

An architectural drawing of a chateau, likely the Chateau de Fontainebleau, showing a large central courtyard with a grid of paths and a central fountain. The drawing is a perspective view from an elevated position, showing the chateau's facade and the surrounding garden. The drawing is in black ink on a light background. The text 'Sigrid Ruby' is overlaid on the top left of the drawing. The title 'MIT MACHT VERBUNDEN' is in large red letters across the top. The subtitle 'Bilder der Favoritin im Frankreich der Renaissance' is in black text on the right side. The logo for 'arthistoricum.net' is in the bottom right corner.

Sigrid Ruby

MIT MACHT VERBUNDEN

Bilder der Favoritin
im Frankreich
der Renaissance

Sigrid Ruby
Mit Macht verbunden

Sigrid Ruby

Mit Macht verbunden

Bilder der Favoritin im Frankreich der Renaissance

Die vorliegende Habilitationsschrift wurde erstveröffentlicht unter:
Sigrid Ruby, *Mit Macht verbunden. Bilder der Favoritin im Frankreich
der Renaissance*. Freiburg: Fördergemeinschaft wissenschaftlicher
Publikationen von Frauen e.V., 2010.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative Commons-Lizenz 4.0
(CC BY-SA 4.0) veröffentlicht.



Publiziert bei arthistoricum.net,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2017.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf <http://www.arthistoricum.net>
dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-315-7

doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.315.429>

Unveränderte Neuauflage der Erstausgabe von 2010.

Text © 2010, 2017, Sigrid Ruby

Umschlagillustration: Jacques Androuet Ducerceau, *Schloss von Anet aus der
Vogelperspektive von Süden*, vor 1576, Feder und Tusche auf Velinpapier, 515 ×
750 mm, London, The British Museum (© The Trustees of the British Museum).

ISBN 978-3-946653-77-6 (Hardcover)

ISBN 978-3-946653-78-3 (PDF)

Für Luzie und Lotte

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	i
I Einleitung	1
I.1 Erkenntnisinteresse, Fragestellung, Begriffsgeschichte	1
I.2 Forschungsstand	8
I.2.1 Mätresse und Günstling in der historiographischen Darstellung	8
I.2.2 Mätresse und Günstling in der kunstgeschichtlichen Forschung	20
I.3 Methodische Überlegungen, Vorannahmen, Aufbau	30
II Anne de Pisseleu – Favoritin Franz’ I.	45
II.1 Franz I. – „père des arts et des lettres“ und „amateur des femmes“	45
II.2 Anne de Pisseleu	55
II.3 Die <i>Chambre de la Duchesse d’Étampes</i>	64
II.3.1 Die Herzogin von Étampes und Benvenuto Cellini . . .	64
II.3.2 Die <i>Chambre de la Duchesse d’Étampes</i>	66
II.3.3 Die Bedeutung der <i>Chambre</i> für die Re-Präsentation der Herzogin von Étampes	103
II.4 Die Handschrift <i>La Coche</i>	104
II.5 Anne de Pisseleu als Bauherrin: Meudon, Limours, Challeau . .	114
II.6 Das Ende der Anne de Pisseleu	120
III Diane de Poitiers – Favoritin Heinrichs II.	123
III.1 Heinrich II. und seine Favoriten	123
III.2 Diane de Poitiers	136
III.3 Auftakt: Die Eingangssituation am Schloss von Anet	153
III.4 Die Residenz der Favoritin: Das Schloss von Anet	170
III.4.1 Die Geschichte des Schlosses	170
III.4.2 Bautypologie und architekturgeschichtliche Einordnung	183
III.4.3 Der Hofportikus	194
III.4.4 Raumanordnung, Räumerschließung, Raumzuweisung .	200
III.4.5 Der Garten	215
III.4.6 Die Ausstattung	222
III.4.7 Diane de Poitiers als Bau- und Schlossherrin	237
III.5 Emblematische Zeichen	244
III.6 Diane / Diana	267
III.6.1 Die <i>Diane d’Anet</i>	267
III.6.2 Die Diana-Tapisserie	286

III.7 Diane, Diana und Anet in der höfischen Dichtung	299
III.8 Die Erinnerung an den Gemahl	310
III.8.1 Orte der Erinnerung	310
III.8.2 Das Grabmal in Rouen	314
III.9 Die letzten Jahre und die Grabstätte in Anet	342
IV Zusammenfassende Betrachtungen und Ausblick	351
Literaturverzeichnis	359
Ortsregister	423
Namensregister	425
Abbildungsverzeichnis	433
Abbildungen	441

Vorwort

Dieses Buch ist die überarbeitete Fassung meiner Habilitationsschrift, die im Sommer 2007 vom Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften der Justus-Liebig-Universität Gießen angenommen wurde. Es ist das Destillat einer viel- und langjährigen Beschäftigung mit einem im Wortsinne schlüpfrigen Thema, das mir mehr als einmal zu entgleiten drohte. Allzu undurchdringlich schien mitunter das Dickicht einer anekdotenreichen Überlieferung, die der Favoritin respektive ‚Mätresse‘ ein schillerndes Nachleben und ein nicht nachlassendes Interesse sichert, die um Seriosität bemühte Wissenschaft aber in die Rolle der spröden Gouvernante zwingt und manche Ernüchterung bereit hält.

Dass es mir gleichwohl gelungen ist, mit Spaß und Energie am Thema dran-zubleiben, es im Laufe der Zeit sinnvoll einzugrenzen und dann vergleichsweise traditionell durchzuarbeiten, verdanke ich auch glücklichen Umständen beruflicher wie privater Natur und einigen besonderen Menschen, die mich in den letzten Jahren begleitet und unterstützt haben.

Als wissenschaftliche Mitarbeiterin bzw. Assistentin am Institut für Kunstgeschichte der Justus-Liebig-Universität genoss ich große Freiheiten hinsichtlich der Ausgestaltung sowohl der Lehre als auch meiner Forschungsaktivitäten. Ein Postdoktoranden-Stipendium des DAAD ermöglichte ausgedehnte Studienaufenthalte in Paris und der Ile-de-France. Für inspirierende und ermunternde Gespräche und wertvolle Hinweise danke ich Marcel Baumgartner, Horst Carl, Dietrich Erben, Birgit Franke, Ilaria Hoppe, Katharina Krause, Meike Rapp, Simone Roggendorf, Markus Späth, Andreas Tönnemann, Barbara Welzel und Kathleen Wilson-Chevalier. Besonderen Dank schulde ich meiner lieben Kollegin Silke Tammen, die mir über manche gedankliche und arbeitstechnische Klippe hinweghalf und von deren klugen Ideen ich nach wie vor profitiere.

