auch Franz I. die Liebe zu Wissenschaft und Kunst schon in die Wiege gelegt worden:

Diese Worte bekräftigte der Magnifico Juliano: „Ihr sprecht die Wahrheit, daß dieser Irrtum schon lange unter den Franzosen herrscht; wenn es aber, wie ich hoffe, ein gütiges Geschick will, daß Monseigneur d'Angoulême in der Krone folgt, so glaube ich, daß dann, so wie jetzt der Waffenruhm in Frankreich blüht und glänzt, auch der Ruhm der Wissenschaften in schönster Zier erstrahlen wird. Es ist noch nicht lange her, daß ich bei Hof gewesen bin und diesen Herrn gesehen habe, und es dünkt mich, daß er außer königlicher Wohlgestalt und Schönheit des Gesichts eine solche

¹²⁵Vgl. Bontems, in: Bontems/Raybaud/Brancourt 1965, S. 1-143; dort auch Abdruck des in der BnF in Paris verwahrten, als authentisch geltenden, wenngleich von Budé vermutlich nur redigierten Manuskripts. S.a. Hampton 1990, S. 33ff.; McNeil 1975, S. 37-48. – Für den Vergleich Franz' I. mit Alexander d.Gr. während der frühen Regierungsjahre (bis 1525) s.a. Lecoq 1987, S. 217, 255 u. 270.

¹²⁶Castiglione 1996, S. 47 (1. Buch, 42. Kap.).

Würde, verbunden mit anmutiger Bildung, zu Schau trägt, daß ihm die Herrschermacht Frankreichs eine geringe Sache scheinen muß. Später habe ich von vielen Edelleuten, französischen und italienischen, manches von seinen edlen Sitten, seiner Geistesgröße, Tapferkeit und Freigebigkeit gehört. Unter anderem ist mir berichtet worden, daß er die Wissenschaften von Herzen liebt und schätzt, auch die Gelehrten glänzend bei sich aufnimmt und seine eigenen Franzosen deswegen derb tadelt, weil sie diesem Beruf so ganz fremd sind, obwohl sie in der Heimat eine so edle Schule hätten wie die Pariser, wohin die ganze Welt zusammenströmt.⁴ – Der Graf stimmte zu: ‚Es ist ein großes Wunder, daß er in so zarter Jugend und nur aus eigenem Trieb, entgegen dem Gebrauch des Landes, aus sich selbst auf einen so guten Weg geraten ist [...]‘¹²⁷

Apelles, Alexander und Campaspe

Sowohl in Budés *Institution* als auch in Castigliones *Cortegiano* sind es das Kunstverständnis und die mäzenatischen Ambitionen Alexanders des Großen, die den Vergleich mit König Franz I. von Frankreich begründen. Die Panegyrik fand in der *Chambre de la Duchesse d'Étampes* eine anschaulich formulierte Fortsetzung.

Den paradigmatischen Auftakt bildete das Oval mit der Apelles-Darstellung über dem östlichen Zugang, das schon vom Absatz des *escalier du roi* aus zu sehen war (Abb. 38).¹²⁸ Es zeigt einen Innenraum, in dessen perspektivisch konstruierter Tiefenausdehnung mehrere Figuren(gruppen) hintereinander gestaffelt dargestellt sind. Zwei hohe Stufen führen zum Schauplatz des Geschehens hinauf. Auf der unteren hockt ein kahlköpfiger Putto, der aus einer Vase Münzen oder eine klumpige Flüssigkeit ausgießt. Links steht der Künstler Apelles vor der Staffelei. An sein rechtes Bein schmiegt sich ein geflügelter Putto, der das Treiben des anderen Putto auf der vorderen Stufe beobachtet. Apelles hat den Zeichenstift oder die Zeichenkreide in seiner Rechten zur noch leeren Leinwand geführt und blickt an der Staffelei vorbei auf die sich ihm und dem Betrachter anbietende Szene: Der nur mit einem Zierhelm bekleidete Alexander und seine gänzlich nackte Geliebte Cam-

¹²⁷Ebd., S. 47f. (1. Buch, 42. Kap.). Auf die an Franz I. gerichteten Erwartungen hinsichtlich der kulturellen Erneuerung seines Reiches wird auch im 4. Buch des *Cortegiano*, in dem es unter anderem um den zweifelhaften Sinn des Krieges geht, verwiesen. Vgl. Castiglione 1901, S. 275f. (4. Buch, 38. Kap.) – Zu dem an den oberitalienischen Höfen früh registrierten Interesse des kommenden französischen Machthabers an (italienischer) Kunst, Architektur und Literatur s.a. Smith 1989.

¹²⁸Zu dieser Darstellung vgl. Primatice 2004, S. 230-232 (D. Cordellier); Wilson-Chevalier 1999, S. 214-216; Vickers 1995; French Renaissance in Prints 1994, S. 256-258/ n° 49 (S. Boorsch); Jaffé 1994, S. 178/ n° 604; Fontainebleau et l'estampe en France 1985, S. 64-66 (K. Wilson-Chevalier); L'École de Fontainebleau 1972, S. 293/ n° 358 (H. Zerner).

paspe sind frontal vor einer Bettstatt zu sehen, von deren Kissen sie sich mit heftiger Bewegtheit zu erheben scheinen. Die Paarkomposition beschreibt die Form eines Dreiecks und wird hinterfangen von einem spitz nach oben zulauenden, zeltartigen Baldachin, den die beiden Frauen rechts im Hintergrund wie einen Bühnenvorhang zur Seite halten. Alexander und Campaspe haben die Gesichter voneinander abgewandt. Ihre Körper verbinden sich zu einer sehr ambivalenten ‚Umarmung‘, aus der sie in entgegengesetzte Richtungen heraus zu streben scheinen. Hinter Campaspe im Bett liegt ein schlafender Putto mit hinter dem Kopf verschränkten Armen. Eine Türöffnung in der Rückwand des Raumes gibt den Blick frei auf eine dahinterliegende Abfolge von Räumen. Unter dem geraden Türsturz und umrahmt von den fluchtenden Rundbögen und Gewölben dahinter ist der behelmte Kopf eines Mannes mit Schild zu sehen. Er schaut als Einziger aus dem Bild heraus zum Betrachter und dient als eine Art *repoussoir*-Figur für die dichtgedrängte Interieurszene.

Die gezielte Abstimmung von gemaltem und tatsächlichem Raum rechtfertigt die anhand der Schriftquellen rekonstruierte Anordnung des Apelles-Freskos in der *Chambre*. So wurde nicht nur, insbesondere vermittelt der Stufen im Bildvordergrund, die für fast alle Felder geltende Untersicht berücksichtigt. Auch die Darstellung von Lichteinfall und Schattenwurf korrespondierte mit der ursprünglichen Situation im Raum, denn die für die Betrachtung des Freskos wesentliche Lichtquelle war das links über Eck anschließende Fenster zur *Cour Ovale*. Ein zusätzlicher illusionistischer Effekt ergab sich durch die Raumflucht im Bild und die tatsächlich vor Ort vorhandene Zimmerabfolge *en flade*, die sich dem Blick durch die unter dem Fresko liegende Türöffnung erschloss.

Der Kontrast zwischen der gesteigerten Konzentration des scheinbar zum ersten Strich ansetzenden Apelles und der Lebhaftigkeit seiner ‚Modelle‘, deren instabile Positionen sich aus der transitorischen Bewegungsdynamik ergeben, ist das markanteste Moment der Darstellung und für die Polyvalenz der Bildaussage verantwortlich. In dieser Malerei über Malerei ist der Gegenstand des Gemäldes nicht zu erkennen, weil die Leinwand leer und das Verhältnis von Maler und Modell so unentschieden sind. Mehrere Themen aus der antiken Textquelle scheinen hier zusammengeführt. Plinius der Ältere berichtet in der *Historia naturalis*, dass Alexander Apelles per Edikt als einzigen bestimmte, der das Bildnis des Königs malen durfte. Hinzu sei ein vom Autor noch höher bewertetes Zeichen der Wertschätzung getreten, denn Alexander habe den Künstler beauftragt, seine schöne Geliebte Campaspe nackt zu malen. Als aber der König merkte, dass, so Plinius, Apelles sich während des Malens in sein Modell verliebt hatte, machte er ihm die Frau zum Geschenk.¹²⁹ Das Fresko zeigt Alexander und seine Geliebte als Modelle des

¹²⁹Vgl. Plinius d.Ä., *Historia naturalis*, XXXV, 85-87. Zum Thema Malerei über Malerei vgl. die Überblicksdarstellung von Asemissen/Schweikhart 1994, darin zu „Apelles malt Campaspe“ S. 19-26.

an der Staffelei beschäftigten Künstlers. Amor, der geflügelte Putto, bezeugt die Liebe, von der Apelles dabei im Wortsinne ergriffen wird. Zugleich verweisen die energische Vorwärtsbewegung des Königs, sein kraftvoll um den Körper der Campaspe greifender rechter Arm¹³⁰ und die auch als ein Sichsträuben interpretierbare Haltung der Frau auf deren unmittelbar bevorstehende ‚Übergabe‘. In dem Fall würde Apelles nicht zur Zeichnung ansetzen, sondern seine Arbeit schon getan haben und durch die Attribute von Staffelei und geflügeltem Amor als der verliebte Hofkünstler Alexanders des Großen gekennzeichnet werden. Zumindes Pierre Dan hat das Bild so – als eine Darstellung der ‚Übergabe‘ – gelesen: „[E]n l'autre [tableau se void] comme il [Alexandre] se dompte luy mesme, donnant en mariage au Peintre Apelles Compaspe, une de ses Dames plus favories.“¹³¹

Wie schon Matthias Winner herausstellte und Sylvia Ferino-Pagden bestätigte, ist die Apelles-Darstellung in Fontainebleau eine der frühesten, wenn nicht gar die erste künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema in der Frühen Neuzeit.¹³² Primiticcio konnte demnach auf keine direkten Vorbilder zurückgreifen und war in seiner Bilderfindung nicht durch eine bereits ausformulierte ikonographische Tradition eingeschränkt. Einige motivische und formale Analogien lassen sich benennen: So wurde wiederholt auf Parmigianinos *Eva* im Gewölbefresko von Santa Maria della Steccata in Parma hingewiesen, die vielleicht Vorbildcharakter für Primiticcios Darstellung der Campaspe hatte.¹³³ Deren extravagante Körperdrehung, das Unentschiedene zwischen Sitzen und Stehen und das unbequeme Greifen über den Kopf hinweg sind aber auch kennzeichnend für zahlreiche Frauendarstellungen der frühen „Schule von Fontainebleau“ und waren unmittelbar vor Ort anschaulich präsent.¹³⁴ Das intime Beisammensein eines behelmten Mannes mit einer unbedeckten Frau und die zusätzliche Anwesenheit Amors erinnern an Darstellungen von Mars und Venus und insofern an ein Thema, das in der Franz I. umgebenden Bildkultur einen besonderen Stellenwert besaß. So gilt inzwischen als sicher, dass Rosso Fiorentinos Zeichnung *Mars und Venus* (1530)

¹³⁰In der Zeichnung Primiticcios bleibt diese ausgreifende Bewegung Alexanders undefiniert. In dem Stich des „Monogrammisten J.Q.V.“ (Paris, BnF) ist allerdings deutlich zu sehen, dass der König einen Gürtel der Campaspe umfasst hält.

¹³¹Dan 1990, S. 107. S.a. Guilbert 1978, S. 54f.

¹³²Vgl. Winner 1957, S. 18f.; Ferino-Pagden 1997, S. 147ff. S.a. Asemissen/Schweikhardt 1994, S. 19-26.

¹³³Vgl. Jaffé 1994, S. 178; Rondorf 1967, S. 83. Rondorf sieht in den Steccata-Jungfrauen auch ein Vorbild für die weiblichen Stuckfiguren in der *Chambre de la Duchesse d'Étampes*.

¹³⁴So scheinen die beiden das Fresko *L'Éléphant royal* in der *Grande Galerie* flankierenden weiblichen Figuren die Körperhaltungen nicht nur der Campaspe, sondern auch Alexanders in den großen Zügen vorwegzunehmen. Es handelt sich hierbei um die Darstellungen *Raub der Europa* und *Saturn und Philyra*. Vgl. Carroll 1987, S. 268-269/ n° 84 u. S. 270-271/ n° 85. Für den Vergleich mit der Campaspe s.a. die Stuckfiguren am Kamin der *Chambre de la Reine* im Schloss von Fontainebleau.

nicht nur das Eintrittsbillet für die Anstellung des Künstlers am französischen Hof war, sondern auch und vor allem aufgrund ihres allegorischen Gehalts nachhaltig geschätzt und rezipiert wurde (Abb. 64).¹³⁵ Das Blatt zeigt ein opulentes Schlafgemach, in dem Venus und Mars für den bevorstehenden Liebesakt entkleidet werden. Die drei Grazien helfen der bereits halb auf dem Bett sitzenden Venus. Die Göttin der Liebe hat uns den Rücken zugewandt, wohingegen Mars annähernd frontal zu sehen ist und mit erstauntem Blick aus dem Bild heraus schaut. Der Kriegsgott entledigt sich mit Hilfe eines jünglingshaften Amors seines letztverbliebenen Kleidungsstücks, des Kürass. Drei Putten am unteren Bildrand spielen mit seinem Helm und seinen Waffen, einige weitere schweben in der oberen Bildpartie und schießen Pfeile oder streuen Blumen. An der Deckenwölbung sind die Sternzeichen von Waage und Skorpion zu erkennen. Die Zeichnung wird als eine Allegorie auf die im Juni 1530 vollzogene Hochzeit Franz' I. mit Eleonore von Österreich, der Schwester Karls V., interpretiert. Seit der Gefangennahme des Königs in der Schlacht von Pavia (Februar 1525) war diese strategische Heirat als Teil eines komplexen Vertragswerks geplant und mit dem sogenannten „Damenfrieden von Cambrai“ (August 1529) endlich besiegelt worden. Sie bedeutete eine zumindest vorübergehende Allianz Frankreichs mit dem Habsburger-Kaiser und zwang Franz I. zur Aufgabe seiner militärischen Ambitionen, insbesondere in Oberitalien.¹³⁶ Stattdessen widmete er sich fortan verstärkt der Förderung der Wissenschaften und der Künste. Es begann die produktivste Phase des königlichen Mäzenatentums, als dessen Hauptmonument das neu erstehende Schloss von Fontainebleau mit der *Grande Galerie* gilt. Der politische Rückzug, der mit der Verbindung der beiden Herrscherhäuser durch die Heirat 1530 einherging, fand eine Visualisierung in Rossos Darstellung der Vereinigung von Venus und Mars, die den Sieg der Liebe und des Friedens über den Krieg zelebrierte. Das mythologische Paar galt traditionell als ein Exempel ehelicher Harmonie und als ein Sinnbild des Friedens. Die Regentschaft der Venus über Mars, mithin ein weiblich dominiertes Geschlechterverhältnis, fungierte als Allegorie für eine den Krieg vermeidende Staatsführung.¹³⁷ Da

¹³⁵Rosso Fiorentino trat nachweislich im Herbst 1530 in den Dienst Franz' I. Zu der Zeichnung, seiner Deutung und Rezeption vgl. Pujmanova 1996; Cox-Rearick 1995, S. 267-273/ n° VIII-2; French Renaissance in Prints 1995, S. 303-307/ n° 73; Carroll 1987, S. 170-179/ n° 57, 58; Adhémar 1954.

¹³⁶Vgl. Knecht 1998, S. 271-287.

¹³⁷Zu Mars und Venus vgl. insb. Lukrez, *De rerum natura*, 1, 1-49, insb. 34-36. Dora und Erwin Panofsky interpretieren Rossos Fresko *Vénus frustrée* in der *Grande Galerie* als an diese Thematik anschließend. Demnach ist Mars/Franz I. wieder in den Krieg gezogen, Amor schläft, und eine weibliche Gestalt, „Marital Affection“, beschwört Venus, die Liebe zu wecken, damit der unsichtbare Kriegsheld wieder zurückkehre. Vgl. Panofsky 1958, S. 157-158. – Interessanterweise wurde auch schon anlässlich der Verbindung von Franz I. und Eleonore von Österreich das allegorische Potential der Alexander-Thematik genutzt. Alexanders beherztes Zerschlagen des Gordischen Knotens geriet zum Sinnbild der sich in den ausgehenden 1520er Jahren abzeichnenden, wenngleich erzwungenen Allianz

weder Rossos Darstellung noch die auf der Zeichnung basierenden Kopien und Adaptionen das Porträt Franz' I. integrieren, ist davon auszugehen, dass der Bezug auf den Monarchen immer einen Verweischarakter hatte, der in der Betrachtungssituation zu aktivieren und prinzipiell variabel war und im weiteren Verlauf der 16. Jahrhunderts ganz verschwand.

Die motivische Verwandtschaft mit dem in Fontainebleau sehr präsenten Thema ‚Mars und Venus‘ eröffnet einen weiteren Deutungsraum für Primaticcios Apelles-Fresko in der *Chambre de la Duchesse d'Étampes*. Anders als der fast gänzlich und zudem von fremder Hand entblößte Mars trägt Alexander seinen prunkvollen Helm auch im Bett. Auch die energische Vorwärtsbewegung des in der Bildachse sich aufrichtenden Makedonen-Königs deutet darauf hin, dass er Herr der Lage ist und dass selbst die Liebe ihn nicht von seinen Pflichten als Fürst und Feldherr ablenken oder gar abhalten kann.¹³⁸ Diese Bildaussage passt zum Selbstverständnis Franz' I. in der historischen Situation. Denn im Sommer 1539 war die ohne politische Überzeugung eingegangene franko-imperiale Allianz zerbrochen, und ab Frühjahr 1543 sah sich der französische König erneut in kriegerische Auseinandersetzungen nicht nur mit dem Kaiser, sondern auch mit dessen Verbündetem, Heinrich VIII. von England, verwickelt. Der im September 1544 geschlossene Friede von Crépy blieb ein totes Stück Papier, eine folgenlose Zwischenstation in einem fortgesetzten Kriegszustand, der über den Tod Franz' I. im Frühjahr 1547 hinaus andauern sollte.¹³⁹ Wenn also in den frühen 1540er Jahren Alexander der Große als eine Identifikationsfigur präsentiert wird, die der Liebe im Zweifelsfall entsagt und zum Krieg allzeit gerüstet ist, so ist eine deutliche Parallele zur damaligen Situation Franz' I. gegeben – zumal angesichts der früheren Allegorisierung seiner Friedensherrschaft in Darstellungen von Mars und Venus. Der französische König ist jetzt ein wiedererstarkter und selbstbeherrschter Feldherr. Dass er der Kunst und den Künstlern auch weiterhin große Wertschätzung zuteil werden lässt, zeigt Primaticcios Apelles-Fresko. Denn Alexander schenkt nicht nur sich selbst dem Maler als Modell, sondern auch und leibhaftig seine Geliebte, deren kunstvolles Bildnis ihm wertvoller ist als die Person selbst. Der Putto, der im Vordergrund wahrscheinlich Münzen

zwischen Franz I. und Karl V. und dem damit verbundenen Ende der kriegerischen Auseinandersetzungen. Vgl. Terrasse 1981, S. 34. Eine Darstellung von Alexander, der den Gordischen Knoten zerschlägt, befindet sich in der Stuckkartusche unterhalb des Freskos *L'Éléphant royal* in der *Grande Galerie*. S.a. Panofsky 1958, S. 133-135. – Ob Rossos Zeichnung ein satirischer Kommentar zu der erzwungenen Heirat des französischen Königs mit Eleonore von Österreich war, ist fraglich, zumal das repräsentative Potential von Satire und Spaß für die höfische Bildwelt noch nicht ausreichend erforscht ist. S. die beiden diesbezüglich aufschlussreichen, auch Rossos Zeichnung *Mars und Venus* thematisierenden Aufsätze von Waddington (1991) und Wilson-Chevalier (1993).