Sehr zu danken habe ich auch Henrik Voß vom fwpf-Verlag für die gute Zusammenarbeit über Ozeane hinweg und für das freundliche Verständnis, wenn es meinerseits zu Verzögerungen kam. Entstanden ist ein schönes, erschwingliches Buch, und das ist ganz wesentlich dem persönlichen Engagement von Herrn Voß zu verdanken.

Im Verlauf der Arbeit an der Habilitationsschrift und deren Drucklegung wurden meine beiden Töchter geboren. Sie sind ein großes Glück und eine große Herausforderung. Ihnen, meinen ganz persönlichen Favoritinnen, ist dieses Buch gewidmet. All dies wäre nicht möglich ohne Christian Kleinschmidt, der mir in all den Jahren die Treue gehalten, mich liebevoll unterstützt, ge-

tröstet, ermahnt und erheitert hat und der so manche kritische Frage stellte,
die mir und der Sache gut tat. Danke.

Gießen, im Februar 2010

Sigrid Ruby

I Einleitung

I.1 Erkenntnisinteresse, Fragestellung, Begriffsgeschichte

Als das britische Königshaus im Februar 2005 verkünden ließ, dass der Thronfolger Prinz Charles und seine langjährige Geliebte Camilla Parker-Bowles sich verlobt hätten und im April des Jahres heiraten würden, fand diese Nachricht ein starkes Medienecho weit über die Grenzen des Vereinigten Königreichs hinaus. Noch einmal wurden die Traumphochzeit im Juli 1981 und die schon bald unglücklich verlaufende Ehe des Prinzen von Wales mit der jungen schönen Diana Frances Spencer ausführlich geschildert. „There were three of us in this marriage, so it was a bit crowded“, hatte „Lady Di“ vor laufender Fernsehkamera geklagt. Die Dritte im Bunde war eben jene Camilla Parker-Bowles, weder jung noch im herkömmlichen Sinne schön, der „Rottweiler“, wie Diana sie nannte, und wie es die britische Presse lustvoll übernahm.¹ Die öffentliche Meinung ließ lange kein gutes Haar an ihr. Die zerbrochene Liebe des Thronfolgerpaars und Dianas persönliches Unglück, bis hin zu dem tragischen Unfalltod in Paris im August 1997, wurden vor allem Camilla zur Last gelegt. Dass sie nun, am 8. April 2005, die Gemahlin von Prinz Charles werden, also endgültig über Diana triumphieren sollte, schien schamlos und empörend.²

War Camilla Parker-Bowles, heute „Ihre Königliche Hoheit die Herzogin von Cornwall“, eine Mätresse? Zumindest ihr Liebhaber Charles scheint es so gesehen zu haben. Schon in den 1980er Jahren soll er seiner Frau, die ihm wegen Camilla Vorwürfe machte, entgegnet haben: „Ich weigere mich, der einzige Prinz von Wales ohne Mätresse zu sein!“³ Mit dem Verweis auf eine angebliche, vielleicht aber auch nur gut „erfundene Tradition“ der Dynastie versuchte Charles also sein Verhalten zu rechtfertigen.⁴ Doch sollte es ihm wenig helfen. Seine Geliebte, die der Thronfolger als ein ihm qua Position nachgerade zustehendes Accessoire ausgab, war mit den moralischen Anforderungen an eine moderne Monarchie nicht vereinbar. Diana, seiner geprellten Ehefrau, die sich mit der Konkurrentin partout nicht abfinden mochte und das auch medienwirksam verbreiten ließ, flogen die Herzen der britischen Öffentlichkeit

¹Auf der website des *American Kennel Club* heißt es zur „general appearance“ des Rottweiler: „The ideal Rottweiler is a medium large, robust and powerful dog, black with clearly defined rust markings. His compact and substantial build denotes great strength, agility and endurance. Dogs are characteristically more massive throughout with larger frame and heavier bone than bitches. Bitches are distinctly feminine, but without weakness of substance or structure.“ (www.akc.org; 24.09.2009)

²Zu Charles und Camilla s.a. Hanken 1996, S. 237-240.

³So zitiert in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 11.02.2005, S. 7.

⁴Zum Phänomen der „erfundenen Tradition“ vgl. Hobsbawm 1983.

zu. Das auf Liebe und Treue gründende bürgerliche Ehe-Ideal hat auch, wenn nicht erst recht, für die Mitglieder der königlichen Familie zu gelten.

Charles' fleghaft anmutendes Beharren auf der Tradition der fürstlichen Mätresse scheint nicht mehr zeitgemäß, weil die politischen Verhältnisse inzwischen andere sind. Auch die Kommunikationsmedien und -weisen haben sich gründlich gewandelt, mit handfesten Auswirkungen auf die Inszenierung der britischen Monarchie und des Könighauses. Im 21. Jahrhundert obliegt es dem Enthüllungsjournalismus, der Geliebten des Herrschers respektive Thronfolgers Sichtbarkeit zu verschaffen, und was da wie gezeigt und geschrieben wird, zeugt nicht von Respekt gegenüber der Rolle. Wie war das „früher“, in Mittelalter und Früher Neuzeit, als Europa von konkurrierenden Fürstenhäusern tatsächlich regiert wurde? Denn darauf, auf dieses „Früher“, auf diese vor-demokratische Zeit, scheint Charles sich ja zu beziehen, vor allem wohl auf das sogenannte Zeitalter des Absolutismus, als die Mätresse zum königlichen Hof quasi dazugehörte, eine regelrechte Institution darstellte, die nicht nur die (zukünftige) Königin, sondern auch das Volk zu akzeptieren und zu achten hatten. So meint man es zumindest landläufig zu wissen. Dabei bleibt in der Regel offen, wann und wo dieses „Früher“ historisch anzusetzen ist. Das gemeine Volksempfinden tendiert dazu, die Mätresse als eine Art ‚anthropologische Konstante‘ des höfischen Milieus beziehungsweise – noch allgemeiner – an der Seite mächtiger Männer zu betrachten, also als eine quasi ‚natürliche‘ Begleiterscheinung der Macht, die keiner differenzierenden Betrachtung zu bedürfen scheint. Wie die meisten ‚anthropologischen Konstanten‘ so ist aber auch diese vehement in Frage zu stellen und der ‚Mythos Mätresse‘ als ein Machtdiskurs eigener Art aufzuschlüsseln.⁵

In dezidiert abgrenzung vom populären Mätressen-Bild und in der vielleicht naiven Hoffnung es korrigieren zu können fragt diese Studie nach den historischen Anfängen und zwar aus der Perspektive der Kunstgeschichte. Ich gehe davon aus, dass ungewöhnliche, als besonders wahrgenommene Phänomene auch auf der Ebene des ästhetischen Diskurses sehr präsent sind und dass visuelle Manifestationen das Neue oder Andere nicht nur begleiten, sondern auch aktiv mitgestalten, dass also das Entstehen der Mätresse – als Idee, Individuum oder Institution – mit ihrer Sichtbarkeit einhergeht.