¹³⁸Die Darstellung eines sich aus den Armen der Frau entwindenden Mannes erinnert an das ‚Venus und Adonis‘-Thema, wie es vor allem Tizian formuliert hat, vgl. z.B. seine Version des Themas im Prado, Madrid, von 1553/54 (Öl/Lw., 136 x 220 cm).

¹³⁹Vgl. Knecht 1998, S. 397-410 u. 475-519.

aus seiner Vase gießt, ist ein zusätzlicher, innerbildlich prominenter Hinweis auf die mit der Verneigung vor dem Künstlergenius einhergehende Freigebigkeit, die Alexander gegenüber Apelles an den Tag legt. Über das historische Vorbild wird auf Franz I. als generösen „père des arts et des lettres“ verwiesen. Das Fresko ist aber auch ein kaum verschlüsselt Selbstdarstellung des Hofmalers Primaticcio, der den Vergleich mit Apelles nicht scheut und mit der Darstellung von Alexander und Campaspe innerhalb der *Chambre*-Ausstattung auch seinen Vorgänger Rosso sowie dessen Hauptwerke *Mars und Venus* und die *Grande Galerie* zu übertrumpfen sucht.¹⁴⁰

Das Apelles-Fresko erweist sich somit als höchst aussagekräftig sowohl im Hinblick auf den Künstler als auch auf den königlichen Auftraggeber. Aber war es auch repräsentativ für die Favoritin? Da die Darstellung sich entweder im Gemach der Herzogin von Étampes oder aber über dem westlichen Zugang zu diesem befand, gab es einen zumindest assoziativen Bezug zwischen Bild und historischer Person. Eine deutliche Analogie lag in der Figur der Campaspe, die – wie die Favoritin – eine außereheliche Liebesbeziehung mit dem Souverän unterhielt. Insofern galt das Loblied auf die körperliche Schönheit der Geliebten, das die Erzählungen von Plinius und Primaticcio zusammenhält, auch der Herzogin von Étampes. Dies entsprach einer in der höfischen Dichtung für ihre Person bereits etablierten Panegyrik. So heißt es zum Beispiel in Claude Chappuys *Discours de la Court* (1543):

[...] Mais qui pourroit d'Estampes la duchesse/
Assez louer (entre toute[s] princesse[s])/
Cest le soleil d'immortelle beaulté,
Et le miroir de toute honnesteté [...].¹⁴¹

In der Apelles-Anekdote entflammt außergewöhnliche weibliche Schönheit die Liebe des Künstlers und lässt ihn ein Bild erschaffen, das ein Sinnbild der Liebe und vollendetes Kunstwerk zugleich ist. Auf diesen doppelten Bildsinn verweist auch Plinius, wenn er die Entstehung einer berühmten Aphrodite-Darstellung des Apelles schildert: „Einige meinen, dass dieser seine Aphrodite

¹⁴⁰Primaticcios Wettstreit mit Rosso hat ein weiteres konkretes Vergleichsmoment in der Darstellung der Venus Anadyomene. Auf sie wird sowohl mit der Venus-Figur im Fresko *Vénus frustrée* in der *Grande Galerie* als auch – über die Erzählung des Plinius – mit der Gestalt der Campaspe angespielt. Primaticcio konkurrierte über dieses Fresko u.U. auch mit Benvenuto Cellini. Dieser hatte 1542 das Modell eines Brunnens mit einer monumentalen Mars-Figur, eine Anspielung auf Franz I., präsentiert, der allerdings nie zur Ausführung gelangte. Nach Aussage Cellinis hatte Primaticcio versucht, ihm diesen königlichen Auftrag streitig zu machen. Vgl. Châtelet-Lange 1987, S. 100f.; Cellini 2000, S. 458ff. (2. Buch, 22. Kap.), 481ff. (2. Buch 31. u. 32. Kap.) u. 495f. (2. Buch, 37. Kap.).

¹⁴¹Chappuys 1543, o.S. a. die Widmung an Anne de Pisseleu, die François Habert seiner Schrift *Le Jardin de foelicité avec la louenge et haultesse du Sexe Feminin* (1541) voranstellt. Zwei der ebenfalls 1541 publizierten *Étrennes* von Clément Marot sind ‚Geschenke‘ für die Herzogin von Étampes, in denen der Dichter ihre Schönheit feiert. Vgl. Marot 1966, S. 15-16 u. 244. Die Schönheit der Herzogin ist auch ein Thema in *La Coche*, vgl. S. 105-114 (Kap. II.4).

Anadyomene nach ihrer [i.e. Campaspe] Gestalt gemalt habe.“¹⁴² Alexanders Geliebte, deren idealschöner Körper den Künstler inspiriert und dadurch – so scheint es – seine Kunst erst ermöglicht, ist sowohl ästhetisch als auch narrativ eng mit der griechischen Göttin der Liebe, der ‚schönsten Ausformung der Natur‘, verknüpft. Die beiden sind Protagonistinnen eines imaginären Wechselspiels zwischen Anschauung und Inspiration, Fixierung und Verlebbung, Leiblichkeit und Körperbild. Der schöne Frauenkörper ist hier das zentrale Moment, denn er bezeichnet Bild und Abgebildetes, Kunst und Liebe gleichermaßen. Er ist die Projektionsfläche für ein Begehren, das im Kunstwerk Niederschlag und Erfüllung findet und dort weiterlebt.¹⁴³

Dass derart zirkulative, den Vergleich auf Dauer stellende Mechanismen nicht in einem reinen Kunstdiskurs verblieben, sondern in die Umgangsformen der höfischen Gesellschaft hinein wirkten, bezeugt ein Bericht des ferraresischen Botschafters Alfonso Calcagnino vom 23. Dezember 1543. Calcagnino beschreibt einen Besuch des Königs, der Herzogin von Étampes und anderer Hofmitglieder in der Bronzegießerei Francesco Primaticcios in Fontainebleau – ein Ereignis, dem er vorgeblich „unerwartet“ beiwohnte:

Io essendo gia expedito di quanto haueuo a fare per all' hora a Fontanableo, prima di partirmi, uolsi uedere certe bellissime statue di bronzo che iui in una camera, S. M.tà Chr.ma facea fare, Et quali sono presso che finite et essendo io in detta Camera mi sopraggiunse Il Re chr.mo che a braccio teniua Mad.ma d'Etampes con solo Il Re.mo S.r Car.le Nostro seco, Mons.r d'Annibò, una sorella di detta Madama di etampes, et due damiselle, Doue stettero buon pezzo a ragionare, **et S. M.ta mostraua alle predicta Madama d'etampes una Venere, come elle era di bel corpo perfettamente formata, la quale non disse altro, ma sorridendo** intrò subito in una camera con le altre donne a, scaldarsi, et il Re chr.mo resto col S.r Car,le al quanto a diuisare di quelle figure, et poi con la predicto Mad,ma si come vennero, essendo gia tardo, sene ritornorno alle sue stanze [...].¹⁴⁴

Das Apelles-Fresko in der *Chambre de la Duchesse d'Étampes* konnte als ein Sinnbild der königlichen Favoritin angesehen werden, die durch ihre Projektion Primaticcios und – vor allem – durch ihre viel gepriesene Schönheit

¹⁴²Plinius d.Ä., *Historia naturalis*, XXXV, 87. In der Darstellung des Themas z. B. von Joos van Winghe (um 1600, Wien, Kunsthistorisches Museum) wird die Verwandlung der Campaspe in Venus, die bei Plinius zeitlich nachgeordnet ist, in den Akt des Malens selbst verlegt.

¹⁴³Zu der impliziten Gleichsetzung von schönem Frauenkörper und schönem bzw. gelungenem oder vorbildlichem Kunstwerk s. Cropper 1986 u. 1976; Althoff 1991, S. 6-104, insb. S. 73ff.; Roggenendorf/Ruby 2004/2.

¹⁴⁴Zit. nach: Venturi 1890, S. 377-378 [meine Hervorhebung].

die Kunst nicht nur veranlasste, sondern auch verkörperte und so das Bild Franz' I. als Kunstpatron bereicherte.

Alexander und Roxane

Auch das große Fresko an der Westwand, *Die Hochzeit von Alexander und Roxane*, inszeniert das Herrscherideal *arma et litterae* (FT 1 u. Abb. 37).¹⁴⁵ Anders als beim Apelles-Oval wird hier die Identifikation mit einer berühmten Künstlerpersönlichkeit der Antike nicht über genrehaftes Porträt und Bild-im-Bild-Effekte geleistet, sondern durch den Rekurs auf die Überlieferung der Ekphrasis. Lucian von Samosata weiß zu berichten, dass der griechische Maler Aëtion ein Gemälde der Hochzeit von Alexander und Roxane anfertigte, dieses bei einem Wettbewerb in Olympia zeigte und damit höchst erfolgreich war. Lucian, der behauptet, das Bild mit eigenen Augen in Italien gesehen zu haben, schildert es ausführlich, und das Fresko in Fontainebleau entspricht seiner Bildbeschreibung in beinahe jedem Detail. Dargestellt ist ein

äußerst prächtiges Schlafgemach mit einem Brautbette [...]. An diesem sitzt Roxane, das schönste Mädchen, das man sich denken kann. Ihre Augen sind aus Scham vor dem neben ihr stehenden Alexander auf den Boden geheftet. Sie ist von verschiedenen lachenden Liebesgöttern umgeben. Der eine, der hinter ihr steht, zieht ihr den Brautschleier von der Stirne und zeigt sie dem Bräutigam. Ein anderer ist in der Stellung einer Sklavin beschäftigt ihr die Schuhe auszuziehen, damit sie nicht länger säumen könne, sich niederzulegen. Eine dritter hat Alexander beim Rocke gefaßt und zieht ihn aus allen Kräften zu Roxane hin. Der König selbst reicht dem Mädchen eine Krone dar, und neben ihm steht Hephaiston als Brautführer mit einer brennenden Fackel in der Hand, auf einen wunderschönen Knaben gestützt.

Lucian nimmt an, dass dieser Jüngling Hymenaeus, der Gott der Hochzeit, ist.

Auf einer anderen Seite des Gemäldes sieht man noch einige Liebesgötter, die mit Alexanders Waffen spielen; ihrer zwei schleppen seinen Speiß, und scheinen unter der Last desselben beinahe zu erliegen. Ein paar Andere bringen einen dritten, der den König selbst vorstellt, auf seinem Schilde getragen, den sie an den beiden Handhaben gefaßt halten. Noch ein anderer ist in den rückwärts

¹⁴⁵Zu diesem Fresko vgl. Wilson-Chevalier 1999, S. 217-219; Lossky 1981. – Zu *arma et litterae* bzw. *Arte et Marte* als Herrscherideal der Frühen Neuzeit vgl. Brink 2000. Claudia Brink thematisiert ausschließlich die Entwicklung in Italien. Ihre markantesten Schlussfolgerungen werden allerdings durch die Situation im Frankreich des 16. Jh. bestätigt.

liegenden Panzer hinein gekrochen, wo er zu lauern scheint, um jene Träger, wenn sie vorbeikommen werden, zu erschrecken.¹⁴⁶

Wenngleich Primaticcios Fresko eine getreue Umsetzung der literarischen Vorlage zu sein scheint, so verwies bereits 1894 Richard Förster auf die Genese des Bildthemas in der Renaissance und auf die Vorbildfunktion einer von Lucians Ekphrase unmittelbar inspirierten Zeichnung Raffaels, die für die Variante in Fontainebleau von Bedeutung ist. Aus den späten 1510er Jahren sind mehrere Studien Raffaels überliefert, die seine intensive Auseinandersetzung mit der antiken Ekphrasis bezeugen. Die endgültige Version, die wahrscheinlich als Modell für Sodomas monumentale Freskofassung im Schlafgemach Agostino Chigis in der Villa Farnesina diente, ist verloren. Ein Kupferstich Jacopo Caraglios (Abb. 65), der vermutlich in den frühen 1520er Jahren in Rom entstand, rekuriert auf eine der weiter ausgearbeiteten Kompositionen Raffaels. Das Blatt zeigt dessen *Hochzeit von Alexander und Roxane* spiegelverkehrt und scheint angesichts der nun umgedrehten Bewegungsabläufe das direkte Vorbild für das Fresko in der *Chambre de la Duchesse d'Étampes* zu sein.¹⁴⁷

Mit der Darstellung forderte Primaticcio somit nicht nur zum Vergleich zwischen seiner eigenen künstlerischen Leistung und der des antiken Aëtion heraus, sondern adaptierte zudem die Fassung Raffaels als eines neuen Aëtion, dessen unmittelbarer Nachruhm bis an den französischen Hof ausstrahlte.¹⁴⁸ Es ist möglich, dass Primaticcio während seines für 1540/41 dokumentierten Aufenthaltes in Rom, wo er im Auftrag des Königs Abgußvorlagen nach

¹⁴⁶Vgl. Lucian 1971, II, 3. Teil, *Herodot oder Aetion*, S. 414 u. 415–416. In einer modernen englischen Übersetzung des Lucian-Textes wird „στροφανν“ philologisch korrekt als „garland“, also „Kranz“ oder „Bekränzung“ (statt „Krone“), übersetzt. Vgl. Lucian 1959–1962, VI, S. 146–147. Die bildlichen Umsetzungen der Ekphrase von Raffael, Sodoma und Primaticcio zeigen jedoch alle eine Krone in der Hand Alexanders. (Ich danke Ulrike Egelhaaf-Gaiser für Hinweise bei den Übersetzungen.)

¹⁴⁷Vgl. Oberhuber/Gnann 1997, insb. S. 217–218; Lossky 1981; Förster 1894. Zu den Zeichnungen Raffaels und ihrer Rezeption vgl. Oberhuber/Gnann 1997 sowie die Katalogtexte von Achim Gnann, Nicos Hadjinicolaou, Elisabeth McGrath und Rotraud Bauer in: *Alexander the Great in European Art* 1997, S. 225–244; Cordellier/Py 1992, S. 307–308. Während Gnann Raffaels Entwürfe für *Die Hochzeit von Alexander und Roxane* auf „um 1517/18“ datiert, optieren Cordellier/Py für „um 1513/14“. – Zu den Fresken von Giovanni Antonio Bazzi, gen. Il Sodoma, in Chigis *camera da letto* in der Villa Farnesina vgl. Bartalini 1996, S. 76ff.; D'Andrea 1983; Hayum 1976, S. 164–177. – Zur Bedeutung der antiken Ekphrasen in der Renaissance und zu ihrer Verbreitung vgl. Marek 1985, insb. S. 17–37. – Sowohl Sodomas *Hochzeit von Alexander und Roxane* als auch die in derselben ekphrastischen Tradition stehenden Darstellungen von Venus und Mars, wie sie u.a. Sandro Botticelli (um 1483, London, National Gallery) und Piero di Cosimo (1500–05, Berlin, SMPK) schufen, waren zur permanenten Ausstattung repräsentativer Hochzeitszimmer in Rom und Florenz entstanden und dort als Fresko bzw. *spalliera*-Tafeln unmittelbar über dem Ehebett angebracht.

¹⁴⁸In der Gemäldesammlung Franz' I. befanden sich mehrere Hauptwerke Raffaels. Vgl. Cox-Rearick 1995; Scailliérez 1992; Fritz 1997, S. 7–11. S.a. Knecht 1998, S. 435ff.

antiken Skulpturen für die Anfertigung von Bronzekopien herstellen ließ, sowohl die graphischen Studien von oder nach Raffael als auch die freskierte *Hochzeit von Alexander und Roxane* in der Villa Farnesina sah.¹⁴⁹ Denkbar ist zudem, dass er nach seiner Rückkehr die Antikenbegeisterung Franz' I. nicht nur durch die Ende 1543 fertiggestellten Bronzen, sondern auch mit der Nachschöpfung eines antiken, durch Raffael im Renommee noch gesteigerten Gemäldes befriedigen wollte.¹⁵⁰ Die Freskoesstattung der Villa Farnesina ist ein wichtiges Vergleichsmoment zum Dekor von Fontainebleau, das Primaticcios Entscheidung für das Alexander-Thema in der *Chambre* unter Umständen beeinflusste. Nicht nur die von Lucians Ekphrase inspirierte Hochzeitsszene findet sich in beiden Residenzen dargestellt, sondern auch die auf eine Erzählung des Apuleius zurückgehende Geschichte von Amor und Psyche. Raffael und seine Werkstatt hatten in den späten 1510er Jahren die *Loggia di Psiche* im Erdgeschoß der Farnesina mit einem fulminanten Freskozyklus ausgestattet. Einzelne Szenen dieses Deckendekors wurden von Raffaels Mitarbeiter Giulio Romano für Raumausstattungen im Palazzo Té in Mantua abgewandelt. Diese wiederum waren wahrscheinlich Vorbild für den Fresko und Stuck kombinierenden Wanddekor der *Chambre du roi* im Schloss von Fontainebleau, an dem Primaticcio und seine Werkstatt von 1533 bis 1536 arbeiteten.¹⁵¹

Gegenüber dem Kupferstich nach Raffael und der freskierten Version Sodomas in Rom zeigt die Darstellung der *Hochzeit von Alexander und Roxane* in der *Chambre de la Duchesse d'Étampes* einige markante Veränderungen. Die Szene ist kompositorisch geteilt in zwei eigenständige Handlungszentren: links die mit den Waffen Alexanders spielenden Putten, rechts die Begeg-

¹⁴⁹Auch Lucian behauptet ja, das beschriebene Bild in Italien gesehen zu haben. – Zu Primaticcios Rom-Reisen vgl. Primaticcio 2004, S. 137-154; Cox-Rearick 1995, S. 325ff.; Pressouyre 1969. Dass Primaticcio zumindest die *Loggia di Psiche* in der Villa Farnesina aus eigener Anschauung kannte, scheint durch den später von ihm entworfenen Freskodeskor im Ballsaal von Fontainebleau belegt. Vgl. Rondorf 1967, S.123ff.; Primaticcio 2004, S. 383-397.

¹⁵⁰Zur Antikenbegeisterung Franz' I. vgl. Cox-Rearick 1995; Châtelet-Lange 1987, S. 100.

¹⁵¹Zur *Loggia di Psiche* in der Villa Farnesina vgl. Rohlmann 2002; Marek 1984; Scalabrioni 1983. Michael P. Fritz (1997, S. 36-46) verweist auf die Bedeutung der *Loggia* im Bildnis der Doña Isabel, Vize-Königin von Neapel (Öl/Lw., 120 x 95 cm, Paris, Musée du Louvre), einem Gemeinschaftswerk von Raffael und Giulio Romano, das 1518 dem französischen König zum Geschenk gemacht wurde. – Zu Giulio Romanos Arbeiten in Mantua vgl. die entsprechenden Kapitel in: Giulio Romano 1989; Verheyen 1977; Hartt 1958. – Zur *Chambre du roi* im Schloss von Fontainebleau vgl. Béguin 1975; McAllister Johnson 1969; Fritz 1997, S. 50-52; Primaticcio 2004, S. 84-91. Die graphischen Vorlagen, die wahrscheinlich die Grundlage für Primaticcios Dekor bildeten, orientieren sich an Kompositionen Giulio Romanos, die dieser u.U. für die *Stalle del Té* (im ersten Villenbau auf der Isola del Té, 1525/26) und für die *Sala di Psiche* im späteren Palazzo (ab 1527) entworfen hatte.

nung des Brautpaares.¹⁵² Die im Vergleich zu Raffael und auch zu Sodoma flächiger aufgefassten Figurengruppen¹⁵³ agieren vor einer bildparallel verlaufenden Hintergrundarchitektur, die keinen eindeutigen Hinweis darauf liefert, ob sich das Geschehen in einem Innen- oder Außenraum abspielt. In einer steinernen Wand, die von schlichten Pilastern regelmäßig unterteilt wird, sind Rundnischen mit Statuen zu erkennen. Ein hoch ansetzender Rundbogen in der rechten Bildpartie verweist auf eine nicht weiter definierte rückwärtige Öffnung. Markant ist der Gegensatz zwischen dem luminösen, farbintensiven Vordergrund und dem dunklen, wenig differenzierten Hintergrund. Die gesamte Komposition hat einen bühnenartigen Charakter. Die Architektur dient vor allem als Kulisse für das spannungsreich inszenierte Geschehen im vorderen Bildbereich, der sich als eine dicht gefüllte Raumbühne präsentiert.¹⁵⁴ In der Auseinandersetzung mit den Vorlagen und ohne diese je aus den Augen zu verlieren, bringt Primaticcio ein interaktives Moment ein, das aus der Hochzeitsszene ein erotisches (Vor-)Spiel zwischen ebenbürtigen Partnern, ein spannungsreiches Miteinander von Verlangen und Widerstehen macht und die Szene in einer lebhaften Unentschiedenheit belässt. Die auf der Mittelsenkrechten, unterhalb des bekronenden Salamanders platzierte Gestalt ist Alexander, der – anders als bei Raffael und Sodoma – nicht in der Körperhaltung des Apolls vom Belvedere dargestellt ist. Nicht gelassen, sondern ganz beflissen und mit eifertiger Aufmerksamkeit wendet er sich mit einem großen Schritt der leicht erhöht sitzenden Roxane zu und reicht ihr eine Krone. Die Braut ist, ähnlich der Campaspe im Apelles-Fresko, in einem ebenso graziösen wie komplexen Bewegungsablauf erfasst, der unentschieden zwischen Zu- und Abwendung, Niederlassen und Erheben, Sitzen und Stehen bleibt.¹⁵⁵ Ihre anmutige, von Anspannung und Konzentration zeugende Haltung unterscheidet Primaticcios Roxane ganz erheblich von den Darstellungen Raffaels und Sodomas. Raffaels Roxane ist beschämt und demutsvoll in sich zusammengesunken, gänzlich passiv dem Geschehen und den auf sie gerichteten Blicken ausgeliefert. In Fontainebleau hingegen muss der dienende Putto das Bein seiner Herrin regelrecht unter den Arm klemmen, um die Sandale vom zierlichen Fuß ziehen zu können, und der gelüftete Schleier schwebt wie von einem

¹⁵²Eine Bildaufteilung in zwei Partien beschreibt auch Lucian, der die spielenden Putten „auf einer anderen Seite des Gemäldes“ lokalisiert. Vgl. Lucian 1971, II, 3. Teil, *Herodot oder Aetion*, S. 415.

¹⁵³Zu der Flächigkeit in Primaticcios Fresko s.a. Oberhuber/Gnann 1997, S. 218.

¹⁵⁴Bei der Betrachtung der Farbwirkung ist die Zerstörung der ursprünglichen Situation durch Verfall und Restaurierungen zu berücksichtigen. – Zu Architekturdarstellungen bei Primaticcio vgl. Rondorf 1967, S. 85ff.. Rondorf widerspricht überzeugend der These Maria Walcher-Casottis, die die architektonischen Hintergründe in Primaticcios Arbeiten aus den Jahren 1541-43 als Werke Vignolas ansieht. Vgl. Walcher-Casotti 1960, I, S. 29ff., insb. S. 39.

¹⁵⁵Die Figur der Roxane ist auch in zwei Rötzelzeichnungen Primaticcios überliefert. Sie zeigen Roxanes Unter- bzw. Oberkörper (Paris, Musée du Louvre, Dépt. des arts graphiques, Inv.-Nr. 8586 u. 8600).

Windstoß infolge heftiger Bewegung empor getragen über ihrem Kopf. Roxanes Aufmerksamkeit für Alexander scheint zudem nicht selbstverständlich. Anders als bei den Darstellungen von oder nach Raffael, versucht Hymenaeus in Fontainebleau den Blick der Braut auf den Bräutigam zu lenken – nicht umgekehrt.

Unbehelligt und von dem Brautpaar gänzlich unbeachtet entwenden die Putten die Waffen des Makedonen-Königs für ihre übermütigen Spiele. Wie bei *Mars und Venus* und verwandten Darstellungen ist auch in der *Hochzeit von Alexander und Roxane* die ambivalente Konfrontation von Krieg und Liebe das zentrale Thema. Lucian selbst liefert eine Auslegung des antiken Gemäldes im Anschluss an dessen Beschreibung: „Diese Nebensachen [i.e. die spielenden Putten] bezeichnen die kriegerischen Neigungen des Bräutigams, und daß er über der Liebe zu Roxane die Waffen nicht vergessen habe.“¹⁵⁶ Die Darstellung verknüpft durch Liebe herbeigeführte Friedfertigkeit und unausgesetzte Kriegsbereitschaft, mithin die klassischen Gegenpole des Herrscherbildes. In Fontainebleau verharrt die behelmte Gestalt Alexanders zwischen der Liebe und den Waffen. Er hat sich zwar eindeutig Roxane zugewandt, bleibt aber in der Position desjenigen, der die Wahl hat, und ist nicht, wie Mars in Rossos Zeichnung (Abb. 64), der amourösen Situation hilflos ausgeliefert.

Mit Aëtions Gemälde ist eine anekdotische Überlieferung verbunden, die seine Identität als Kunstwerk und insofern auch alle späteren Nachschöpfungen betrifft und deren Bedeutungspotential maßgeblich bereichert. Lucian berichtet nämlich, dass Aëtion für sein Werk nicht nur großes Lob geerntet, sondern auch die Tochter des hochrangigen Schiedsrichters Proxenides zur Frau erhalten habe. „Seine eigene Hochzeit war, so zu sagen, das Gegenstück zu dieser Hochzeit Alexanders.“¹⁵⁷ Ganz ähnlich der *Apelles malt Campaspe*-Geschichte verschmelzen hier Schein und Sein in wechselseitiger Bedingtheit und Referentialität. In der Erzählung Lucians wiederholt das als ‚tatsächlich‘ ausgegebene Geschehen das zuvor im Gemälde Dargestellte. Bild und Ekphrasis werden zu lebendiger Wirklichkeit – ein deutlicher Hinweis auf ihre überragende Qualität. Wie in der Apelles-Anekdote des Plinius kann das gelungene Kunstwerk auch in der Aëtion-Geschichte des Lucian nur durch die ‚Übergabe‘ respektive das ‚Geschenk‘ einer schönen Frau angemessen bezeugt und entlohnt werden. Die implizite Gleichsetzung von Kunstwerk und Frau, die auf den rhetorischen Vergleich von künstlerischer Bravour und weiblicher Schönheit rekurriert, ist konstitutiver Bestandteil nicht nur der ins Bild gesetzten und darüber hinausweisenden Erzählung, sondern auch einer versierten Lektüre derselben. Primaticcios *Hochzeit von Alexander und Roxane* zelebriert die Schönheit und Grazie der Braut im Bild und meint

¹⁵⁶Lucian 1971, II, 3. Teil, *Herodot oder Aetion*, S. 417.

¹⁵⁷Ebd.

zugleich die Braut jenseits des Bildes, die wiederum die imaginative Gratifikation sowohl des Künstlers als auch des Betrachters ist. Das Fresko in der *Chambre de la Duchesse d'Étampes* konnte somit als ein Bild mit explizitem Kunstwerk-Charakter wahrgenommen werden, das den schon über die Apelles-Darstellung im gleichen Raum angestoßenen Diskurs über die Malerei einschließlich seiner geschlechtsspezifischen Implikationen fortführte und bereicherte. Der auf Bildebene behaupteten Analogie von Malerei und idealer Weiblichkeit entsprach ein Monarch, der sowohl die Kunst als auch seine Favoritin verehrte und protegierte.

Jenseits des ekphrastischen Entstehungs- und Bedeutungszusammenhangs ist *Die Hochzeit von Alexander und Roxane* ein Historienbild, und diese gewissermaßen ontologische Ambivalenz wird durch den Bühnenraumeffekt auf raffinierte Weise unterstützt. Die in der Bildmitte agierende Alexander-Figur, die Waffen und Liebe, Krieg und Frieden in einem so prekären Gleichgewicht zu halten vermag, ist hier wie in dem ganzen Zyklus als eine Referenz auf Franz I. anzusehen. Von der dargestellten Vermählung des Makedonen-Königs mit der Satrapentochter Roxane berichtet Curtius Rufus allerdings abfällig. Alexander habe aus purer Leidenschaft ein zwar sehr schönes, aber niedrig geborenes Mädchen zur Frau genommen und dies mit der Notwendigkeit begründet, die Makedonen müssten mit den unterworfenen Persern Bündnisse schließen, um der Scham auf der einen und dem Stolz auf der anderen Seite Einhalt zu gebieten.¹⁵⁸ Eine Betrachtung der Hochzeitsdarstellung in der *Chambre* als allegorische Anspielung auf die eheliche Verbindung Franz' I. mit Eleonore von Österreich 1530 scheint angesichts der literarischen Vorlage zumindest zweifelhaft. Auch der zeitliche Abstand zwischen der Entstehung des Freskos und dem historischen Ereignis spricht gegen eine intendierte Bezugnahme. Vielmehr deuten die Darstellung selbst, ihre Eingebundenheit in den Gesamtdekor und die Platzierung im unmittelbaren Umfeld der Favoritin auf eine allgemeine Aussage hin, die auf Ebene der Anspielung die besondere Beziehung zwischen Franz I. und der Herzogin von Étampes beschreibt. Aktiv umwirbt und verehrt Alexander die kokett sich sträubende Roxane, deren anmutig bewegter Körper der eigentliche Licht- und Blickfang des Bildes ist. Durch Primaticcios geschickte Perspektivkonstruktion und seine fein abgestimmte Lichtregie, Figurenanordnung und Bewegungskoordination wirkt die rechte Bildpartie mit dem pompösen Hochzeitsbett der Roxane nicht nur leicht nach hinten versetzt. Sie scheint zudem nach hinten, um die von der Alexander-Figur markierte Achse zurückzuweichen und sich dadurch der frontalen Betrachtung tendenziell zu öffnen, als wäre sie der eigentliche Mittelpunkt des Gemäldes. Die in der überreichten Krone verdinglichte Ehrerbietung, die der Makedonen-König der schönen Roxane gegenüber erweist, beschreibt insofern auch die Haltung des bildexternen Betrachters. Dieser

¹⁵⁸Vgl. Curtius Rufus 1987, 8. Buch, 4. Kap., 22-30 (S. 244-245).

wird zur Identifikation mit Alexander, dessen Standort die vorderste Ebene des Bildraumes an der Grenze zum realen Raum ist, nachgerade aufgefordert. Der Betrachter dupliziert die dargestellte Huldigung an Roxane beziehungsweise an die Favoritin und trägt sie in den realen Raum hinein. Dass weiblicher Schönheit und „Loyalität“ in Gestalt der Herzogin von Étampes eine Krone gebührte, stand in den frühen 1540er Jahren zumindest für den Hofdichter Clément Marot außer Frage:

A Madame d'Estampes
 Sans préjudice à personne
 Je vous donne
 La pomme d'or de beauté,
 Et de ferme Loyauté
 La couronne.¹⁵⁹

Alexander und das Pferd Bukephalos

Die beiden Ovale, die die Hochzeitsszene an der Westwand flankieren, zeigen Alexander-Episoden, die den bereits aufgezeigten Sinngehalt des Raumdekors erweitern. Darüber hinaus sind sie als Exempel des Sehens und auf Anschauung basierender Erkenntnis bedeutsam und bereichern so den ‚im Raum stehenden‘ Diskurs über die Kunst, ohne ihn explizit kenntlich zu machen oder narrativ einzubinden.

Die bildliche Inszenierung der Bukephalos-Anekdote erlaubt – wie das Apelles-Fresko gegenüber – keine eindeutige Bestimmung des dargestellten Erzählmoments (FT 1 u. Abb. 39).¹⁶⁰ Ein prächtiger Schimmel bäumt sich kraftvoll auf. Er scheint noch nicht gezähmt und dennoch gänzlich beherrscht von dem graziös tänzelnden Alexander vor ihm. Dieser hat Schwert, Schild und Umgang demonstrativ abgelegt – vielleicht um gleich, wie Plutarch erzählt, auf den Rücken des Tieres zu springen. Vielleicht ist er aber auch schon von seinem allseits bewunderten Dressurritt zurückgekehrt, denn Alexanders Vater, der alte Makedonen-König Philipp – rechts im Hintergrund im Kreis eines männlichen Gefolges zu erkennen – hält den Arm ausgestreckt und weist aus dem Bildraum hinaus. Er scheint die anerkennenden Worte auszusprechen, die Plutarchs Fassung der Bukephalos-Geschichte beschließen: „Mein Sohn, such dir ein Reich, das deiner würdig ist; Makedonien ist zu klein für dich.“¹⁶¹ In dem Fresko sind Alexander und das Pferd in lebendi-

¹⁵⁹Marot 1966, S. 244. Zu Marot und der Gedichtform *étrenne*, vgl. S. 50 (Kap. II.1.). Das hier zitierte siebte und auch das achte gedichtete ‚Neujahrs Geschenk‘ Marots waren der Herzogin von Étampes gewidmet.

¹⁶⁰Zu diesem Fresko vgl. Primatice 2004, S. 232-233 (C. Jenkins); Wilson-Chevalier 1999, S. 209-214; Ruhm der Könige und Künstler 1997, S. 92/ n° 42 (S. Brink); L'École de Fontainebleau 1972, S. 301/ n° 379 (H. Zerner).

¹⁶¹Plutarch 1990, *Alexander*, 6. Kap. (S. 9).

ger Momenthaftigkeit zu einer Paarkomposition verschränkt, deren anmutige Konfiguration die Rundungen des Ovals nachvollzieht und den raumgreifenden Mittelpunkt der Darstellung bildet. Wie in der *Hochzeit von Alexander und Roxane* sorgt auch hier eine fein abgestimmte Farb- und Lichtregie für Bühnenraumeffekte. Eine Lichtquelle links außerhalb des Bildfeldes lässt das weiße Fell des Tieres und den roten Kürass Alexanders strahlend aufleuchten.¹⁶² Im Kontrast zu diesem noch durch ein helles Grün bereicherten Farbakkord, der in der Kleidung des Soldaten am linken Bildrand eine Fortsetzung findet, verbinden sich König Philipp samt Gefolge und die antikisch anmutende Außenarchitektur dahinter zu einem dunklen Hintergrund mit staffageartigem Charakter.¹⁶³

In Primaticcios Bilderfindung nach Plutarchs Textvorlage ist das harmonische Zusammenspiel von Alexander und Bukephalos das entscheidende Thema. Alexander sitzt hier nicht hoch im Sattel, um sich als triumphaler Bewzinger eines widerspenstigen Pferdes zu präsentieren.¹⁶⁴ Im Vordergrund steht hier vielmehr die bewundernswerte Klugheit des Herrschers, der die Scheu eines Pferdes vor dem eigenen Schatten erkennt und es entsprechend einfühlsam zu führen weiß.¹⁶⁵

¹⁶²Die Wendung des Pferdes zur Sonne bzw. Lichtquelle korrespondierte mit den tatsächlichen Lichtverhältnissen in der *Chambre*. Das Fresko wurde von der Fenster- oder Türöffnung im Südwesten des Raumes belichtet.

¹⁶³Rondorf erkennt in der Hintergrundarchitektur ein Zitat der Gartenfront der Villa Madama, wie sie Sebastiano Serlio in seinem dritten Architekturbuch zeigt. Vgl. Rondorf 1968, S. 86f.

¹⁶⁴Wie z.B. in dem Fresko in der Villa Farnesina im Schlafgemach Agostino Chigis gegeben. Dieses Fresko wurde laut Roberto Bartolini in den 1520er Jahren von Guillaume de Marcillat ergänzt. Paola D'Andrea hingegen behauptet, es sei erst nach der Übernahme der Villa durch die Farnese 1590 von einem „unbekannten Manieristen“ an der Stelle der ehemaligen Bettstatt angebracht worden. Vgl. Bartolini 1996, S. 77; D'Andrea 1983, S. 66.