Verdichtete Hinweise auf Mätressen sind im Frankreich des frühen 16. Jahrhunderts zu finden, also in einer historischen Situation, in der die Ästhetisierung der Monarchie durch den Rekurs auf die Antike und die Kunst der italienischen Renaissance neue Dimensionen annahm. Insofern ist zu erwarten, dass die Künste eine wichtige Rolle auch für das Phänomen Mätresse spielten. Die zentralen Fragen lauten also: Wie wurde die sozio-politische Identität einer Mätresse im Frankreich der Renaissance durch eigene oder andere

⁵Ich beziehe mich hier auf den Mythos-Begriff von Roland Barthes.

(z.B. königliche) Inszenierungen dargestellt, konstruiert und gestützt? Wann und wie wurde sie sichtbar? Welche künstlerischen Medien, welche Bilder und welche Strategien der Zurschaustellung waren daran beteiligt?

Vor allem anderen ist eine Präzisierung der Begriffe und ihrer Bedeutung im historischen Kontext geboten. Ein Exkurs in die Etymologie von „Mätresse“, „Favoritin“ und anderer vermeintlicher Synonyme ist aufschlussreich. In der Kombination mit sozialgeschichtlichen Beobachtungen leistet er pragmatische Hilfestellung und hat – wie noch zu zeigen sein wird – auch Auswirkungen auf das methodische Vorgehen.

In der Forschungsliteratur herrscht habituell Nachlässigkeit bei der Verwendung der Begriffe, was man wohl auch als mangelnde wissenschaftliche Sorgfalt im Umgang mit den historischen Phänomenen bewerten muss.⁶ Häufig wird ohne Rücksichtnahme auf den geschichtlichen Zeitraum, soziopolitische Strukturen, regionale Besonderheiten und mediale Spezifika wahlweise von Mätresse, Kurtisane, Favoritin oder Konkubine, manchmal sogar von Hetäre und Kokotte gesprochen. Der fehlende Wille zur Differenzierung signalisiert eine Geringschätzung der historischen Frauen, um die es geht – eine Geringschätzung, die nicht selten auf eine moralische Vorverurteilung der Devianz, also der unterstellten promiskuitiven Verhältnisse zurückgeht. Im Folgenden werden die in der Forschung und populären Darstellungen des ‚Mätressenwesens‘ kursierenden Begriffe etymologisiert und voneinander abgegrenzt, um daraus eine für den hier zur Diskussion stehenden Untersuchungszusammenhang angemessene und sinnvolle Handhabung der Termini abzuleiten.

Das französische Wort *maîtresse* (altfranz. *maistresse*) geht zurück auf das lateinische *magistra* und heißt in der Frühen Neuzeit so viel wie Herrin, Gebieterin, Eigentümerin, Erzieherin. In diesem Sinne wird es im 15. und 16. Jahrhundert in Frankreich sowohl in literarischen Texten als auch in nüchternen Dokumenten eingesetzt, als Analogon zu *maître* (bzw. *maistre*).⁷ Seit dem 13. Jahrhundert ist *maistresse* aber auch für „geliebte, umworbene, zur Ehe begehrte Frau“ gebräuchlich – ein Verständnis, das aus dem Kontext der ‚höfischen Liebe‘ und der in der Troubadour-Lyrik topischen Erhebung der verehrten Frau zu einer unerreichbaren ‚Gebieterin‘ über das Herz des Liebenden (*amant*) herrührt.⁸ Im Sprachgebrauch des 16. Jahrhunderts verweist *maîtresse* also immer auf eine höher gestellte Frau, deren privilegierte

⁶Vgl. hierzu kritisch und klärend Trauth 2006, S. 138-142; s.a. die ansonsten leider nicht zu empfehlende Studie von Thomas Kuster (2003, S. 15-48).

⁷So heißt es z.B. in der 28. Novelle des *Heptaméron* (1559) von Marguerite de Navarre: „Ce secretaire de la Royne de Navarre alloit aussi souvent visiter le lieutenant, comme bon serviteur de son maistre et maistresse.“ (Marguerite de Navarre 2000, S. 332)

⁸Vgl. Rey 1992, II, S. 1171-1172. S.a. *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, erarbeitet unter der Leitung von Wolfgang Pfeifer, München 1997 (3. Aufl.), S. 848.

Position sich entweder den faktischen Anordnungen der hierarchisch strukturierten Feudalgesellschaft oder aber einer literarisch überformten Idealisierung verdankt.

Erst im fortgeschrittenen 17. Jahrhundert, vielleicht erst in der Regierungszeit Ludwigs XIV., wird der Begriff *maîtresse* auch jenseits der Sprache der Dichtung als Bezeichnung für eine außereheliche Geliebte und insbesondere für die Geliebte des Königs geläufig. Er verweist nun auf das soziale Milieu des Hofes und einen dort fortgeschrittenen Institutionalisierungsprozess der Position der „Mätresse“. ⁹ Die *maîtresse du Roi* wird offiziell als solche eingeführt und gerät zu einem etablierten, wenngleich nicht selbstverständlichen Bestandteil der herrscherlichen Repräsentation. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts wird sie in Memoiren und Tagebüchern der Hofleute als *maîtresse en titre* oder *maîtresse déclarée* bezeichnet. ¹⁰