¹⁶⁵Die von Wilson-Chevalier (1999, insb. S. 209-214) aufgestellte These, das Fresko sei unter anderem eine Anspielung auf die königliche Pferdehaltung und Reitkunst, die unter Franz I. als Ausdruck höfischer Kultiviertheit eminente Bedeutung gewannen, ist plausibel. Ihre Interpretation des von Plutarch angedeuteten Generationenkonflikts als ins Bild gesetzte Paraphrase der Auseinandersetzung zwischen dem französischen Monarchen und dem Thronfolger Heinrich überzeugt hingegen nicht. – Das Pferd Bukephalos war schon in der mittelalterlichen Rezeption des Alexander-Stoffes prominent, so dass hier eine thematische Kontinuität, wenn nicht gar ein bewusstes Anknüpfen vorliegt. Vgl. Franke 2000, insb. S. 128f.; dort auch weitere bibliographische Angaben. – Bei der *entrée* Ludwigs XII. in Rouen 1508 war am *Pont de Robec* ein Automat in Gestalt eines Pferdes installiert worden, der sich allen Versuchen der Zähmung widersetzte, bis sie einer den König darstellenden Person schließlich gelang. Der Pferdeautomat wurde über eine Inschrift mit dem legendären Bukephalos, Ludwig XII. also mit Alexander d.Gr. verglichen. Vgl. Lecoq 1987, S. 228. – Das bravouröse Tier und sein im Kontext des Zyklus in Fontainebleau erlangter Verweischarakter wurden später auch für die Repräsentation Ludwigs XIV. in Versailles genutzt. Dort zierte ein von François Girardon gearbeitetes Relief mit der Darstellung von Alexanders Zähmung des Bukephalos das Giebeldreieck der Petite Écurie. Vgl. Klidis 2001, S. 79-80.

Alexander und Timokleia

Auch bei der Darstellung von *Alexander und Timokleia* im linken Oval der Westwand geht es um Kultiviertheit in Zeiten des Krieges, einmal mehr exemplifiziert an der Überzeugungskraft des schönen weiblichen Körpers (Abb. 37 u. 40).¹⁶⁶ Wie Plutarch erzählt, wird „eine vornehme und tugendhafte Dame namens Timokleia“¹⁶⁷ beschuldigt, einen Hauptmann der Thraker getötet zu haben, indem sie ihn in einen Brunnen stieß. Das Fresko in der *Chambre* zeigt die Szene der Anklage und des unmittelbar bevorstehenden Urteils. Die unbedeckte Thebanerin wird von zwei Männern ihrem Richter Alexander zugeführt, der in eigentümlicher Torsion auf einem durch ein kleines Podest leicht erhöhten Stuhl sitzt und sich mit bewegter Gestik der Angeklagten zuwendet. Von dem Platz, auf dem sich das Geschehen abspielt, führen drei Treppenstufen hinab. Hier, im Bildvordergrund, greift ein junger Mann in ein großes Gefäß, eine Anspielung auf das *corpus delicti*, den Brunnen. Nach der Schilderung Plutarchs war Timokleia in ihrem Haus von dem thrakischen Anführer vergewaltigt worden. Es sei ihr dann aber gelungen, den Mann an einen Brunnen zu locken, ihn in den Schacht zu stoßen und mit Steinen zu erschlagen, um sich so für die ihr zugefügte Schmach zu rächen. Nach dem Verhör habe Alexander die Angeklagte und ihre Kinder freigelassen, weil er, laut Plutarch, „voller Bewunderung über ihre Antwort und ihre Tat“ gewesen sei. Timokleia, die Schwester des heroischen Theagenes, sei „würdig und hoheitsvoll“, „unerschrocken und furchtlos“ aufgetreten und habe ihre vornehme Herkunft betont.¹⁶⁸

Primiticcios Bild zeigt die in aufrechter Haltung vor ihrem Richter stehende Timokleia, deren nackter idealschöner Körper sich annähernd frontal zur Ansicht bietet. Sie neigt den Kopf leicht zur Seite und senkt beschämt die Lider. Ihre vor dem Körper gekreuzten Unterarme verweisen darauf, dass die Thraker Timokleia „gefesselt vor Alexander schleppten“, assoziieren aber auch den *Pudica*-Gestus. Der vergebliche Versuch, die Scham mit der Hand zu bedecken, betont Timokleias Blöße. Die demonstrative Zurschaustellung des nackten weiblichen Körpers, der die Blicke der Männer auf sich zieht, scheint durch die vorausgegangene Vergewaltigung zumindest vordergründig veranlasst und gerechtfertigt. Timokleias schöner Körper ist ein Verweis auf ihre Unschuld und wird dabei unausweichlich erneut zum Objekt männlicher

¹⁶⁶Zu diesem Fresko vgl. Primaticcio 2004, S. 233 (C. Jenkins); Wilson-Chevalier 1999, S. 225-228; Fontainebleau et l'estampe en France au XVIe siècle 1985, S. 176 (K. Wilson-Chevalier). Die Bildkomposition hat deutliche Parallelen zu Nicolò dell'Abbate in den 1550er Jahren entstandenen Gemälden *Die Großmut des Scipio* (Öl/Lw., 127 x 115 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 444), das ein ähnliches Thema hat. Zu dem Bild von Abbate vgl. L'École de Fontainebleau 1972, S. 5/ n° 1 (S. Béguin).

¹⁶⁷Plutarch 1990, *Alexander*, 12. Kap. (S. 16).

¹⁶⁸Ebd.

Begierde.¹⁶⁹ Der begangene Rachemord hingegen wird nur über das Motiv des Brunnens und nicht etwa über den von Frauenhand mutilierten Leib des getöteten Mannes angezeigt. Alexanders Entscheidung, Timokleia freizulassen – wohlgermerkt: nicht freizusprechen –, war offenbar vom Anblick ihres überzeugenden, da idealschönen Körpers bewogen, denn auch die stolze Verteidigungsrede der Thebanerin, die Plutarch ausdrücklich erwähnt, findet keine Entsprechung im Bild. Das Fresko verweist auf die Macht des Fürsten zu vergewaltigen,¹⁷⁰ stellt aber vor allem Großmut und Gnade als Herrschertugenden heraus und bereichert so die Panegyrik auf den französischen Monarchen. Das Erkennen herausragender weiblicher Schönheit setzt diese Tugenden nicht nur frei, sondern ermöglicht sie erst. Zugunsten dieser Aussage treten die kausalen Zusammenhänge der Plutarchschen Erzählung weitestgehend in den Hintergrund.

Wie in dem unmittelbar benachbarten Fresko *Die Hochzeit von Alexander und Roxane* so sind auch bei *Alexander und Timokleia* Lichtregie und räumliche Anordnung maßgebliche Faktoren der Bildaussage. Das Bildlicht fällt von links ein und dürfte parallel zum ehemals durch den Terrassenzugang oder ein darüber liegendes Fenster eindringenden realen Tageslicht geführt sein. Es bringt die Rüstung und den pompösen Helm Alexanders zum Leuchten, während das Profil des Makedonen-Königs verschattet bleibt. Auch die Rückenpartie des Hemdes, das der junge Mann im Vordergrund trägt, scheint hell auf. Doch der prominenteste Lichtfang der gesamten Szene ist Timokleias nackter Körper. Er erstrahlt in einem makellosen Weiß, bündelt und reflektiert das Licht zugleich und zieht nicht nur die Blicke der Protagonisten im Bild, sondern auch die der Betrachter davor auf sich. Der Mann am Brunnen unterstützt die derart fokussierend wirkende Lichtführung. Er dient als eine den Blick in das Bild hinein und zu der Gestalt Timokleias empor lenkende Identifikationsfigur für den gleichfalls aus der Untersicht schauenden Betrachter. Die hinter der Thebanerin und ihren Anklägern sichtbare Architektur verstärkt diese dramaturgischen Effekte. Zwei rundbogige Wandöffnungen werden von Säulen flankiert und von einem aufwendigen Architrav bekrönt. Diese relativ dunkel gehaltene Hintergrundarchitektur verläuft nicht bildparallel, sondern fluchtet leicht in die Tiefe, wo sie auf einen weiteren Wandabschnitt stößt. Ähnlich der Darstellung von *Alexander und Roxane*, wenngleich mit etwas anderen Mitteln herbeigeführt, entsteht auch hier der Eindruck einer Drehbühne. Deren Achse markiert der sitzende Alexander, wohingegen die be-

¹⁶⁹Die Darstellung perpetuiert gewissermaßen den Vergewaltigungsakt, indem sie der männlichen Imagination eine entsprechende Vorlage liefert. Vgl. hierzu auch Wilson-Chevalier 1999, S. 226. Zum *Pudica*-Gestus s. Simons 2002. – Das *Alexander und Timokleia*-Fresko in Fontainebleau erinnert – in der Gegenüberstellung von unschuldiger Nacktheit und verurteilender Blickgewalt – auch an *Ecce homo*-Darstellungen. Ich danke Marcel Baumgartner für diesen Hinweis.

¹⁷⁰Hierzu s.a. Carroll 1992.

wegte Kopf- und Körperhaltung des jungen Mannes vorne zusammen mit der rückwärtigen Architekturkulisse Antrieb und Richtung des imaginären Drehmoments beschreiben. Eine derart dynamisierte Raumkonstruktion rückt Timokleias unbekleideten Körper in den Mittelpunkt und wirkt mit an der auf die Verherrlichung weiblicher Schönheit konzentrierten Bildaussage.

Alexander und Thalestris

Das ehemals auf dem Kamin an der Ostwand befindliche Fresko scheint eine Antithese zu dem übrigen Dekor der *Chambre* formuliert zu haben. Es zeigte das Zusammentreffen Alexanders des Großen mit der Amazonen-Königin Thalestris, präsentierte also eine hochrangige, explizit kriegerische Frauengestalt, die der Legende nach dem Makedonen-König auf Augenhöhe begegnete (Abb. 41).¹⁷¹ Curtius Rufus berichtet, dass die Amazone Alexander sehen wollte und deshalb, begleitet von dreihundert Frauen, sein Lager aufsuchte.

Sobald sie aber den König erblickten, sprang sie vom Pferd, zwei Lanzen in der Rechten haltend. [...] Mit unerschrockener Miene schaute Thalestris den König an und musterte eingehend seine Gestalt, die keineswegs dem Ruhm seiner Taten zu entsprechen schien. [...] Auf die Frage, ob sie etwas von ihm zu erbitten wünsche, zögerte sie nicht zu gestehen, sie sei gekommen, um mit dem Könige Kinder zu zeugen; sie sei es wert, daß er von ihr Erben seines Reiches empfangen.¹⁷²

Die Vorzeichnung Primaticcios beschreibt die Ankunft der exotischen Kriegerinnen im Lager Alexanders als eine sehr lebendige und spannungsgeladene Konfrontation der Geschlechter. Die kriegerische Bekleidung aller Beteiligten mildert zwar vordergründig den Gegensatz, resultiert aber aus einem sofort zu entlarvenden Rollenwechsel auf Seiten der Frauen, der Geschlechterdifferenzen nachgerade betont und zum Thema macht.¹⁷³ Im Mittelpunkt der Komposition steht Alexander, der sich mit einem großen Schritt, theatralischer Mimik und Gestik an Thalestris wendet und dafür soeben aus dem

¹⁷¹Zu Primaticcios Zeichnung im Louvre und dem nach dieser Vorlage entstandenen Kupferstich vom „Meister FG“ vgl. Primaticcio 2004, S. 234-236 (D. Cordellier); Wilson-Chevalier 1999, S. 228-231; Ruhm der Könige und Künstler 1997, S. 148-149/ n° 73 (S. Brink); Biasini 1997, S. 5-6/ n° 3, hier auch Charakterisierung der insgesamt fünf nachgewiesenen Zustände des Kupferstichs; French Renaissance in Prints 1994, S. 339-341/ n° 94; Fontainebleau et l'estampe en France 1985, S. 176-178 (K. Wilson-Chevalier); Rondorf 1967, S. 81f.

¹⁷²Curtius Rufus 1987, 6. Buch, 5. Kap. (S. 156).

¹⁷³Während Primaticcio das Geschlecht mancher Nebenfigur, wie z.B. der Person am rechten Bildrand, ambivalent lässt und dadurch Spannung aufbaut, so schafft der nach seiner Vorlage stehende „Meister FG“ hier ‚klare Verhältnisse‘. Vgl. die Abb. in: Ruhm der Könige und Künstler 1997, S. 149.

Scherensessel rechts neben ihm aufgesprungen zu sein scheint. Er trägt einen auffallend hohen Helm, den ein skurriles Fabelwesen und ein gewaltiger Federbusch bekrönen.¹⁷⁴ Drei Gefolgsleute bilden einen Halbkreis um Alexander und verfolgen aufmerksam das Geschehen. Die männliche Rückenfigur im Vordergrund lenkt den Blick des Betrachters über das Profil Alexanders zur Figur der Amazonen-Königin in der linken Bildhälfte. Thalestris präsentiert sich frontal in aufrechter Haltung mit leichtem Kontrapost und zur Seite gewendetem Kopf, so dass die Umrisslinie ihres Körpers eine sanfte Kurvature beschreibt. Sie trägt einen Kürass mit zahlreichen Schmuckelementen und ein knöchellanges Untergewand – „une touche bien féminine“¹⁷⁵ – und hält in der Rechten die von Curtius Rufus erwähnten zwei Lanzen, in der Linken einen Schild. Links hinter Thalestris und zum Teil vom Körper der Königin verdeckt steht eine Kriegerin aus ihrem Gefolge, die sich mit bewegter Gestik an Thalestris und/oder Alexander wendet und so die Leserichtung am linken Bildrand auffängt. Hinten den beiden Frauengestalten ist eine dicht gedrängte Schar von Kriegerinnen und Pferden zu erkennen, wohingegen ein Prunkzelt Alexanders den rechten, von den Soldaten dominierten Bildraum rückwärtig abschließt.

Wie bei den Darstellungen von Timokleia, Roxane und Campaspe ist es auch hier die weibliche Hauptfigur, die die Blicke sowohl des männlichen Bildpersonals als auch der bildexternen Betrachter auf sich zieht. Die „unerschrockene Miene“, mit der Thalestris laut Curtius Rufus Alexander anschaute und sogar „eingehend musterte“ war offenbar ebenso wenig bildwürdig wie die furchtlose Haltung, die nach Plutarch die Thebanerin Timokleia dem Makedonen-König gegenüber an den Tag legte. Eine diesbezüglich interessante Beobachtung erlaubt eine zweite, in Wien verwahrte Vorzeichnung Primaticcios.¹⁷⁶ Das Blatt zeigt das Thalestris-Fresko in einem frühen Entwurfsstadium. Die Komposition ist in der Senkrechten durch eine handgezogene Linie unterteilt und stimmt in ihrer rechten Hälfte mit einem Teil der späteren Fassung (Abb. 41) überein. Gemeinhin wird angenommen, dass in der linken Bildpartie zwei weitere Amazonen dargestellt seien, die Primaticcio dann aber mit einem energischen Strich aus der Komposition verbannt habe. Doch ist eher der schon 1966 von William McAllister Johnson formulierten These zuzustimmen, dass mit der Wiener Zeichnung zwei Entwürfe der Thalestris-Figur auf einem Blatt vorliegen.¹⁷⁷ Auch die linke Skizze zeigt demnach die Amazonen-Königin mit einer Lanze in der Rechten und in Begleitung einer

¹⁷⁴Ein ähnlich drachenartiges Wesen auf dem Helm Alexanders findet sich auch in einem dem Verrocchio-Umkreis zugeschriebenen Marmorrelief von um 1480 (Washington, D.C., NGA; Abb. in: Poeschel 1988, S. 69).

¹⁷⁵Wilson-Chevalier 1999, S. 230.

¹⁷⁶Francesco Primaticcio, *Alexander und Thalestris*, Kreidezeichnung, 271 x 224 mm (Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv.-Nr. 2669; Abb. in: Primaticcio 2004, S. 234)

¹⁷⁷Vgl. Birke/Kertész, III, 1995, S. 1494f.; McAllister Johnson 1966, S. 259; Rondorf 1967, S. 82f.

Frau aus ihrem Gefolge. Anders als bei der späteren Zeichnung, war hier wohl an eine Komposition gedacht, in der sich beide, Alexander und Thalestris, einander zuwenden. Die Begleiterin der Königin verweist mit der Rechten in einem beredten Gestus auf ihre Herrin und scheint deren Anliegen einem imaginativen Alexander der linken Bildhälfte vorzutragen. Primaticcio verwarf diesen Entwurf einer aktiven, den Blick auf ihr Gegenüber richtenden Thalestris zugunsten einer eher passiven Amazonen-Königin, die ihren schönen geschmückten Körper zur Betrachtung darbietet.¹⁷⁸

Die Platzierung des Freskos auf dem Kamin, also an einer besonders prominenten Stelle, mag auch in der Korrespondenz von Thema und Anbringungsort begründet liegen. Die Assoziation einer Feuerstelle mit Rüstungen und Waffen war unter anderem bereits in der Villa Farnesina bildlich umgesetzt worden. Dort, im Schlafgemach Agostino Chigis, hatte Sodoma die reale Feuerstelle in die umliegende Freskierung integriert und für eine illusionistische Darstellung von Vulkans Schmiede genutzt.¹⁷⁹ Beim Dekor der *Chambre de la Duchesse d'Étampes* setzte Primaticcio nicht auf solche spielerischen Effekte, doch ist es sicherlich kein Zufall, dass ausgerechnet die von metallenen Helmen, Rüstungsteilen und Waffen strotzende *Alexander und Thalestris*-Darstellung ihren Platz auf dem Kamin fand.

Möglicherweise verband sich mit dem Ehrenplatz für das Thalestris-Fresko aber auch ein programmatischer Anspruch inhaltlicher Art.¹⁸⁰ Die Figur der

¹⁷⁸Sonja Brinks Beobachtung (Ruhm der Könige und Künstler 1997, S. 148), Thalestris wende sich nach ihren Begleiterinnen, um sich von ihnen zu verabschieden, kann angesichts der Zeichnung nicht nachvollzogen werden. Eine solche Verabschiedung wird auch in der *Alexandergeschichte* von Curtius Rufus nicht erwähnt.

¹⁷⁹S.a. die Freskierung der *Sala delle Prospettive* von Baldassare Peruzzi, der aber bei seiner Darstellung der Vulkan-Schmiede über den Kaminen auf illusionistische Effekte dieser Art verzichtete.