Die vormals nur im Medium der höfischen Dichtung formulierte Bedeutung der *maîtresse* als geliebter Frau wurde somit im 17. und 18. Jahrhundert ein gesellschaftliches Faktum, das in besonders exponierter Form am fürstlichen Hof anzutreffen war. Noch unklar ist, wie diese ‚Ent-Idealisierung‘ beziehungsweise ‚Materialisierung‘ vonstatten ging und welche Konsequenzen sie für das Verständnis und die Darstellung von *maîtresse* und *amant* hatte,

⁹ Entsprechend wird *maîtresse* auch retrospektiv zur Kennzeichnung ähnlicher Phänomene in bereits vergangenen Epochen verwandt. So heißt es z.B. 1667 bei Antoine de Lamare de Chesnevarin in seinen *Éloges de la ville de Rouen*, bezogen auf Diane de Poitiers: „Diane à son mary ne tint pas sa promesse/ Car de Henry depuis elle fut la Maïstresse/ Qu’il aimoit ardamment [...]“ (zit. nach: Les éloges de la ville de Rouen 1872, S. 27). Ähnlich formulierte Jean-François Pommeraye: „[Diane de Poitiers] ayant été enterrée à Anet, en l’Eglise Collegiale que Henry II. qui l’avoit euë pour Maïstresse, luy fit bâtir proche son Château.“ (Pommeraye 1686, S. 58). Interessanterweise verwandte schon Pierre Brantôme (um 1540-1614) den Begriff in eben diesem Sinne in seinem allerdings erst 1665/66 publizierten *Recueil des dames*. Dort heißt es im zweiten Band: „J’ay ouy conter, et le tiens de bon lieu, que, lors que le Roy François premier eut laissé Madame de Chasteaubriand, sa maïstresse fort favorite, pour prendre Madame d’Estampes, [...] laquelle il prit pour sa maïstresse [...]“ (Brantôme 1991, S. 649). Es ist allerdings nicht auszuschließen, dass die Verwendung des Begriffs bei Brantôme auf einen verlegerischen Eingriff zurückgeht. Zu Brantôme, seinem Werk und der Editions-geschichte vgl. die Einführung von Étienne Vaucheret sowie Anhänge in: Brantôme 1991, S. xi-xcviii und cxix-cxxiv.

¹⁰ Vgl. Hanken 1996, S. 107. – Im deutschen Sprachraum verhielt es sich analog und entsprechend zeitlich verzögert. Dort war das Wort „Mätresse“ erst im 17. Jh. verbreitet und eine offensichtliche Übernahme aus dem französischen Sprachgebrauch bzw. aus Frankreich importierter Romanliteratur. Es verfestigte sich schließlich als – bis heute latent spöttische – Bezeichnung für die Geliebte des Fürsten, die im 17. und 18. Jh. auch an einigen deutschen Fürstenhöfen eine Art Institution darstellte. Vgl. Rabeler 2005; Lück 2006, S. 93-94. Neben dieser Bedeutung wurde aber auch die ursprüngliche übernommen und weitergeführt. So heißt es noch im 18. Jh. in Zedlers Universallexikon, Bd. 19, Sp. 635: „MAITRESSE, heisset im generalen Verstande die Frau oder Wirthin des Hauses, Hera, Domina; im specialen ein Weibs-Bild, mit der man ausser der Ehe in genauer Liebes-Verständniß lebet, Lat. Amatia, Pellex, Concubina. Hauptsächlich hat die letzte Bedeutung nur unter großen Herren und Standes-Personen statt.“

deren Verhältnis nun – angesichts der uneingeschränkten Machtposition des Fürsten – kaum mehr als weiblich dominiert gefasst werden konnte.

Die mit Blick auf den Sprachgebrauch also erst im 17. Jahrhundert virulente Vorstellung von der Mätresse als der Geliebten des Fürsten hat zwei Komponenten, die zusammenspielen, deren Unterscheidung aber Vorteile für eine historisch angemessene Handhabung der Begriffe bietet. Die Mätresse unterhält eine nicht-eheliche Liebesbeziehung zum Fürsten, also zu einem deutlich ranghöheren Mann. Ob es sich dabei tatsächlich um ein sexuelles Verhältnis handelt, ist mit Sicherheit nur von der Existenz aus dieser Verbindung hervorgegangener Kinder, sogenannter Bastarde, zu schließen. Ungeachtet dieser Beweisführung wird im zeitgenössischen Diskurs und auch heute habituell von einer sexuell basierten Intimität zwischen Fürst und Mätresse ausgegangen. Damit scheint die im späten 17. Jahrhundert zur Institution werdende Mätresse in der Nachfolge der fürstlichen Konkubine zu stehen oder eine Sonderform davon zu sein. Das Konkubinat war in Mittelalter und Früher Neuzeit sowohl als Begriff wie als soziale Praxis weit verbreitet und ließ sich auch durch die lutherische Kriminalisierung nicht-ehelicher Partnerschaftsformen nur bedingt eindämmen. Der Begriff „Konkubinat“ (*concupinatus*, *concupere* = den Beschlaf vollziehen) meint eine partnerschaftliche, eheähnliche Gemeinschaft von Mann und Frau ohne formelle Eheschließung, wie sie quantitativ mehr oder minder ausgeprägt von der Antike bis in die heutige Zeit in fast allen gesellschaftlichen Schichten anzutreffen ist. Auf der Ebene der weltlichen Fürsten war eine strategische Heirat zur Fortsetzung der Dynastie unabdingbar, so dass einer eventuell existierenden Konkubine immer der Status einer nachrangigen Zweitfrau beziehungsweise bloßen ‚Beischläferin‘ zukam. Geistliche Fürsten, denen wegen des Zölibat-Gebots Ehe und Geschlechtsverkehr offiziell versagt waren, lebten häufig im Konkubinat, um zumindest dem Eheverbot zu entsprechen. Der Zustand gab gleichwohl immer wieder Anlass zur Kritik.¹¹ Obwohl eine fürstliche Konkubine besondere Privilegien und unter Umständen auch erhebliche Macht am Hof genießen konnte, scheint das Wort „Konkubine“ doch nicht als ein Synonym für „Mätresse“ geeignet, als das es jedoch häufig genommen wird. Der Begriff ist strukturell zu verstehen, verweist primär und nüchtern auf das Faktum einer nichtehelichen Partnerschaft von Mann und Frau und ist insofern nicht spezifisch für die soziale Struktur am fürstlichen Hof, für dessen Beschreibung er gleichwohl genutzt werden kann.

Was das Wort „Konkubine“ nicht per se zum Ausdruck bringt, ist die zweite Komponente der Mätresse: Die potentielle Machtposition, die sie ihrer besonderen, in der Regel als Liebe codierten Beziehung zum Fürst respektive König verdankt und die der *maitresse* zudem sprachgeschichtlich regelrecht einge-

¹¹Zum Konkubinat in Mittelalter und Früher Neuzeit vgl. Lück 2006; Widder 2004, 2006; Heinig 2002, 2006. S.a. Wunder 1992, S. 58ff.

geschrieben ist. Das Privileg der Nähe und des relativ leichteren Zugangs zum Machthaber teilt die Mätresse mit anderen solcherart Begünstigten am Hof. Neben der Königin, der königlichen Familie und den Prinzen von Geblüt, die aufgrund ihres Standes mehr oder minder selbstverständlich große Privilegien genießen, sind dies Männer, in der Regel aus dem höheren Adel, denen der Monarch seine Gunst durch das Zugeständnis besonderer Nähe, die Verleihung wichtiger Ämter und andere Zuwendungen erweist. Wie die Mätresse befinden sich auch diese Begünstigten in einer latent prekären Situation, denn die einmal verliehene Gunst und die damit einhergehende herausgehobene Position am Hof können seitens des Königs auch wieder rückgängig gemacht oder gemindert werden. Alle diese nach Gutdünken oder Kalkül seitens des Herrschers begünstigten Personen sollen im Folgenden als „Favoriten“ respektive „Favoritinnen“ bezeichnet werden – wissend, dass sie dafür ganz unterschiedliche Voraussetzungen mitbringen, die ihre höfische Karriere im Zweifelsfall erheblich beeinflussen, wissend auch, dass nicht alle Favoriten gleich begünstigt sind, dass es also unten ihnen eine gewisse, unter Umständen auch mit dem sozialen Geschlecht (*gender*) zusammenhängende Hierarchie gibt, deren Mechanismen es zu untersuchen gilt.¹²

Für die Verwendung des Favoriten-Begriffs im Kontext dieser Studie spricht unter anderem seine Geschichte. Nicolas Le Roux hat die Wortfamilie *faveur*, *favoriser*, *favorer*, *favorable*, *favori* historisch zurückverfolgt und den Einsatz der Termini mit Blick auf die Ausübung königlicher Macht im 16. Jahrhundert prägnant analysiert. Während das Substantiv *faveur* im Sinne von Geschenk oder Gunst schon im frühen 12. Jahrhundert und die semantisch dazu gehörigen Verben *favoriser* und *favorer* im 14. und 15. Jahrhundert geläufig sind, setzt sich *favori*, als Adjektiv und Nomen, erst gegen Mitte des 16. Jahrhunderts durch. Alle diese Begriffe finden in erster Linie im politischen Bereich Verwendung, beziehen sich auf die von einer autoritären Instanz ausgehenden Gnaden- oder Gunsterweise gegenüber bevorzugten Personen oder Parteien und sind keineswegs pejorativ gemeint. Spätestens 1584, in der zweiten Ausgabe von Robert Estiennes *Dictionnaire Francoislatin*, ist das Substantiv *favori* explizit an den König gebunden: „le favori du Roy“.¹³ Die ursprüngliche

¹²Mit diesem eher weiten Verständnis des Favoriten grenze ich mich partiell ab von der Definition, die Ronald G. Asch (2005) vorschlägt. Asch geht – unausgesprochen – davon aus, dass es an einem frühneuzeitlichen Hof wenn dann immer nur einen Favoriten gibt, der zudem selbstverständlich ein Mann ist. Diese Annahme eines exklusiven, nur dem männlichen Geschlecht vorbehaltenen Status mag für gewisse historische Konstellationen passend und deren Analyse zuträglich sein. Für eine Untersuchung der Machtstrukturen am französischen Königshof des 16. Jh. scheint sie nicht geeignet. Dem entspricht vielmehr die von Philippe Hamon (2001) gelieferte Definition von „Favori, favorite“. – Zu dem bzw. den Favoriten als Forschungsgegenstand vgl. S. 8-20 (Kap. I.2.1.).

¹³Vgl. Le Roux 2000, S. 22-25, hier S. 23. – Schon früher, in der ersten Hälfte des 15. Jh., gibt es den Begriff *mignon* als abwertende Bezeichnung für jemanden, der sich für das homosexuelle Vergnügen eines anderen hingibt. *Mignons* werden 1446 die jungen Männer in der Entourage Karls VII. (reg. 1421-61) genannt. Wenig später wurde Louis Bastet, sieur

feminine Form des Adjektivs, *favorie*, scheint sich gegen Mitte des 16. Jahrhunderts zu *favorite* gewandelt zu haben, wahrscheinlich in Anlehnung an das italienische *favorita*.¹⁴ Ein substantivischer Gebrauch mit Blick auf die königlichen ‚Mätressen‘, also im Sinne eines Titels, lässt sich im 16. Jahrhundert noch nicht nachweisen. Erst im ausgehenden 17. Jahrhundert meint *la favorite* eindeutig die „maîtresse préférée d'un roi“¹⁵, ist also ein Synonym der wenig später kursierenden Bezeichnung *maîtresse en titre*.¹⁶

Angesichts des begriffsgeschichtlichen Befundes, der ja nicht steril hinter den Phänomenen steht, sondern auf Semantisierungsprozesse hinweist, die gesellschaftliche Veränderungen begleiten und mitformen, empfiehlt sich für den ins Auge gefassten Untersuchungszusammenhang folgende Sprachregelung mit handfesten methodischen Implikationen: In den Regierungszeiten Franz' I. (1515-1547) und Heinrichs II. (1547-1559) gibt es keine am Hof institutionalisierte *maîtresse en titre*, aber vermutlich Vorformen einer solchen Position respektive Rolle, denn in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist die königliche Gunst – *le faveur royal* – ein wichtiges Mittel der Ausübung von Herrschaft und wird als solches relativ intensiv diskurriert. Unter den Begünstigten (*favoris*) sind, wie noch zu zeigen sein wird, auch Frauen, namentlich Anne de Pisseleu und Diane de Poitiers. Sie werden im Folgenden als

de Crussol, aufgrund seiner affektiv geprägten Beziehung zu Ludwig XI. (reg. 1461-83) des Königs *mignon* genannt. Vom ausgehenden 15. Jh. bis um 1530 scheint die erotische Bedeutungskomponente des Wortes zurückzutreten. Bei der späteren Bezeichnung der Favoriten Heinrichs III. (reg. 1576-89) als *mignons* ist sie wieder sehr präsent. Im 15. Jh. kursiert auch die weibliche Form (*ma*) *mignonne* im Sinne von Geliebter. Für das hier ins Auge gefasste Phänomen der Günstlingswirtschaft kam *mignonne* aber offenbar nicht zur Anwendung. Vgl. Rey 1992, II, S. 1242; Hamon 2001, S. 811.