¹⁸⁰Ein Vergleich mit anderen Raumausstattungen aus der Zeit kann angesichts der spärlichen Überlieferung kaum Aufschluss geben. Von der in der Mitte der 1530er Jahre ebenfalls von der Primaticcio-Werkstatt mit einem Wanddekor ausgestatteten *Chambre de la Reine* im Schloss von Fontainebleau hat sich nur der Kamin erhalten. Seinen oberen Teil schmückt ein von Stuck gerahmter freskierter Tondo mit einer Darstellung von Venus und Adonis nach einem Entwurf von Giulio Romano. Von der übrigen Raumausstattung ist nichts bekannt. Zu dem Kamin vgl. Cox-Rearick 1995, S. 52; Verheyen 1977, S. 123-125; McAllister Johnson 1969, S. 14f. – Auch das nördlich an die königliche *chambre* im Donjon von Fontainebleau anschließende *cabinet du roi* wurde 1541-45 von der Primaticcio-Werkstatt mit einem gemalten Dekor versehen. Über dem Kamin befand sich u.a. eine Darstellung von Zyklopen in der Schmiede Vulkans. Ein programmatischer Zusammenhang mit der übrigen Ausstattung ist nicht erkennbar. Vgl. hierzu Dan 1990, S. 84; Biasini 1997, S. 6; L'École de Fontainebleau 1972, S. 141/ n° 150. – Der Kamin schmuck der *Galerie d'Ulysse* in Fontainebleau ist über die unterschiedlichen Bildformate rekonstruierbar. Hierbei handelt es sich allerdings nicht nur um einen gegenüber einer *chambre* gänzlich anderen Raumtyp, in dem auch den Kaminen eine andere Funktion zufällt, sondern auch um eine diesem Raumtypus angepasste Erzählstruktur. Die Geschichte entwickelt sich linear, entlang der Seitenwände von Bildfeld zu Bildfeld. Die Kaminfelder wurden zunächst von der Dekoration ausgespart und erst 1559-60 mit in

Amazonen-Königin scheint wesentliche Aspekte des Raumdekors zu bündeln und vermeintliche Gegensätze zu vereinen, ohne deshalb als Bezugsgröße für das Verständnis aller anderen Darstellungen gelten zu müssen: Thalestris verkörpert eine ideale Weiblichkeit, deren Anblick das Erkennen vollkommener Schönheit bedeutet und insofern die Liebe des kultivierten Mannes weckt. Die Liebe des Fürsten zur Schönheit – sei es in der Gestalt einer Frau oder, sublimiert, in der des vollendeten Kunstwerks, wobei diese ‚Bilder‘ wie im Fall von Campaspe oder Roxane kaum voneinander zu trennen sind – ist aber mit seinen kriegerischen Tugenden kaum vereinbar. In der fantastischen Gestalt der Thalestris scheint dieser Konflikt aufgehoben oder auch verdichtet. Ihre Zwitterhaftigkeit ist offensichtlich nur eine Maskerade des schönen weiblichen Körpers, dessen Kostümierung auf den Kriegsschauplatz verweist. Die Amazone trägt die Schönheit und die Liebe ins Lager des Feldherrn, so dass der martialische, männlich kodierte Kontext der dominante bleibt.

Gleichwohl: Im Frankreich des 16. Jahrhunderts galt Thalestris als ein positives Exempel weiblicher Macht.¹⁸¹ Und ein Vergleich des Kaminfreskos in der *Chambre* mit der Wandgestaltung in der Villa Farnesina deutet darauf hin, dass man sich in Fontainebleau bewusst für eine machtvolle Ikonographie des Weiblichen in Gestalt der Amazonen entschied. Sodomas breit ausgedehntes Fresko über dem Kamin von Agostino Chigis Schlafgemach, gegenüber der Darstellung der *Hochzeit von Alexander und Roxane*, zeigt etwas anderes: Die Frauen und Kinder des Darius, die den siegreichen Alexander um Gnade bitten und ihm dafür danken. Das Szenario ähnelt strukturell Primaticcios *Alexander und Thalestris*-Fresko. In beiden Fällen handelt es sich um das Aufeinandertreffen einer weiblichen und einer männlichen Personengruppe im Feldlager Alexanders. Auch die Zuordnung der Geschlechter zur linken respektive rechten Bildpartie ist gleich. Während aber in dem Farnesina-Fresko ein Tross weiblicher Schönheiten unter das schützende Zeltdach und in die gnädig ausgebreiteten Arme des Makedonen-Königs drängt, konzentriert Primaticcio seine Darstellung des Weiblichen auf eine Figur, Thalestris, die nichts Unterwürfiges an sich hat und den wild gestikulierenden Alexander in ihrer stoischen Ruhe und aufrechten Haltung an Größe sogar überragt. Sie ist es, die aus eigenem Antrieb in das Lager Alexanders kommt, weil sie sich für ihn entschieden hat. Die Wahl dieses Themas und seine prominente Platzierung im Raum machen deutlich, dass in der *Chambre de la Duchesse d'Étampes* eine panegyrische Perspektive nicht nur auf den französischen Monarchen, sondern auch auf sein weibliches Umfeld gegeben war und dabei der Favoritin eine besonders machtvolle Position zugewiesen wurde.¹⁸²

den Erzählverlauf passenden Szenen geschmückt, erlangten also keine herausgehobene Bedeutung im Kontext des Ganzen. Vgl. Béguin/Guillaume/Roy 1985, S. 47ff., s. insb. S. 58-59 (schematische Darstellung der Bildfeldanordnung auf der Galerie-Südwand).

¹⁸¹Vgl. Wilson-Chevalier 1999, S. 228; Steinberg 1999.

¹⁸²Ich danke Katharina Krause für den Hinweis.

II.3.3 Die Bedeutung der *Chambre* für die Re-Präsentation der Herzogin von Étampes

Die *Chambre de la Duchesse d'Étampes* ist ein Repräsentationsraum, der Kultiviertheit und Kunstverständnis als Eigenschaften des idealen Herrschers propagiert. Dem schönen weiblichen Körper, der sowohl als rahmendes Dekorelement als auch in mehreren szenischen Darstellungen zu sehen ist, kommt dabei eine herausragende Bedeutung zu. Sein Anblick wird zum Beweggrund und Ziel männlichen Handelns und, insbesondere, männlicher Kreativität und Machtdemonstration stilisiert. Im Kontext eines sich im Frankreich der Renaissance erst zögerlich manifestierenden Kunstdiskurses gerät ideale Weiblichkeit zum Antrieb, Exempel und Kristallisationspunkt künstlerischer Unternehmungen und darauf gründender Repräsentationsansprüche.

Für die Frage nach der produktiven Verknüpfung des Raumdekors, der sich durch die inhaltliche wie stilistische Antikenrezeption als überzeitlich gültig ausgibt, mit der gesellschaftlichen Realität seiner Entstehungs- und Wirkungszeit ist der Anbringungsort entscheidend. Im königlichen Schloss von Fontainebleau handelt es sich bei der Figur Alexanders um ein unmissverständliches, über das konsequente Auftauchen in jedem Fresko-Feld bekräftigtes Identifikationsmodell für den amtierenden Monarchen, Franz I., und auch für seine Nachfolger auf dem französischen Thron. Die auffallend zahlreichen Szenen des Zyklus, die Alexander den Großen *alias* Franz I. in der Gegenwart schöner Frauen zeigen, verweisen auf eine der hervorragenden Eigenschaften dieses Souveräns, seine auch in Kriegszeiten gewahrte Kultiviertheit. Sie findet im wiederholt dargestellten weiblichen Körper ihren verdichteten Ausdruck.

Der idealschöne Frauenkörper im Kontext eines Dekors, der im Gemach der Herzogin von Étampes oder aber am Übergang zwischen diesem und dem Gemach des Monarchen angebracht war, kann als ein Sinnbild dieser machtvollen Favoritin bezeichnet werden. Einem vollendeten Kunstwerk gleich, ist sie die „perfekte Geliebte“ des Königs, mithin lebender Ausweis und Garant seiner Kultiviertheit.¹⁸³ Die *Chambre* leistete somit mindestens zweierlei: Als ein der Kunst, dem fürstlichen Mäzen und seiner Kultiviertheit huldigender Raum feierte sie ein ansonsten von der höfischen Öffentlichkeit eher ambivalent bewertetes Phänomen, die ‚Frauenliebe‘ Franz’ I. und seine damit einhergehenden Gunsterweise an den weiblichen Hofstaat. Zugleich entwarf sie das Bild einer idealschönen Favoritin, das dieser eine positive, weil inspirierende und zivilisierende Rolle bei der guten Herrschaft zuwies und so an der Beschreibung und Festigung ihres gesellschaftlichen Status mitwirkte.

Für das in dieser Re-Präsentation aufscheinende Verhältnis von Individuum und Rolle ist festzuhalten, dass sich die panegyrische Referenz auf Anne

¹⁸³Als „la plus parfaitement aimée“ wird die Herzogin von Étampes in dem Gedicht *La Coche* bezeichnet. Vgl. S. 105-114 (Kap. II.4.).

de Pisseleu, Herzogin von Étampes, aus ihrer Position als Favoritin Franz' I. und aus den räumlichen Funktionszusammenhängen der *Chambre* innerhalb des Schlosses von Fontainebleau ergab, also nur temporär Bestand hatte. Eine Identifikation der historischen Person, zum Beispiel über emblematische Zeichen oder Inschriften, leistete zumindest der permanent angebrachte Raumdekor nicht.¹⁸⁴ Ihre Leibhaftigkeit und Einzigartigkeit als Individuum verlor sich in der Vielzahl der dargestellten Frauenkörper, die kein Bild von Anne de Pisseleu, sondern von ihrer Rolle als „perfekte Geliebte“ des Monarchen entwarfen. Nicht eine einzelne Favoritin Franz' I. gewann hier repräsentativen Status, sondern des Königs Liebe zu schönen Frauen, die als Liebe zur Kunst inszeniert und überhöht wurde.

Die personalisierte, heute noch gültige Bezeichnung des Raumes als *Chambre de la Duchesse d'Étampes* ist vor dem Hintergrund ein wenig irreführend, muss aber nicht historisch falsch sein. Sie sichert eine individuelle Memoria, die der Raum selbst nicht hergibt. Anders verhält es sich mit der Erinnerung an eine rollengebundene Raumzuweisung. Eine erneute Nutzung der *Chambre* als Teil eines Favoritinnen-*appartement* ist nämlich im ausgehenden 17. Jahrhundert nachweisbar. Zu dem Zeitpunkt diente der Raum als *antichambre* des von Madame de Maintenon, der Mätresse und späteren Ehefrau Ludwigs XIV. bezogenen *appartement* in Fontainebleau.¹⁸⁵ Ein Verständnis der *Chambre* als Prototyp für die Ausstattung von Favoritinnen-Gemächern in anderen königlichen Residenzen ist hingegen nicht bekannt.

II.4 Die Handschrift *La Coche*

Annähernd zeitgleich mit der *Chambre de la Duchesse d'Étampes* in Fontainebleau entstand die reich illuminierte Handschrift *La Coche*. Auch dieses Werk macht die Schönheit der Favoritin zum Thema, bezieht sich aber konkret auf die Person der Herzogin von Étampes, aus deren Liebesbeziehung zu Franz I. eine besondere Fähigkeit zur Förderung der Künste abgeleitet wird.

Die Handschrift und das Gedicht

La Coche ist ein um 1541 von Marguerite d'Angoulême, der Schwester Franz' I. und Königin von Navarra, geschriebenes Gedicht, das die Autorin spätestens im Frühjahr 1542 in Paris vervielfältigen und in einigen Ausgaben illuminiere-

¹⁸⁴Von dem ehemaligen Mobiliar des Raumes gibt es keine Kenntnis. – Für eine Definition von emblematischen Zeichen vgl. S. 244-247 (Kap. III.5.).

¹⁸⁵Vgl. Herbet 1937, S. 248-249. Über die spätere Nutzung des Raumes bis zu seiner Umwandlung in ein Treppenhaus 1749 ist nichts bekannt. Vielleicht fungierte er auch weiterhin, wie Herbet behauptet, als *antichambre* der sich östlich im Sinne eines *appartement* anschließenden Räumlichkeiten.

ren ließ. Die Handschrift umfasst 45 Pergamentfolios (200 x 148 mm) und ist in insgesamt fünf Versionen aus den Jahren 1541-42 erhalten. Die beiden mit Miniaturen ausgeschmückten Exemplare sind heute im Musée Condé in Chantilly und in der Bodleian Library in Oxford. Die in Chantilly verwahrte Handschrift stammte vermutlich der sogenannte Maître de François de Rohan mit elf ganzseitigen Illuminationen aus, wohingegen die Kopie in Oxford von einem Assistenten des Meisters nach dessen Vorlagen bebildert wurde. Drei weitere Manuskripte von *La Coche* sind ohne Miniaturen, enthalten aber an deren Stelle wahrscheinlich von Marguerite selbst redigierte und vergleichsweise detailliert gehaltene Bildanweisungen. Die Kombination von Text und Bild war demnach von Anfang an konzeptuell vorgegeben.¹⁸⁶

Das Gedicht *La Coche* besteht aus 1.401 Versen und ist in elf als Geschichten (*hystoires*) bezeichnete Abschnitte untergliedert, die jeweils mit einer Illumination beziehungsweise Bildanweisung eingeleitet werden. Erzählerin und Autorin sind eine Person. Das auktoriale Ich ist Marguerite de Navarre, die sich der Macht, der Liebe und insbesondere der poetischen Inspiration beraubt glaubt und deswegen dem Hofleben entflieht. Auf einer grünen Frühlingswiese trifft sie auf drei unglückliche, wie sie selbst ganz in schwarz gekleidete Damen, die der Königin ihre traurigen Liebesgeschichten schildern, damit sie sie aufschreibe. Es entspinnt sich eine Debatte über die Frage, welche der drei „besser zu lieben die Ehre und mehr Schmerzen im Herzen zu tragen habe“¹⁸⁷. Als der Tag sich dem Ende zuneigt, bricht ein heftiges Gewitter aus. Die vier Frauen fahren in der Kutsche der Königin¹⁸⁸ zum Hof zurück. Bevor sie sich voneinander verabschieden, beratschlagen sie über einen Richter, der über ihre Sache – die Frage nach der „perfekten Liebe“ – urteilen und so die Debatte zu aller Zufriedenheit beenden könne. Man einigt sich schließlich darauf, die von Marguerite verfasste Niederschrift des Gesagten der Herzogin von Étampes zu übergeben, um nicht nur deren wohlwollendes Urteil, sondern auch das des Königs zu erhalten.

Die Übergabe des Buches

Die elfte und letzte Miniatur von *La Coche* zeigt über einer vierzeiligen Schriftpartie die Übergabe des Manuskripts von Marguerite de Navarre an

¹⁸⁶Für den Originaltext, Textkommentare und allgemeine Angaben zu *La Coche* vgl. die kritische Edition von Robert Marichal (Marguerite de Navarre 1971) sowie *L'art du manuscrit de la Renaissance en France* 2001, S. 50-55 (Myra Dickman Orth). Für eine Einschätzung des bei *La Coche* bemerkenswerten Text-Bild-Verhältnisses vgl. Marichal 1990. Eine erste Druckfassung des Textes mit zehn, die Geschichten jeweils einleitenden und nach den Bildanweisungen gearbeiteten Graphiken erschien 1547 in Lyon bei Jean de Tournes. Ein Exemplar befindet sich heute in der BnF (Ms. Rés. Y² 629; Abb. in: Marichal 1990, S. 433).

¹⁸⁷Marguerite de Navarre 1971, S. 208 (*La Coche*, v. 1368-9; meine Übersetzung).

¹⁸⁸la coche = die Kutsche

Anne de Pisseleu, Herzogin von Étampes (FT 2). Ein mit Rankenwerk, Grotesken und architektonischen Elementen gestalteter und wie vergoldet wirkenden Rahmen gibt den Blick frei in einen Innenraum, der mit ornamentalen Wandbemalungen oder -bespannungen und farbigen Fliesen reich ausgestattet ist. Offensichtlich handelt es sich um das Gemach der Herzogin. Im Mittel- und Hintergrund sind weibliche Hofangehörige tätig. Zwei verrichten Handarbeiten, eine dritte Frau beugt sich über eine geöffnete Truhe. Durch ein Fenster an der rückwärtigen Wand ist eine hügelige, lichtdurchflutete Landschaft zu erkennen. Am Horizont lassen sich schemenhaft Festungsbauten ausmachen. Im Vordergrund und parallel zur Bildfläche stehen sich die beiden Hauptpersonen gegenüber, einander zugewendet, die Herzogin links, die Königin rechts. Ihre symmetrische Anordnung im Bildraum wird durch die fast spiegelbildliche Kopf- und Körperhaltung und die jeweils zum Rand hin auslaufende Gewandpartie unterstrichen. Sie scheinen aufeinander zuzuschreiten. Ihre gesenkten Blicke sind auf das mit einem Ledereinband versehene Buch gerichtet, das Marguerite überreicht und dessen Bedeutung als Anlass der Zusammenkunft durch die Lage auf der Mittelsenkrechten besonders sinnfälliger wird. Es verbindet sowohl die beiden Frauen als auch die ihnen zugeordneten Bildhälften.

Die Herzogin von Étampes ist der höfischen Mode entsprechend gekleidet. Sie trägt ein golddurchwirktes, mit ornamentalen Stickereien verziertes Oberkleid, dessen pelzbesetzte Innenseite vor allem an den üppigen, breit umgeschlagenen Ärmelöffnungen zu sehen ist. Das Décolleté wird durch ein helles Brusttuchlein und eine Zierborte aus farbigen Edelsteinen oder Stickereien an der Korsage betont. Auch die schwarze Haube auf rötlichblondem, deutlich sichtbarem Haar ist mit Perlen oder hellen Edelsteinen geschmückt.¹⁸⁹ Zu Füßen der Herzogin hockte ehemals – ein weiteres modisches Accessoire – ein Schoßhündchen.¹⁹⁰

Ganz anders als die Favoritin und im augenfälligen Kontrast zu deren Erscheinung präsentiert sich Marguerite, Königin von Navarra und Autorin des Textes. Sie trägt, wie in den zehn vorangegangenen Illuminationen auch, ein schwarzes Gewand aus samtartigem Stoff und so gut wie keinen Schmuck. Ihr Kleid ist hoch am Hals und mit auffallend vielen Schließen geschlossen, die schwarze Haube tief ins Gesicht gezogen. Als einziges Accessoire hält sie in der Linken ein hellbraunes Handschuhpaar, ein auf ihren adeligen Stand verweisendes Kleidungsstück. Die über die Kleidung markierte Verschiedenheit

¹⁸⁹Die hier beschriebene Kleidung der Herzogin von Étampes findet sich ganz ähnlich in einem weiblichen Halbfigurenporträt, das einem französischen Nachfolger des Andrea del Sarto zugeschrieben wird, dessen aktueller Aufbewahrungsort allerdings unbekannt ist (Öl/Holz, 73 x 53 cm; Abb. in: Cox-Rearick 1995, fig. 165). Das von der Dame in den Händen gehaltene, aufgeschlagene Buch verstärkt die Analogie mit der Illumination in Chantilly.

¹⁹⁰Die Handschrift in Chantilly weist an dieser Stelle ein etwa ein Quadratzentimeter großes Loch auf. In der Oxforder Handschrift ist das Hündchen noch zu sehen.

der beiden Protagonistinnen wird in der wohl von der Autorin selbst verfassten Bildanweisung detailliert beschrieben, war also auch für die textgeleitete Imagination der Szene wesentlich:

ladicte dame d'Estampes ayant une robbe de drap d'or frisé, fourrée d'hermines mouchetées, une cotte de toyllé d'or incarnat esgorgetée et dorée avec force pierreries. La Royne de Navarre, tant en ceste hystoire que les autres, est habillée à sa façon acoustumée ayant ung manteau de veloux noir couppe ung peu soubz le braz, sa cotte noyre assez hault collet fourrée de martres, attachée d'esplingues par devant, sa cornette assez basse sur la teste, et apparest ung peu sa chemise froncée au collet.¹⁹¹

Das strenge schwarze Gewand ist typisch für Darstellungen der Marguerite de Navarre, gewinnt aber in der Miniatur von *La Coche* durch die kontrastierende Gegenüberstellung mit der mondänen Herzogin eine zusätzliche Bedeutung. Ähnlich wie in dem einige Jahre früher entstandenen Widmungsbild zu Antoine Macaults Übersetzung der *Bibliotheca historica* für Franz I. (Abb. 4)¹⁹², begegnen sich auch hier introvertierte Gelehrsamkeit und höfische Prachtentfaltung auf anschauliche Weise. In beiden Illuminationen verstärkt das schwarze Gewand der respektive des Gelehrten die Farbigkeit und Detailfreude der modisch gekleideten Hofangehörigen, deren schillernde Präsenz wiederum die konzentrierte, in sich gekehrte Schlichtheit des Anderen hervorhebt. Im Fall von Marguerite de Navarre scheinen sogar die Fliesen unter ihren Füßen an leuchtender Farbigkeit einzubüßen. Neben die zur Schau gestellte Gelehrsamkeit tritt ein Moment von Melancholie und Trauer – auch dies kontrastierend mit der eher heiteren Atmosphäre des Frauengemachs.¹⁹³

Die Illumination zu *La Coche* ist ein Dedikationsbild, weist aber einige markante Abweichungen von diesem Bildtypus auf, die auch auf die außergewöhnlich enge Verflechtung von Text und Bild zurückzuführen sind. Die Szene der Buchübergabe begleiten demutsvolle Verse und die am unteren Blattrand eingefügte Devise Marguerites de Navarre, „Plus vous que moy“:

C'est donc à Vous, ma cousine et maistresse
 Que mon labeur et mon honneur j'adresse
 Vous requerant, comme amye parfaicte
 Que vous teniez ceste œuvre par moy faicte.¹⁹⁴

¹⁹¹Marguerite de Navarre 1971, S. 207.

¹⁹²Zu dieser Illumination s.a. S. 52 (Kap. II.1.).

¹⁹³Zur Melancholie als Motiv in *La Coche* vgl. die Ausführungen von Robert D. Cottrell in: Cazauran/Dauphiné 1995, S. 309-325.

¹⁹⁴Die Devise der Marguerite d'Angoulême, „Plus vous que moi“, findet sich, eingebettet in die ornamentale Rahmung, bei fünf der elf Illuminationen von *La Coche*. – Zum Dedikationsbild in der französischen Buchkunst vgl. Benesch 1987; Orth 1997.

Anders als bei herkömmlichen Widmungsbildern ist aber keine hierarchische Beziehung zwischen den beiden Hauptakteuren zu sehen. Wenn die Autorin die Herzogin von Étampes mit „ma maistresse“ adressiert, so findet sich hierfür keine Entsprechung im Bild.¹⁹⁵ Eher scheint Marguerites Anrede der Herzogin als „amye parfaicte“ zuzutreffen, denn die beiden Frauen, die hier als Vertreterinnen unterschiedlicher Welten präsentiert werden, stehen sich gleichrangig, wie in „perfekter Freundschaft“ gegenüber. Eine weitere Abweichung von der Konvention ist durch den betont intimen Charakter der Darstellung gegeben. Zwar sind Hofdamen und Bedienstete im Raum anwesend. Doch sie kennzeichnen vor allem das Gemach der Herzogin und fungieren nicht als der Szene ostentativ beiwohnende und deren Bedeutung hervorhebende Öffentlichkeit.¹⁹⁶

Die ungewöhnliche Positionierung des Dedikationsbildes am Ende des Manuskripts resultiert aus der narrativen Struktur des Gedichts. Die Buchübergabe an die Herzogin von Étampes ist ein integraler und im Text lange vorbereiteter Bestandteil der Erzählung, die damit zu ihrem Abschluss kommt. Fiktion und Realität sind hier also außerordentlich eng miteinander verschränkt, und der dem Dedikationsbild eigene Buch-im-Buch-Effekt wird noch gesteigert. Das Manuskript taucht nicht nur in der visuellen Inszenierung seiner Übergabe auf, sondern ist zugleich Thema und Ziel der Erzählung selbst. Letztere vollendet sich in der Ansprache, die Marguerite an die Herzogin richtet und deren Wortlaut gleich unter der elften Illumination einsetzt. Die wie Marguerite ganz in schwarz, wenngleich etwas modischer gekleidete Dame rechts der Königin weist mit ihrem Zeigefinger aus der Darstellung heraus. Als anschauliches Bindeglied zwischen Bild und Text fordert sie zu einer Fortsetzung der Lektüre auf der der Miniatur gegenüber liegenden Seite auf. Marguerite bittet die Herzogin, das Manuskript an sich zu nehmen, als ob es das ihre sei, und dem König den Inhalt (*la substance*) mitzuteilen, damit den drei Damen Gerechtigkeit widerfahre.¹⁹⁷ Die Worte der Herzogin seien besser geeignet den König von der ganzen Debatte (*tout le discours*) zu unterrich-

¹⁹⁵Zur zeitgenössischen Bedeutung von „*maistresse*“ als „Herrin“ (und nicht „Mätresse“) vgl. die begriffsgeschichtliche Herleitung in S. 3-4 (Kap. I.1.).

¹⁹⁶Vgl. im Gegensatz dazu z.B. das von Jean Pichore gemalte Dedikationsbild in den *Chants royaux du Puy Notre Dame d'Amiens* (1518, Paris, BnF, Fr. 145; f. v° ; Abb. in: Avril/Reynaud 1995, S. 283), das die demutsvolle Buchübergabe an die thronende Königinmutter Louise de Savoie in einem Gemach zeigt. Links und rechts der Königin stehen weibliche Hofangehörige, die dem Geschehen aufmerksam beiwohnen. S.a. die Übergabe der *Voyage de Gênes* von Jean Marot an Königin Anne de Bretagne, der sowohl mehrere Hofdamen als auch einige Geistliche beiwohnen (1505-10, Paris, BnF, Fr. 5091; Abb. in: Le dessin en France 1994, S. 24). S.a. die Übergabe einer Boccaccio-Übersetzung (*Theseida*) von Anne de Graille an Königin Claude de France in der Gegenwart von drei Hofdamen (um 1522-24, Paris, BnF, Arsenal, MS 5116, f. 1 v° ; Abb. in: Orth 1997, fig. 4).

¹⁹⁷Für die originalen Verse vgl. Marguerite de Navarre 1971, S. 207-210 (*La Coche*, v. 1330-1401).

ten als das bescheidene Büchlein, also die Worte seiner Schwester. Marguerite beteuert, welch großes Vertrauen sie in die Freundin setze, der als einziger sie ihre selbst verfassten Verse anvertraue. Doch dürften vor allem die drei Damen nicht vergessen werden. Deren Schicksale skizziert die Autorin noch einmal, und sie erwähnt auch, dass die Herzogin einmütig als Richterin auserkoren worden sei. Marguerite beschließt ihre Ansprache mit einem erneuten Lob der Herzogin, die derzeit verdienstermaßen mit Reichtümern und Ehren überhäuft werde, und äußert die Hoffnung auf eine ähnliche Gunstbezeugung Franz' I. ihr selbst gegenüber.

Die Themen von *La Coche*

La Coche hat mindestens drei große, eng miteinander verwobene Themen, deren Ausbreitung in Text und Bild eine spezifische Wahrnehmung der Herzogin von Étampes als Favoritin Franz' I. bezeugt. Das erste große Thema ist die Liebe. Die durch die Liebe verursachten Schmerzen und verzweifelten Selbstbefragungen veranlassen das Zusammentreffen der Frauen, begründen die Debatte und deren Niederschrift. Als „*debat d'amour*“ vertritt *La Coche* ein traditionelles Genre der französischen Liebesdichtung. Unmittelbares Vorbild war wahrscheinlich Alain Chartiers um 1415 entstandenes *Livre des quatre dames*, das wiederum in der direkten Nachfolge der Troubadour-Lyrik steht.¹⁹⁸ In den Erzählungen der drei Damen finden sich Topoi und Motive sowohl des höfisch-petrarkistischen als auch des neuplatonischen Liebesdiskurses in unterschiedlicher Gewichtung.¹⁹⁹ Der Geliebte ist in keinem Fall der Ehemann, und immer geht es um eine keusche Liebe, um eine Vereinigung der Herzen, die zur Quelle der Perfektion stilisiert wird. Während die ersten beiden Damen unter Untreue und mangelnder Liebe seitens ihrer Liebhaber leiden, vertritt die dritte ein neuplatonisches Ideal. Der Geliebte ist ihre zweite Hälfte, der sie sich für immer in perfekter Liebe verbunden weiß. Weil dem so ist, kann sie sich von ihm trennen, um aus einem Gefühl von Freundschaft heraus das Leid der beiden anderen Frauen zu teilen. Dass die Autorin Marguerite de Navarre das neuplatonische Liebesideal favorisiert, wird an mehreren Stellen deutlich, und so ist es auch die dritte Dame, die schließlich die Herzogin von Étampes als Richterin über die Debatte vorschlägt. Die Wahl begründet sie damit, dass die Herzogin aufgrund ihrer herausragenden Schönheit und Tugend verdienstermaßen „la plus parfaitement aymée“ (v. 1246) sei. Ihre Kenntnis von der Liebe und mithin auch ihr Urteilsvermögen diesbezüglich seien darauf zurückzuführen, dass „le vray amant la tient à son

¹⁹⁸Für die literaturgeschichtliche Einordnung von *La Coche* s. R. Marichal, in: Marguerite de Navarre 1971, S. 3ff.; Déjean 1987, S. 222ff.

¹⁹⁹Marguerite de Navarre war mit den zeitgenössischen Liebestheorien gut vertraut. Vgl. Jourda 1930, insb. I, S. 2-27; Meyer 1995, S. 308ff. Für eine zusammenfassende Darstellung von petrarkistischem und neuplatonischem Liebesdiskurs und deren Niederschlag in der französischen Lyrik des 16. Jh. vgl. Bolterauer 2004; Vianey 1909; Festugière 1941.

escolle“ (v. 1277). Mit dem „wahren Liebhaber“ ist Franz I. gemeint, „son maistre et seigneur“ (v. 1262), der die von ihm auserwählte Anne de Pisseleu die perfekte Liebe lehre. Anders als in der traditionellen Troubadour-Lyrik ist hier der liebende Mann (*amant*) zugleich Herr (*maistre*) der Beziehung und nicht von einer *passion d'amour* getrieben. An keiner Stelle wird in *La Coche* die Herzogin von Étampes als *maïstresse* des Monarchen bezeichnet. Die dem idealisierten Liebespaar König und Favoritin zugesprochenen Kompetenzen und Handlungsspielräume beschreiben vielmehr ein hierarchisches Gefälle, das das in der höfischen Liebe übliche Verhältnis von *amant* und *maïstresse* umkehrt. Andere Topoi der Troubadour-Tradition werden in *La Coche* beibehalten. So ist zuvörderst der Monarch ein Experte der Liebe. Er hat den aktiven, hier allerdings mehr lehrenden als leidenden Part. Seine Geliebte verkörpert den „perfekten“ Anlass, das schöne Sinnbild oder Medium der königlichen Liebe.²⁰⁰ In *La Coche* wird deshalb auch zuerst Franz I. selbst als der am besten geeignete Richter der Liebesdebatte auserkoren. Nur die ostentative Bescheidenheit und Verzagttheit der Autorin verhindern diese Wahl, die allerdings nicht wirklich aufgegeben, sondern über die Favoritin als vermittelnde Instanz prinzipiell beibehalten wird.

Das zweite große Thema von *La Coche* ist die Freundschaft – und zwar die Freundschaft unter Frauen. Aus freundschaftlichem Mitgefühl heraus erklärt Marguerite de Navarre ihre Bereitschaft, die Liebesgeschichten der drei Damen so gut wie möglich aufzuschreiben.²⁰¹ In den Erzählungen streicht jede der von Kummer geschüttelten Frauen die Freundschaft gegenüber den beiden anderen und deren Bedeutung für das eigene Denken und Handeln heraus. Bei der dritten Dame siegt sogar die Freundschaft über die Liebe. Aufgrund der tiefen Verbundenheit, die sie gegenüber den beiden anderen Frauen empfindet, verlässt sie ihren perfekten Liebhaber. In der letzten Szene vertraut Marguerite de Navarre das Manuskript und damit auch das in ihre Obhut gegebene Anliegen der drei Damen der Herzogin von Étampes an, weil sie dieser „comme amyne parfaicte“ (v. 1332) vertrauen kann.

Wie Collette H. Winn und Nicolas Le Roux aufzeigen, wurde der in antiken Texten und auch in der neuplatonischen Literatur ausgebreitete Freundschaftskult im Frankreich des 16. Jahrhunderts intensiv rezipiert und für das Nachdenken über Staat, Gesellschaft und zwischenmenschliche Beziehungen nutzbar gemacht.²⁰² Während sich alte und neue Formulierungen des Themas ausschließlich männlichen Freundschaften widmen, schildert Marguerite

²⁰⁰Für eine Einführung in das spätmittelalterliche Ideal der höfischen Liebe und die Troubadour-Lyrik vgl. Valency 1975. S.a. Luhmann 1998, S.57ff.

²⁰¹„c'estoient les troys dames/ Que plus j'aymois“ (*La Coche*, v. 77-78); „Et si leur dis: „je reprendray la plume/ Et feray mieulx que je n'ay de coustume/ Si le subject me voulliez decouvrir.“ (ebd., v. 121-122)

²⁰²Vgl. Winn 1999; Le Roux 2000, S. 28ff. Der Aufsatz von Winn widmet sich ausführlich auch *La Coche*.

de Navarre in *La Coche* vielleicht erstmalig die Vorzüge einer Freundschaft unter Frauen.²⁰³ Dafür kombiniert sie Elemente aus dem mittelalterlich-feudalen Zusammenhängen verpflichteten Verständnis von Ehre – das Versprechen, das Einstehen und Aufopfern für die Andere – mit Motiven antiker respektive neuplatonischer Provenienz wie vor allem die Gleichrangigkeit der in Freundschaft verbundener Personen und das gemeinsame Anstreben einer perfekten Einheit.²⁰⁴ Die Darstellung der Buchübergabe macht eine solche Freundschaftsbeziehung zwischen Marguerite de Navarre und Anne de Pisseleu anschaulich. Tatsächlich gab es in den 1540er Jahren einige hofpolitische Entscheidungen, bei denen die Allianz der beiden Frauen eine wichtige Rolle spielte. So betrieb nicht nur die Favoritin, sondern auch die Schwester des Königs den Sturz von Anne de Montmorency im Sommer 1541.²⁰⁵ 1542 waren sich die beiden Frauen erneut einig in der Unterstützung des kurzfristig in Ungnade gefallenen Kardinals François de Tournon, an dessen späterer Demontage im Frühjahr 1545 sie ebenfalls gemeinsam arbeiteten.²⁰⁶

Das dritte Thema von *La Coche* ist die künstlerische Produktivität, die durch Liebe, Freundschaft und Nähe nicht nur inspiriert, sondern auch vermittelt und dingfest gemacht wird. Es sind die Liebesgeschichten der drei Damen, die Marguerite veranlassen, erneut zur Feder zu greifen (*repandre la plume*) und dichterisch tätig zu werden. Die vom König geliebte und mit der Autorin in Freundschaft verbundene Favoritin soll das Geschriebene dem Monarchen anempfehlen, damit das Gedicht veröffentlicht wird, mithin als künstlerisches Werk überhaupt erst zustande kommen und rezipiert werden und so den Ruhm nicht nur der Dichterin, sondern auch der Herzogin von Étampes mehren kann. Dass Marguerite de Navarre der Favoritin Franz' I. eine solche Vermittler- oder *broker*-Funktion überhaupt zudachte, könnte ein weiterer Hinweis darauf sein, dass die Herzogin von Étampes auf die Kunstpatronage des Königs Einfluss nehmen konnte und auch selbst die Künste protegierte.²⁰⁷

²⁰³Marguerites Interesse an der Freundschaft unter Frauen ist auch im Kontext der zeitgenössischen *Querelle des femmes* zu sehen. Aus der umfangreichen Literatur zur *Querelle* s. zur Einführung Zimmermann 1995.

²⁰⁴Vgl. Winn 1999, S. 15.

²⁰⁵Vgl. Marichal, in: Marguerite de Navarre 1971, S. 38f. Marichal deutet die gemeinsam betriebene Demontage Montmorencys sogar als Anlass für Marguerites Buch und dessen inhaltliche Ausrichtung.

²⁰⁶Vgl. François 1951, S. 187 u. 206ff.; Knecht 1998, S. 497. Zu François de Tournon (1489-1562) vgl. François 1951; P. Hamon, Art. Tournon, in: Jouanna et al. 2011, S. 1105-1107. Zu den hofinternen Fraktionsbildungen und Auseinandersetzungen s.a. S. 60-62 (Kap. II.2.) und S. 123-129 (Kap. III.1.).