¹⁴Vgl. Rey 1992, I, S. 784.

¹⁵Vgl. Robert 1987, IV, S. 437; Rey 1992, I, S. 784.

¹⁶Wie der Exkurs zum Forschungsthema „Mätressenporträt“ (S. 22-28, Kap. I.2.2.) zeigt, gehört die „Kurtisane“ (*cortegiana*) in der Frühen Neuzeit in den italienischen Zusammenhang. Seit dem Ende des 15. Jh. ist die ursprünglich eine ehrenhafte Hofdame meinende Bezeichnung *cortegiana* auch für eine kostspielige, dafür aber gebildete und gesellschaftlich anerkannte Geliebte bzw. Gefährtin eines hochrangigen Mannes geläufig: „Quedam cortegiana, hoc est meretrix honesta“ („eine sogenannte Kurtisane, das heißt, eine ehrbare Hure“), so die Definition des päpstlichen Zeremonienmeisters Johann Burchard aus seinem *Liber Notarum* von 1498, zit. und übersetzt nach: Kurzel-Runtscheiner 2001, S. 19. Das Kurtisanenwesen war eine kulturell überhöhte, idealisierte Form der Prostitution und als solches in einigen oberitalienischen Städten, vor allem aber im frühneuzeitlichen Venedig und Rom sehr präsent. Vgl. die profunde Studie von Kurzel-Runtscheiner 2001, zur Etymologie ebd. S. 19-20. S.a. Bohde 2002, S. 108-111; Trauth 2006, S. 141-142. Der Begriff „Kurtisane“ wird aus dem Sprachgebrauch dieser auf die Situation am französischen Hof konzentrierten Studie ausgeschieden bzw. kommt hier nur in vergleichender Absicht zum Einsatz.

„Favoritinnen“ oder auch – geschlechtsneutral – als „Günstlinge“ und nicht als „Mätressen“ bezeichnet.¹⁷

Der Rekurs auf die königliche Gunst ermöglicht eine vergleichende Betrachtung männlicher und weiblicher Favoriten im gewählten Untersuchungszeitraum. Dabei ist zunächst zu fragen, wie die königliche Gunst überhaupt sichtbar wird – ob auf der performativen Ebene, in Objekten verschlüsselt oder durch Strategien der visuellen Repräsentation. Wer macht die Gunst sichtbar – der Monarch oder die Begünstigten oder beide? Gibt es *gender*-spezifische Merkmale? Und, anders herum: Lassen sich Favoriten-typische weibliche Rollenentwürfe markieren? Wie wichtig ist die Liebe als Topos und Thema? Spielt hier unter Umständen auch die in der spätmittelalterlichen Troubadour-Lyrik angelegte Bedeutung der *maîtresse* als ideale unerreichbare Geliebte eine Rolle? Welche Schlussfolgerungen – oder auch nur Spekulationen – können mit Blick auf die erst später auch sprachgeschichtlich greifbar werdende Existenz einer *maîtresse en titre* formuliert werden? Welchen Anteil hatten die Künste am „Aufstieg und Fall der Mätresse“¹⁸ im Frankreich der Frühen Neuzeit?

I.2 Forschungsstand

I.2.1 Mätresse und Günstling in der historiographischen Darstellung¹⁹

Die Historiographie hat dem gesellschaftlichen Phänomen Mätresse respektive Favoritin immer schon viel Aufmerksamkeit geschenkt. Für die Memoirschreiber und Hofhistoriographen der Frühen Neuzeit war sie ein ebenso attraktives Thema wie für die Verfasser populärwissenschaftlicher Geschichtsbücher heute. Das Spektrum der geschichtswissenschaftlich ambitionierten Mätressen-Darstellungen erlaubt die grobe Differenzierung von drei Genres oder Erzählformen, innerhalb derer wiederum große qualitative Un-

¹⁷Damit einher geht eine Abgrenzung von dem diffusen, latent misogynen, häufig unseriösen und zu moralischer Stigmatisierung neigenden Diskurs, der sich habituell an den Begriff „Mätresse“ heftet bzw. die gemeine Vorstellung von ihr erst hervorbringt. Diese Abgrenzung war offenbar schon der französischen Autorin Anne de La Roche-Guilhem im frühen 18. Jh. wichtig. Im Vorwort ihrer erweiterten Ausgabe der *Histoire des favorites* von 1703 schrieb sie: „Je sais bien que quelques personnes, qui ne trouvent jamais des choses biens parce qu’elles veulent absolument les tourner mal, ont dit que les pièces ne conviennent au titre, et que *favorite* ne veut dire autre chose que *maîtresse*; mais moi, j’ai entendu et j’entends des femmes aimés.“ (zit. nach: La Roche Guilhem 2005, S. 33) – Der deutsche Begriff „Günstling“ ist eine gegen Ende des 17. Jh. aufkommende Verdeutschung des französischen *favori*. Vgl. Grimm 1984, IX, Sp. 1137-1138.

¹⁸So der Titel der leider diesbezüglich völlig unergiebigem Publikation von Thomas Kuster (2003).

¹⁹In der Forschung dominiert der Begriff „Mätresse“, weshalb er auch hier, abweichend von der Handhabe in den anderen Kapiteln, wiederholt vorkommt.

terschiede bestehen:²⁰ Im ersten Fall wird bei der Schilderung der historischen Ereignisse und Entwicklungen auch eine namentlich bekannte oder anonym bleibende Favoritin erwähnt. Eine solche Art der Geschichtswürdigkeit ist spätestens im 16. Jahrhundert greifbar. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts gibt es – der zweite Erzähltypus – Biographien über einzelne Mätressen.²¹ Schon in der Frühen Neuzeit in Wort und Bild anzutreffen sind, drittens, Anthologien von Mätressen-Porträts und -Geschichten, die sich anhaltender publizistischer Beliebtheit erfreuen.