²⁰⁷Die Dichter Clément Marot (1496-1544) und Charles de Saint-Marthe (1512-1555), die beide mit dem Protestantismus sympathisierten, suchten die Protektion von Anne de Pisseleu – und auch von Marguerite de Navarre. Marot widmete der Herzogin von Étampes ein *epigramme* und drei *étrennes*. Vgl. Marot 1966, S. 244 u. 251; Marot 1990-1993, II, S. 259. Saint-Marthe widmete ihr seine 3-bändige *Poésie Française*, die erstmals 1540 in

Zum Stellenwert des Gedichts und der Handschrift

Die Handschrift *La Coche* präsentiert somit Anne de Pisseleu als die im neuplatonischen Sinne „perfekte Geliebte“ Franz' I., als ebenbürtige Freundin und Verbündete der Königin von Navarra und als einflussreiche Vermittlungsinstanz der Künste, hier der Dichtkunst, gegenüber dem Monarchen. Angesichts dieses erstaunlich breiten Spektrums machtvoller Rollen stellt sich die Frage, welche Bedeutung das Gedicht und seine Bilder, also die Medien der Inszenierung, für die Re-Präsentationskultur der Favoritin besaßen.

In den 1540er Jahren signalisierte die Schenkung einer illuminierten Handschrift, im Unterschied zu einer gedruckten Fassung, den herausragenden gesellschaftlichen Status der oder des Beschenkten. Allerdings ist unklar, wem im Fall von *La Coche* dieses Privileg zukam. Die heute in Chantilly verwahrte Handschrift wurde nicht der Herzogin von Étampes, sondern vermutlich ihrer jüngeren Schwester Charlotte de Pisseleu geschenkt.²⁰⁸ Die bloße Existenz von zwei aufwendig per Hand bebilderten sowie von drei weiteren Manuskripten bezeugt, dass der Text und sein Gehalt den gehobenen Ansprüchen höfischer Geschenkkultur entsprechend vermittelt werden sollten.²⁰⁹ Das Medium und sein Gebrauch bestätigten somit den hohen Rang der Herzogin von Étampes und die ihr von der Autorin entgegengebrachte Wertschätzung, wie sie – bezeichnenderweise – in der als Dedikationsbild verschlüsselten Szene der Buchübergabe anschaulich werden. Diese elfte Illumination wurde bei der ersten Druckfassung von *La Coche* (Lyon 1547) weggelassen. Die Darstellung war somit nur innerhalb der höfischen Schenkungspraxis von Bedeutung und nur einem relativ kleinen Kreis von Rezipienten zugänglich und verständlich.

Das Bild der Favoritin

Die Darstellung der Buchübergabe in *La Coche* zeigt eine modisch gekleidete Dame in einer genrehaften Szene, wie sie zu der Zeit in Frankreich vermutlich nur im Medium der Buchmalerei anzutreffen ist. Porträthaftigkeit im Sinne eines veristisch anmutenden Darstellungsmodus und der Suggestion physiognomischer Ähnlichkeit besteht ebenso wenig wie eine Identifikation der historischen Person mittels emblematischer Zeichen. Auch der zu Sehen gegebene Innenraum erlaubt keinerlei Rückschlüsse auf reale architektonische Gegebenheiten und deren Nutzung. Vielmehr haben die Kleidung und der Habitus der Herzogin und das reich ausgestattete Frauengemach zeichenhaf-

Lyon verlegt wurde. Zu Saint-Marthe vgl. Ruutz-Rees 1919, v.a. S. 66ff. – In diesen, von der petrarkistischen Dichtung geprägten Texten wird die Schönheit der Herzogin variantenreich gelobt. Sie sind recht konventionell und jenseits ihrer Existenz ohne Aussagegewert für die Re-Präsentation der Favoritin.

²⁰⁸Vgl. Marichal, in: Marguerite de Navarre 1971, S. 73-75; Orth 1997, S. 18.

²⁰⁹Vgl. Marichal 1990, S. 427. Zur Bedeutung illuminierten Handschriften, insb. von und für Frauen, im Frankreich des frühen 16. Jh. s. Orth 1997.

ten Charakter. Sie gehörten zum zeitgenössischen Repräsentationsaufgebot einer ranghohen Vertreterin des französischen Hofadels. Die Illumination in *La Coche* akzentuierte somit nicht nur über das Medium der Buchkunst, sondern auch in der visuellen Inszenierung die Standeszugehörigkeit und den hohen gesellschaftlichen Status der Herzogin von Étampes, den die nivellierende Gegenüberstellung mit der Königin von Navarra zusätzlich hervorhob. Erst die Lektüre der dem Bild vorausgehenden Erzählung ermöglichte eine Identifikation der beschenkten Hofdame als Darstellung der Herzogin von Étampes und ein Verständnis ihrer Rolle als Favoritin.

Wenn in *La Coche* das Gedicht, also der schriftlich fixierte Erzählzusammenhang, die für den Favoritenstatus konstitutive, hier als ideale Liebesbeziehung markierte Nähe zum Monarchen formuliert, so deutet sich einmal mehr eine ästhetische Leerstelle an. Zwar schildern einige auswärtige Botschafter vergleichsweise ausführlich das gemeinsame Auftreten Franz' I. mit der Herzogin von Étampes und die dann angeblich beobachtete körperliche Nähe der beiden.²¹⁰ Bildliche oder auch nur zeichenhafte, die beiden Protagonisten eindeutig identifizierende Darstellungen dieser engen Beziehung sind hingegen nicht überliefert.²¹¹

Demgegenüber stehen Darstellungen, die die eheliche Verbindung Franz' I. mit Claude de France und vor allem mit Eleonore von Österreich veranschaulichen und sich demonstrativ an einen größeren Rezipientenkreis wenden.²¹² Während das Herrscherpaar als dynastisch bedeutsame Einheit eine die his-

²¹⁰Vgl. S. 58-59 (Kap. II.2.).

²¹¹Eine Ausnahme – und als solche bemerkenswert – ist vielleicht ein sehr kleinformatiges, in einen Rahmen aus Bergkristall eingefasstes Doppelbildnis, das ein höfisch gekleidetes Liebespaar, vielleicht Anne de Pisseleu und Franz I., und darüber einen geflügelten Putto (Amor) zeigt (Ovalformat, 5 x 2 cm, Chantilly, Musée Condé). Der schlechte Erhaltungszustand und die ungeklärte Provenienz lassen keine weiteren Schlüsse zu. Kleidung und Haartracht erlauben eine Datierung auf die 1530er oder 1540er Jahre. Das Profil des Mannes ähnelt demjenigen Franz' I. wie in zahlreichen Porträtdarstellungen überliefert. Die Identität der Dame ist jedoch nicht zu bestimmen. Das Miniaturbildnis diene offensichtlich als Amulett und war somit einem eher privaten Gebrauch vorbehalten. Ob es repräsentativen Zwecken innerhalb einer höfischen Öffentlichkeit diene, ist nicht zu entscheiden. Vgl. Colding 1953, insb. S. 70-99. Colding betont die Entwicklung des Miniaturbildnisses aus der Goldschmiedekunst. Die sozialen Praktiken im Umgang mit Miniaturbildnissen im 16./17. Jh. sind keineswegs hinreichend erforscht. In der einschlägigen Literatur (Liebesdichtung etc.) aus dem 16. Jh. finden sich keine Hinweise.

²¹²Siehe z.B. den populären Holzschnitt *Franz I. schenkt sein Herz der Eleonore von Österreich*, der 1527 in Amiens angefertigt wurde und den bevorstehenden Besuch des Königs sowie seine angekündigte Heirat mit der Habsburgerin feierte (Paris, BnF; Abb. in: Cox-Rearick 1995, S. 270). – Die ab 1520 entstandenen Glasmalereien in der Kathedrale der Hll. Michael und Gudula in Brüssel zeigen neben anderen Angehörigen und Angeheirateten der Habsburger-Dynastie auch das französische Königspaar, Franz I. und Eleonore von Österreich, als kniend Betende. Vgl. Wilson-Chevalier 2002/2, S. 498f. u. Abb. S. 500-502; Vanden Bemden 2000. S.a. S. 340/FN 753 (Kap. III.8.2.). – Ein lateinisches Stundenbuch, *Horae in laudem Dei ...* (Paris, BnF, Rés., B 27740), 1543 als Druckversion publiziert und vom Maître de François de Rohan illustriert, zeigt unter der

torischen Personen explizit kennzeichnende Porträtkultur ermöglichte und für eine politisch wirksame Repräsentation des französischen Königshauses auch brauchte, fand diese Strategie der visuellen Inszenierung für das Liebesverhältnis von Monarch und Favoritin keine Verwendung.

II.5 Anne de Pisseleu als Bauherrin: Meudon, Limours, Challeau

Von den Residenzen der Anne de Pisseleu hat sich in situ so gut wie nichts erhalten, und auch die überlieferten Quellen reichen nicht aus für mehr als nur oberflächliche Betrachtungen. Doch bleibt herauszustellen, dass die Favoritin Franz' I. sehr wohl und durchaus gezielt als Bauherrin tätig war – ein Umstand, den die Forschung noch nicht angemessen wahrgenommen hat. Anne de Pisseleu besaß mindestens drei repräsentative Schlösser, von denen sie zwei, Meudon und Limours, erweitern beziehungsweise umgestalten ließ. Das dritte, Challeau, wurde ganz neu für sie errichtet. Während Meudon aus dem Familienbesitz Annes de Pisseleu stammte, hatten sie und ihr Ehemann das Lehensgut Challeau käuflich erworben. Limours wiederum schenkte Franz I. seiner Favoritin.

Die drei Residenzen werden hier in chronologischer Reihenfolge vorgestellt und in ihren wesentlichen Merkmalen charakterisiert. Eine vertiefte, auch bautypologische Analyse ist aufgrund der spärlichen Überlieferung nicht möglich.²¹³

Das im Südwesten von Paris gelegene Lehensgut **Meudon** übernahm Anne de Pisseleu 1527 von ihrem Onkel Antoine Sanguin.²¹⁴ Sanguin hatte in Meudon Anfang der 1520er Jahre ein einfaches *corps de logis* errichtet. Die Favoritin ließ diesen Bau vermutlich in den 1530er Jahren substantiell erweitern.²¹⁵ Eine gestochene Ansicht von Claude Chastillon zeigt das Schloss zu Anfang des 17. Jahrhunderts (Abb. 43).²¹⁶ Sanguins *corps de logis* erhielt zwei flankierende Eckpavillons auf quadratischem Grundriss, von denen

Darstellung der Auferweckung des Lazarus Rundporträts von Franz I. und Eleonore von Österreich nebeneinander (Abb. in: Wilson-Chevalier 2002/2, S. 516).

²¹³ Einige vergleichende Hinweise auf die Schlösser der Anne de Pisseleu finden sich auch in dem Anet und der Bautätigkeit Dianas de Poitiers gewidmeten Kap. III.4.

²¹⁴ Vgl. S. 57-58 (Kap. II.2.).

²¹⁵ Zur relativ schlecht dokumentierten Baugeschichte des Schlosses von Meudon vgl. Biver 1923; Babelon 1989/2, S. 439-443; Frommel 2005, S. 282-303; G. Rousset-Charny, in: Pérouse de Montclos 1992, 432-437.

²¹⁶ Die auf der Graphik sichtbaren Hoferweiterungen der Seitenflügel mit Galerien und Terrassen datieren aus der zweiten Hälfte des 16. Jh. – Claude Chastillon (um 1560-1616) war Ingenieur, Mathematiker und Zeichner. Spätestens 1597 trug er den Titel „dessinateur du Roy“. Seine *Topographie française* mit Ansichten zahlreicher französischer Städte, Bauten und Landschaften wurde erstmalig 1641 veröffentlicht. Kopien einzelner Blätter entstanden schon im 17. Jh. Vgl. Ravoux 1998.

ebenfalls mit Pavillons abgeschlossene, wie der mittlere Gebäudeteil in *pierre-et-brique*-Optik errichtete Seitenflügel abgingen, so dass eine für die Zeit typische Dreiflügelanlage entstand.²¹⁷ Den Ehrenhof schloss eine halbkreisförmige Mauer mit axial platziertem Zugangsportal ab.

Anne de Pisseleu verkaufte Meudon 1552 an Charles de Guise, Kardinal von Lothringen, der das Schloss durch Francesco Primaticcio weiter ausbauen und durch zusätzliche Trabantenbauten auf dem Areal ergänzen ließ.²¹⁸

Die im 16. Jahrhundert in Meudon errichteten Anlagen sind nicht erhalten. Einige wenige graphische Blätter, wie der Stich von Chastillon, vermitteln einen Eindruck. Von der Raumaufteilung im Schlossinneren und der festen respektive mobilen Ausstattung zur Zeit Annes de Pisseleu gibt es keine Kenntnis.

1537 machte Franz I. der Herzogin von Étampes die *terre et seigneurie* von **Limours** mitsamt den dazugehörigen Einkünften zum Geschenk.²¹⁹ Das Lehensgebiet lag etwa vierzig Kilometer südwestlich von Paris, unweit des königlichen Schlosses von Rambouillet. Ein früherer Besitzer, Charles de Carnazet, hatte in Limours Ende des 15. Jahrhunderts eine regelmäßige Vierflügelanlage mit umlaufendem Graben errichten lassen.²²⁰ Der Carnazet nachfolgende Herr von Limours, der königliche Schatzmeister Jean Poncher, veranlasste modernisierende Umbaumaßnahmen am Haupt- beziehungsweise Ostflügel des Schlosses. Nachdem Poncher wegen eines Finanzskandals verurteilt und seine Güter von der Krone beschlagnahmt worden waren, führte Anne de Pisseleu als neu eingesetzte Besitzerin die Modernisierung des Baus fort. Vermutlich ließ sie vor allem an den beiden seitlichen Flügeln und an den Rundtürmen der Eingangsfront im Westen arbeiten (Abb. 42).²²¹ Ein Vertragsdokument vom August 1545 belegt die Eindeckung des südlichen Flügels, in dem sich eine Galerie und die Schlosskapelle befanden. Eine von Mai 1548 datierende Quittung kann dahingehend gedeutet werden, dass die Arbeiten zu dem Zeitpunkt abgeschlossen waren und ein gewisser Augustin Thierry als verantwortlicher Baumeister in Limours agierte.

Das Dokument ist nicht von Anne de Pisseleu, sondern von ihrem Mann Jean de Brosse, Herzog von Étampes und Gouverneur der Bretagne, ausgestellt. Die Favoritin hatte Limours nach dem Tod Franz' I. im Frühjahr 1547 – wie es scheint – fluchtartig verlassen. Wenige Jahre später erhob Heinrich II. erfolgreich Besitzanspruch auf Limours. Ab 1552 war seine Favoritin Diane de

²¹⁷Vgl. hierzu auch S. 187-188 (Kap. III.4.2.).

²¹⁸Vgl. S. 128 (Kap. III.1.). S.a. S. 164-165 (Kap. III.3.).

²¹⁹Zu dieser Schenkung vgl. S. 57 (Kap. II.2.).

²²⁰Zur Baugeschichte des Schlosses von Limours vgl. Grodecki 2000, S. 61-70 (mit Schriftquellen und einer Rekonstruktion des Schlossgrundrisses im 16. Jh. von J. Blécon); Babelon 1989/2, S. 718; F. Boudon, in: Pérouse de Montclos 1992, S. 368-369.

²²¹S.a. die Ansicht von Schloss Limours von Claude Chastillon aus dessen *Topographie française* (Abb. in: Grodecki 2000, S. 70)

Poitiers die Eigentümerin des Lehensgutes.²²² Das von ihr und vor allem den nachfolgenden Besitzern veränderte und auch in seiner Grundfläche erheblich vergrößerte Schloss von Limours wurde 1835 zerstört. Nur ein Pavillon der um 1645 von François Mansart für Gaston d'Orléans errichteten *avant-cour* blieb erhalten. Wie im Fall von Meudon so gibt es auch für den Baudekor und die Ausstattung des Schlosses von Limours zur Zeit Annes de Pisseleu keine Hinweise.

Das Schloss von **Challeau** ist in mehrfacher Hinsicht ein Sonderfall. Die Forschung geht davon aus, dass es sich hierbei um einen von Franz I. für seine Favoritin errichteten Bau handelt.²²³ Dokumente aus der Zeit scheinen diese Annahme zu bestätigen, so ein Brief des Botschafters Giulio Alvarotti an den Herzog von Ferrara vom April 1546, in dem es heißt: „[...] La Maestà del Re à a Saluò [i.e. Challeau], un palazzo fabricato da lei a madama d'Etampes [...]“²²⁴ Das Schloss von Challeau ist außerdem eines von J.A. Ducerceaus *Plus Excellents Bastiments de France* (1576-79), und dieser merkt an, dass „[l]e Roy François Ier fit bastir cet édifice en ce lieu [...]“²²⁵.

Doch der Bau wurde auf einem Terrain errichtet, das seit spätestens Juni 1537 der Herzogin von Étampes gehörte. Sie hatte die südwestlich von Fontainebleau gelegene *terre et seigneurie* von Challeau für 40.000 *livres tournois* erworben, zusammen mit ihrem Ehemann Jean de Brosse.²²⁶ Es gab dort bereits eine spätmittelalterliche Festung (*le fort de Challeau*), in deren Nähe nun, im Verlauf der 1540er Jahre, ein kleines Jagdschlösschen errichtet wurde, das zunächst Chaluau oder „château neuf“ und seit dem frühen 17. Jahrhundert Château Sainte-Ange hieß. Schon zu Ducerceaus Zeiten befand es sich in einem ruinösen Zustand. Heinrich IV. ließ den Bau wiederherrichten, ergänzte Gärten und Terrassen und stellte Challeau seiner Favoritin Gabrielle d'Éstrées zur Verfügung.²²⁷ Nach mehreren Besitzerwechseln wurde das Schlösschen zu Beginn des 19. Jahrhunderts weitestgehend zerstört.

²²²Vgl. Catalogue des actes de Henri II, V, 1998, S. 208/ n° 9190 [16.08.1551]. Ein Dokument, dass die Schenkung Limours', deren Umstände und genaue Datierung an Diane de Poitiers belegt, ist bislang noch nicht gehoben. Zu den Baumaßnahmen, die Diane de Poitiers in Limours veranlasste, vgl. S. 238-239 (Kap. III.4.7.).

²²³Zum Schloss von Challeau vgl. Pérouse de Montclos 1992, S. 155-156; Babelon 1989/2, S. 323-325; Grodecki 1985, S. 16 u. 91-93/ n° 86-89 (Dokumente); Prinz/Kecks 1985, S. 461-463; Bray 1956.

²²⁴Zit. nach: Occhipinti 2001, S. 127.