Der „Mätressen-Sammelband“

Der „Mätressen-Sammelband“ scheint ein Vorbild und Pendant in den „Mätressen“- beziehungsweise „Schönheitengalerien“ zu haben, die seit dem 17. Jahrhundert an europäischen Fürstenhöfen entstanden.²² Die in der Bildnisgalerie gegebene Unklarheit bezüglich des Darstellungs- oder Auswahlkriteriums – Porträts historischer Frauenfiguren oder ‚Bildnisse‘ anonymer weiblicher Schönheiten – kennzeichnet in abgewandelter Form auch die frühneuzeitlichen Schilderungen aus dem Leben „galanter Damen“ oder „Favoritinnen“²³ und die modernen Anthologien zum Thema.

Typisch für letztere ist der erstmals 1967 unter Pseudonym publizierte Band *Die ungekrönte Geliebte* von Hermann Schreiber, dessen Lizenzausgabe von 2003 den großspurigen Titel *Mätressen der Weltgeschichte* trägt. Die im jovialen Plauderton und durchweg ohne Quellennachweis vorgestellten „Mätressen“ findet Schreiber unter anderem auf dem venezianischen Sklavenmarkt des 15. Jahrhunderts, am Hof Heinrichs VIII. von England, bei den sächsischen Kurfürsten und am russischen Zarenhof sowie an der Seite Ludwigs I. von Bayern, Benito Mussolinis und Adolf Hitlers – und natürlich auch am französischen Hof der Valois und der Bourbonen. Ein ähnliches Geschichtenerzählen über historische Epochen und Kulturkreise hinweg findet sich

²⁰Die folgenden Ausführungen gehen auf die Sichtung und Bewertung der einschlägigen Literatur zur Favoritin speziell im frühneuzeitlichen Frankreich zurück, dürften aber auf andere Epochen und Kulturkreise übertragbar sein.

²¹Biographische Darstellungen von Königinnen gibt es hingegen schon in der Frühen Neuzeit. Vgl. ffolliott 1995; McLeod 1991.

²²Vgl. Hase 1971, S. 92-94; Wenzel 2005.

²³Markante Beispiele frühneuzeitlicher Mätressen- bzw. Favoritinnen-Biographik in Anthologie-Form sind: *Les Dames galantes* von Brantôme, Ende 16. Jh. geschrieben, aber erstmals 1665/66 in Leiden publiziert. Vgl. Brantôme 1961. Der Buchtitel geht nicht auf Brantôme, sondern auf die Mode von *œuvres galantes* und verlegerisches Kalkül im 17. Jh. zurück (vgl. Cottrell 1970, S. 13); *Histoire des favorites, contenant ce qui s'est passé de plus remarquable sous plusieurs règnes* von Anne de La Roche-Guilhen (1644-1707), eine Sammlung von zehn „nouvelles galantes“ bzw. „nouvelles historiques“, erstmals 1697 in Den Haag veröffentlicht, in der Ausgabe von 1703 um zwei weitere Erzählungen ergänzt. Das historische Spektrum reicht vom alten Ägypten bis zu Heinrich IV. von Frankreich. Vgl. La Roche-Guilhen 2005. – Zu der im 17. Jh. aufkommenden Mode von Anthologien illustrierter Dirnenlebensläufe vgl. Wenn 2006, S. 253-257.

in Klaus Thiele-Dohrmanns *Hetären, Kurtisanen, Mätressen*. Wenn begriffliche Unschärfe kennzeichnend für Schreibers „Mätressen“-Buch ist, so erweisen sich auch die über den Titel angezeigten Differenzierungsbemühungen Thiele-Dohrmanns als scheinheilig. Hetären, Kurtisanen und Mätressen sind für ihn „Huren [...], die sich einen Namen gemacht hatten“, „Frauen [...], deren Leben eine große Gemeinsamkeit hatte: Liebe in vielen Variationen“²⁴. Die Wahl von Edouard Manets *Olympia* als Umschlag-Bild bestätigt diese verallgemeinernde und ahistorische Perspektive auf eine vermeintlich eigene Spezies Frau.

Etwas seriöser, weil auf einen einzigen – den französischen – Kulturraum und tatsächliche Favoritinnen beschränkt, sind Anthologien von Einzelporträts, wie sie unter anderem Marcel Pollitzer, Helge Thoma und Paule Lejeune vorgelegt haben.²⁵ In diesen publizistischen Zusammenhang gehören auch Darstellungen größerer Abschnitte der französischen Geschichte, deren narrative Struktur durch einander ablösende oder zeitgleich agierende „femmes du roi“ festgelegt ist. Hierzu zählen die Publikationen von Guy Breton und Guy Chaussinand-Nogaret und vor allem die mittlerweile sechsbändige Geschichte der *Reines de France* von Simone Bertière.²⁶ Historiographische Studien zum weiblichen Umfeld einzelner „vielgeliebter“ französischer Könige, also insbesondere zu Franz I., Heinrich IV., Ludwig XIV. und Ludwig XV., ergänzen das Spektrum.²⁷

Alle hier als „Mätressen-Sammelbände“ rubrizierten Arbeiten sind populärwissenschaftlich oder literarisch – die Grenzen sind fließend – in Zuschnitt und Anspruch. In keiner von ihnen finden sich die hinzugezogenen Quellen mehr als nur oberflächlich nachgewiesen. Ein angehängtes, nicht immer ergiebiges Literaturverzeichnis soll Seriosität und historiographische Glaubwürdigkeit bezeugen. Alle Autorinnen und Autoren verwenden eine unterhaltsame Erzählsprache, um vom Leben der Mätressen und am Hofe zu berichten. Einschlägige literarische Mittel dienen der Dramatisierung tatsächlicher und vermeintlicher historischer Ereignisse. Der Klappentext einer der Bände von Simone Bertière vermittelt einen Eindruck von dem in dem Genre vorherrschenden Tenor: „On retrouve dans ce volume ce qui fait

²⁴Thiele-Dohrmann 1997, S. 8 u. 19. Der Autor fasst Inhalt und wohl auch Anspruch seiner Werkes so zusammen: „Aus vielen Jahrhunderten kommen Frauen ins Bild, die untereinander sehr verschieden waren, aber deren Leben eine große Gemeinsamkeit hatte: Liebe in vielen Variationen, verkauft, verliehen, verschenkt – die manchmal in Verzweiflung endete.“ Ebd. 1997, S. 19. Ähnlich dürfte das *Cupid and the King* betitelte Buch von Princess Michael of Kent (Touchstone, 2006) argumentieren, das so unterschiedliche Frauen wie Nell Gwyn, La Marquise de Pompadour, Marie Walewska, Lola Montez und Lillie Langtry vorstellt und mir schon deshalb eine nähere Betrachtung nicht wert schien.