²²⁵Ducerceau 1576-1579, zit. nach: Bray 1956, S. 268.

²²⁶Vgl. das Zitat eines den Kaufpreis nennenden Dokuments in den Archives nationales in: Hamon 1994, S. 220; für die der Herzogin mit Blick auf Challeau zugestandenen Abgabenerlässe vgl. Catalogue des actes de François Ier, III, 1889, S. 352/ n° 9140, S. 562/ n° 10096, S. 652/ n° 10498, S. 765/ n° 11004.

²²⁷Vgl. Bray 1956, S. 270-272. Wahrscheinlich war das Lehensgut Challeau nach dem Tod Annes de Pisseleu 1580 wieder an die Krone gegangen. Ich habe keine Hinweise auf einen Verkauf gefunden.

Zu dem Bau sind einige wenige Vertragsdokumente überliefert, außerdem eine Beschreibung, zwei Ansichten und ein Grundriss von Ducerceau sowie ein Stich von Claude Chastillon aus dem 17. Jahrhundert (Abb. 27). In den von Catherine Grodecki in den Pariser Notariatsakten gehobenen vier Verträgen aus den Jahren 1543 bis 1546 geht es um Arbeiten zur Vorbereitung des Baugeländes (Erdaushübe, Planierungsarbeiten etc.). Immer ist pauschal von „bâtiments et édifices de Challeau“ die Rede.²²⁸ Der beauftragte Baumeister war Guillaume Marchant, „maître des œuvres de maçonnerie du Roi au bailliage de Gisors et maître maçon de la duchesse d'Étampes en son château de Challeau“, also ein Mann, der sowohl im Auftrag Franz' I. wie auch der Favoritin, aber vielleicht nicht als entwerfender Architekt tätig war. Marchants Vertragspartner im Fall von Challeau waren Jean Laguette und Jean Lallement, Sekretäre des Königs, die hier im Auftrag der Herzogin von Étampes agierten.²²⁹ Es bleibt unklar, wer die Kosten für die Bauarbeiten übernahm. Möglich ist auch eine finanzielle Beteiligung beider, des Monarchen und der Favoritin. In den königlichen Rechnungsbüchern²³⁰ wird Challeau allerdings nicht erwähnt.

Die vier Vertragsdokumente geben keine Auskunft über den eigentlichen Schlossbau in Challeau. Diesbezüglich sind wir auf die zum Teil widersprüchliche Überlieferung Ducerceaus angewiesen.²³¹ Demnach war Challeau ein aus Hau- und Backstein (*Pierre et brique*) errichteter Kompaktbau mit vier Eckpavillons. Die drei Geschosse – das oberste war etwas niedriger – erhoben sich über einem geböschten Sockelgeschoß, das den Geländeunterschied am Hang ausglich. Eine oder mehrere geradläufige Treppen erschlossen die Etagen im Kernbau, während Wendeltreppen die übereinander liegenden *appartements* in den Eckpavillons zugänglich machten. Letztere waren zudem auf horizontaler Ebene und in allen drei Etagen durch Außengänge miteinander verbunden. Nach dem Grundriss von Ducerceau gab es zumindest auf Erdgeschoßniveau relativ größere Raumeinheiten, vielleicht Gesellschaftsräume oder besonders hochrangig zu besetzende *appartements*, im Kernbau. Die kleineren Wohneinheiten waren in den Eckpavillons untergebracht. Als weitere Besonderheiten sind die Lage der zweigeschossigen Schlosskapelle oberhalb des Eingangs und das Flachdach, aus dem lediglich die Laterne des Sakralraums hervorragte, zu nennen.

In seiner kompakten Anlage, der Raumverteilung und der durch die Dachterrasse und die Außengänge herbeigeführten Öffnung des Schlosses zur Landschaft ähnelte Challeau den königlichen Jagdschlössern Madrid und, vor al-

²²⁸Vgl. Grodecki 1985, S. 91-93/n° 86-89.

²²⁹Zu den königlichen Sekretären und ihren Aufgabenbereichen vgl. Le Clech-Charton 1988, hier insb. S. 321

²³⁰Vgl. Laborde 1877-1880.

²³¹Zu den Widersprüchen bei Ducerceau, die v.a. die Anzahl der verfügbaren *appartements* betreffen, vgl. F. Bardou, in: Pérouse de Montclos 1992, S. 155.

lem, La Muette. Franz I. hatte bald nach seiner Rückkehr aus der spanischen Gefangenschaft (1525/26) mit dem Bau von Schloss Madrid im Bois de Boulogne begonnen und knüpfte damit sowohl architektonisch als auch funktional an sein ab 1519 im Loire-Tal errichtetes Jagdschloss Chambord an.²³² La Muette, im Wald von Saint-Germain-en-Laye nur wenige Kilometer von dem gleichnamigen Schloss entfernt gelegen, entstand ab 1542 nach Plänen des königlichen Baumeisters Pierre Chambiges.²³³ Die Ähnlichkeit von La Muette und Challeau führte dazu, dass Chambiges als verantwortlicher Architekt beider Schlösser vermutet wird.

Ducerceau berichtet, dass Franz I. Challeau errichten ließ, weil es in dem angrenzenden Wald viele Hirsche gab.²³⁴ Der aufgrund seiner Lage und architektonischen Ausrichtung als Lust- und Jagdschloss fungierende Bau dürfte der Herzogin von Étampes wohl kaum als eine auf ihre Person zugeschnittene und entsprechend ausgestattete Residenz gedient haben. Diese Funktion kam vermutlich den Schlössern Meudon und Limours zu. Challeau war für kurzfristige Aufenthalte einer eher kleinen Hofgesellschaft vorgesehen, die sich von dem nahe gelegenen Fontainebleau aus auf die Jagd begab und im Schloss der Favoritin vom offiziellen Hofleben pausierte. Das Itinerar der königlichen Kanzlei weist Aufenthalte Franz' I. in Challeau für den Dezember 1544 (1 Tag) sowie für April und Juli 1546 (4 und 2 Tage) nach.²³⁵ Diese Angaben könnten darauf hinweisen, dass das Schloßchen spätestens 1546 weitgehend fertig gestellt war. Die in den Verträgen für dieses Jahr dokumentierten Planungsarbeiten wären dann auf die Anlage von Gärten oder die Errichtung von Nebengebäuden zu beziehen.

Wie die Ausführungen zu Meudon, Limours und Challeau deutlich machen, war Anne de Pisseleu in ihrer Zeit als Favoritin Franz' I. eine vergleichsweise aktive Bauherrin. Zufällen der Überlieferung ist es wohl zu schulden, dass sich davon kaum etwas erhalten hat, weder auf Ebene der Texte noch auf der der Realien. Auch der Umstand, dass Anne de Pisseleu keine Nachkommen und insofern auch keine ‚natürlichen‘ Sachverwalter ihrer persönlichen Memoria hatte, dürfte für diese spärliche Hinterlassenschaft verantwortlich sein.

Gleichwohl lassen sich einige markante Merkmale aufzeigen, die der Bauherrin Anne de Pisseleu ein gewisses Profil verleihen: Als erstes ist die mit Blick auf die am meisten frequentierten Residenzen des Königs – Paris, Saint-Germain-en-Laye, Fontainebleau – strategisch günstige Lage ihrer drei Schlösser zu nennen. Mit Meudon und Limours im Südwesten von Paris und Challeau in unmittelbarer Nähe von Fontainebleau hatte die Herzogin von

²³²Zu Schloss Madrid vgl. Prinz/Kecks 1985, S. 448-455; Chatenet 1987.

²³³Zu Schloss La Muette vgl. Prinz/Kecks 1985, S. 456-460; Chatenet 1987.

²³⁴„à cause qu'audict bois prochain y auoit grande quantité de cerfs“ (Ducerceau 1576-1579, zit. nach: Bray 1956, S. 268)

²³⁵Vgl. Catalogue des actes de François Ier, VIII, 1905, S. 411ff.; Chatenet 2002, S. 321-322.

Étampes gute Voraussetzungen, mit einem Besuch des Königs und seines Gefolges rechnen zu dürfen. Franz I. hielt sich in den drei Schlössern seiner Favoritin mehrfach auf – vor allem in den 1540er Jahren, als Anne de Montmorency die Gunst des Königs verloren hatte und der Hof nicht mehr in der Residenz des Konnetabels in Chantilly Station machte.²³⁶ Der potentielle Empfang des Monarchen und seines Gefolges war das eine. Die Lage ihrer Schlösser in der südlichen Île-de-France bedeutete aber auch, dass die Favoritin dem Hofgeschehen und der Reichsadministration immer relativ nahe war, einen schnellen Zugang auch zu anderen wichtigen Personen neben dem König hatte und – auch auf symbolischer Ebene – eine starke Präsenz in den traditionellen Kronlande besaß.

Vermutlich waren alle drei Bauten in der kontrastierenden Kombination von hellem Hau- oder Kalkstein und rotem Backstein (*pierre et brique*) errichtet respektive erweitert worden. Diese Bauweise war im ausgehenden 15. Jahrhundert vor allem in der Loire-Gegend aufgekommen und auch in der Normandie recht verbreitet. Unter den königlichen Renaissance-Schlössern treten insbesondere der Flügel Ludwigs XII. in Blois und das unter Franz I. modernisierte Schloss von Saint-Germain-en-Laye durch eine – wenngleich unterschiedlich geartete – *pierre-et-brique*-Bauweise hervor. Die von Wolfram Prinz und Ronald Kecks gestellte Frage, ob „diese Polychromie, ähnlich wie in Italien, bestimmte Privilegien des Schloßherrn dokumentiert“²³⁷, kann hier nicht beantwortet werden. Dass sowohl in Meudon und Limours als auch in Challeau in *pierre et brique* gebaut wurde, könnte allerdings ein diesbezüglich interessanter Tatbestand sein. Zumal das Jagdschlösschen der Favoritin in Challeau sich wie ein Zwilling des königlichen La Muette ausnahm. Denkbar ist, dass die Bauherrin Anne de Pisseleu bei ihren Schlössern nicht nur eine gewisse Einheitlichkeit hinsichtlich der verwendeten Materialien, sondern auch optische Nähe zu den königlichen Bauten anstrebte. Die Quellenlage zu Meudon, Limours und Challeau ist leider zu dünn, um einen immer gleichen Einsatz von *pierre et brique* behaupten zu können. Doch ist nicht auszuschließen, dass die Herzogin von Étampes an allen drei Standorten den gleichen Architekten beschäftigte, vielleicht tatsächlich Pierre Chambiges.

Auf Grundlage der Überlieferung ist es nahezu unmöglich, den architektonischen Anspruch der von der Favoritin errichteten Bauten zu ermessen. Zumindest für Challeau kann behauptet werden, dass es sich um ein sehr ehrgeiziges Projekt handelte, dessen besondere Güte J.A. Ducerceau zu seiner vergleichsweise umfangreichen Dokumentation bewogen haben wird. Bemerkenswert in Challeau war unter anderem die raffinierte Zusammenführung von Eingangsportal und darüber liegender Schlosskapelle in einem *avant-corps*.

²³⁶Vgl. das Itinerar in: Catalogue des actes de François Ier, VIII, 1905, S. 411ff.; Chatenet 2002, S. 321-322.

²³⁷Prinz/Kecks 1985, S. 211. Zu *pierre-et-brique*-Optik und anderen Baumaterialien im französischen Schlossbau der Frühen Neuzeit vgl. ebd., S. 207-212; Sartre 1981.

Eine ähnliche Lösung gab in der Zeit nur in dem schon in den 1520er Jahren für den Kanzler Antoine Duprat errichteten Schloss von Nantouillet.²³⁸ Bei den unter Anne de Pisseleu am Schloss von Limours getätigten Baumaßnahmen fällt die für die Zeit außergewöhnliche Art der Verbindung von Galerie und Kapelle am Südflügel auf. Die Anlage war vielleicht ein Vorbild für den Galerieflügel von Schloss Anet, der Residenz Dianes de Poitiers.²³⁹

II.6 Das Ende der Anne de Pisseleu

Mit dem Tod Franz' I. am 31. März 1547 im Schloss von Rambouillet endete auch die Karriere der Anne de Pisseleu am französischen Hof. Jean de Saint-Mauris, der Botschafter Karls V., berichtet am 20. April 1547 von dramatischen Szenen und Aufsehen erregenden Ereignissen, die sich unmittelbar nach dem Ableben des Monarchen zugetragen haben sollen.²⁴⁰ Demnach verließ die Herzogin von Étampes, nachdem ihr die Anwesenheit am Bett des sterbenden Königs verwehrt worden war, umgehend das Schloss von Rambouillet, begleitet von ihrem Bruder, Bischof von Condom und „monseigneur Laval“, den diese Solidaritätsbekundung später teuer zu stehen kommen sollte. Die ehemalige Favoritin habe sich in den folgenden Tagen in Limours aufgehalten, „en pleurs et lamentations continuelles“²⁴¹, und zur Kenntnis nehmen müssen, dass ihren engsten Vertrauten der Prozess gemacht wurde. Ihr Versuch Geschirr und Schmuck heimlich nach Paris bringen zu lassen, sei aufgefliegen und die Sachen beschlagnahmt worden. In einem Brief an den Herzog von Ferrara vom 2. April 1547 berichtet auch Giulio Alvarotti davon, dass die Herzogin versucht habe, ihr Hab und Gut in Sicherheit zu bringen: „[...] Madama d'Estampes ha fatto condurre un mondo di sua più signalata mobilia da Lymours [...] ad un altro suo luogo nella Bassa Normandia [...]“²⁴² Und nur wenige Tage später weiß der ferraresische Botschafter, dass der neue König von der Herzogin von Étampes verlangt habe, sie solle alle ihr von Franz I. geschenkten Schmuckstücke zurückgeben und außerdem „una amenda onorabile alla Regina bianca“²⁴³, also an Eleonore von Österreich, machen. Auch Saint-Mauris schreibt, dass die Königinwitwe Anspruch auf eine angemessene finanzielle Entschädigung erhoben habe: „[...] la Roynne douaigièrre vouloit

²³⁸Zum Schloss von Nantouillet, etwa 40 Kilometer nordöstlich von Paris, vgl. Prinz/Kecks 1985, S. 593-601.

²³⁹Vgl. S. 190-193 (Kap. III.4.2.).

²⁴⁰Brüssel, Archives du royaume de Belgique; in: Paillard 1877, S. 100ff.

²⁴¹Ebd., S. 103.

²⁴²Modena, Archivio di Stato; zit. nach: Occhipinti 2001, S. 166.

²⁴³Brief von Giulio Alvarotti an den Herzog von Ferrara, 8.04.1547, Paris (Modena, Archivio di Stato; zit. nach: Occhipinti 2001, S. 167).

persister à ce que ladite dame d'Estampes luy feist réparation honorable [...].“²⁴⁴

Der interessanteste Hinweis scheint jedoch der, dass – zumindest nach Aussage von Saint-Mauris – der Ehemann von Anne de Pisseleu gegen sie vor Gericht zog. Dies sei auf ausdrückliche Aufforderung Heinrichs II. geschehen, der Jean de Brosse den Besitz des Mobiliars seiner Frau und im Falle eine Konfiszierung auch die Hälfte ihrer Immobilien versprochen habe:

Et dieut aulcuns que le dauphin veult qu'il ait les meubles de lad. dame d'Estampes, et, s'il tombe confiscation aux immeubles, que aussy ilz lui soient réservez, attendu qu'il doit par raison avoir la moittié. Et combien que led. Seigneur d'Estampes fust esté quelque peu débouté avant la mort du Roy, selon que l'on l'a cy devant escript, si esse que led. Dauphin a voulsu de luy mesmes qu'il retourna, et sitost que le Roy fust mort, il le manda.²⁴⁵

Bislang sind keine Prozessakten bekannt, die diese Vorgänge bestätigten. Sicher ist jedoch, dass Jean de Brosse, anders als seine Frau, auch am Hof Heinrichs II. reüssierte und den 1543 angetretenen Posten als Gouverneur der Bretagne bis zu seinem Tod 1565 innehielt. Belegt ist auch, dass die ehemals Anne de Pisseleu gehörenden Lehensgüter Limours, Grignon, Beynes und Étampes in den frühen 1550er Jahren sukzessive in den Besitz von Diane de Poitiers übergingen.²⁴⁶

Über das Schicksal der Anne de Pisseleu nach 1547 ist kaum etwas bekannt. Gemäß Kathleen Wilson-Chevalier gibt es Hinweise, dass sie sich 1558/59 in Paris aufhielt. Wie ihre Schwester Péronne schloss sich die frühere Favoritin Franz' I. der Reformation an. 1576 empfing sie angeblich die Führer der protestantischen Bewegung in ihrem Schloss von Challeau. Als Anne de Pisseleu 1580 – oder vielleicht auch schon 1576 – starb, lebte sie bei ihrer Nichte Marie de Barbançon.²⁴⁷ Es gibt keinen Hinweis darauf, wo sie begraben liegt.

²⁴⁴Zit. nach: Paillard 1877, S. 104. – In den *Mémoires* von Gaspard de Saulx-Tavannes heißt es zu diesen Ereignissen: „Madame d'Estampes donne les bagues du roy François à Madame de Valentinois [i.e. Diane de Poitiers], et sort avec son frere le cardinal de Meudon [sic], par la porte Dorée; se retire en sa maison.“ (Saulx-Tavannes 1881, S. 137). Von diesen „Erinnerungen“ ist es dann nur noch ein kleiner Schritt zu der Behauptung, die Herzogin von Étampes habe die Kronjuwelen an Diane de Poitiers weitergeben müssen, wie u.a. bei Cloulas (1997, S. 157) zu lesen. Zur Geschichte der 1530 von Franz I. als Staatsschatz eingesetzten Kronjuwelen vgl. Bapst 1889. Die Kronjuwelen waren „inaliénable“ und dürften sich zu keinem Zeitpunkt am Körper oder gar im Besitz einer Favoritin befunden haben.

²⁴⁵Jean de Saint-Mauris, zit. nach: Paillard 1877, S. 103.

²⁴⁶Vgl. S. 56-57 (Kap. II.2.), S. 116 (Kap. II.5.) u. S. 238-240 (Kap. III.4.7.).

²⁴⁷Vgl. Wilson-Chevalier 2002/3. Alexandra Zvereva (2002, S. 130) und andere nennen ohne Nachweis 1576 als Todesjahr von Anne de Pisseleu. Zvereva behauptet zudem, dass die ehemalige Favoritin von ihrem Mann Jean de Brosse 18 Jahre lang im Schloss von La Hardouinaye in der Bretagne festgehalten worden sei.