²⁵Pollitzer 1973; Thoma 1999; Lejeune 2004.

²⁶Vgl. Chaussinand-Nogaret 1990; Breton 1991; Bertière 1994/1, 1994/2, 1996, 1998, 2000 u. 2002.

²⁷Vgl. Lescure 1865; Levron 1967; Heim 1956; Royer 1956; Meyrac 1913 u. 1913-1914; s.a. Bertière 1998 u. 2000.

le charme des précédents: le goût du concret, le sens de la vie, le mélange de tendresse et d'humour.“²⁸

Trotz der mehr oder minder ausgeprägten Konzentration auf Mätressen, an den europäischen Höfen oder ausschließlich in Frankreich, und der Betrachtung einer größeren Zeitspanne finden sich in den genannten Publikationen keinerlei Ansätze zu einer kritischen Analyse der Favoritin als sozio-politische Rolle, als eine Entwicklung und Wandel unterworfenen Institution der höfischen Gesellschaft. Die starke Ausdehnung des dargestellten Zeitraums, wie besonders extrem bei Guy Breton (1991), der französische „Geschichten der Liebe“ vom Frühmittelalter bis zur Dritten Republik schildert, führt eher dazu, dass der epochenspezifische kulturgeschichtliche Kontext vernachlässigt oder gänzlich ignoriert wird. Vor dem Hintergrund scheint die 1996 publizierte Studie von Caroline Hanken eine Pioniertat. Der effektheischende Titel *Vom König geküsst. Das Leben der großen Mätressen* ist irreführend, verbirgt sich dahinter doch eine sorgfältige kulturgeschichtliche Analyse, die das Phänomen Mätresse am Beispiel der Favoritinnen von Ludwig XIV. und Ludwig XV. aus unterschiedlichen Perspektiven und auf der Basis angemessener Quellenlektüre betrachtet. Neben der sich verändernden Raumzuweisung im königlichen Palast kommen das Kräfteverhältnis zwischen Königin und Favoritin, Mechanismen der Fraktionsbildung und Klientelwirtschaft, die zunehmende Formalisierung des Mätressenstatus und deren Auswirkungen auf die Machtstrukturen am Hofe zur Sprache. Eingebettet in den größeren Zusammenhang schildert Hanken am Beispiel der Madame de Montespan auch einen konkreten Einzelfall und schafft so eine produktive Verbindung von biographischem und sozialgeschichtlichem Genre. Im Epilog wird dem Fortleben des Phänomens Mätresse bis in die Gegenwart, bis hin zu Charles und Camilla, sachlich und diskurskritisch nachgespürt. Wenn auch Hanken kleine Anekdoten referiert und einen leichtfüßig-unterhaltsamen Ton anschlägt, vielleicht um die mit dem Titel geweckten Erwartungen nicht (gänzlich) zu enttäuschen, so bleibt sie doch stets bei ihrer distanzierten analytischen Darstellung, die Augenmaß und Problembewusstsein dokumentiert. Mit Caroline Hankens Arbeit liegt ein wesentlicher Beitrag zur Kulturgeschichte der Favoritin in Frankreich vor. Eine umfassende, institutions-, rechts- und auch geschlechtergeschichtliche Fragestellungen stärker berücksichtigende Studie, wie sie Fanny Cosandey für die französischen Königinnen vorgelegt hat, steht weiterhin aus.²⁹

²⁸Bertièrre 2000, rückwärtige Einbandseite.

²⁹Die mit Blick auf dieses Desiderat vielversprechend betitelte Publikation von Thomas Kuster (2003) enttäuscht durch mangelndes Problembewusstsein und methodische Unzulänglichkeit. – Eine knappe und wenig ambitionierte Darstellung der französischen Favoritinnen aus frauengeschichtlicher Perspektive liefert Lazard 2001, S. 267-274. – Zur Einschätzung des Forschungsdesiderats siehe auch Weisbrod 2000, S. 14f. – Cosandey (2000) Arbeit über „symbole et pouvoir“ der französischen Königin vom 15. bis zum 18. Jh. ist das wissenschaftliche Gegenstück zu den *Reines de France* von Bertièrre.

Biographische Darstellungen

Die negative Bewertung des Genres „Mätressen-Sammelband“, aus der Hankens Publikation ausdrücklich auszunehmen ist, trifft auch für die Mehrzahl der Biographien zu, die sich einzelnen Favoritinnen oder Geliebten der französischen Könige widmen. Einige Autoren scheinen sich auf das verlegerische Format der populärwissenschaftlichen „Mätressen-Biographie“ regelrecht spezialisiert zu haben.³⁰ Das intime Verhältnis mit dem König begründet hier zwar die Biographie-Würdigkeit, wird aber nicht analytisch betrachtet, sondern durch häufig sentimentale Anekdoten lediglich beschrieben. Die konventionelle „Mätressen-Biographie“ schildert den Lebenslauf der Protagonistin von ihrer sozialen Herkunft über das erste Zusammentreffen mit dem Monarchen, die Entwicklung der Liebschaft und Eifersüchteleien am Hofe bis hin zum Verlust der königlichen Gunst und dem Rückzug vom höfischen Leben.³¹ Hinzugezogene Quellen, Primär- und Sekundärliteratur, werden in der Regel gar nicht oder nur sporadisch angezeigt. Häufig gibt es nur einen Annex „Sources et bibliographie“, dessen Zuordnung zum Haupttext der oder dem Lesenden überlassen bleibt.³²

Positiv, weil gut recherchiert und dokumentiert, analytisch ambitioniert und sachlich geschrieben, heben sich hiervon – neben neueren biographischen Lexikonartikeln³³ – einige wenige Einzelstudien ab, wie insbesondere die im Jahr 2000 publizierte Arbeit von Andrea Weisbrod *Von Macht und Mythos der Pompadour*. Um der Frage nach der sozio-politischen Stellung der *maîtresse en titre* am Beispiel der berühmtesten Favoritin des französischen Absolutismus nachzugehen, unternimmt Weisbrod eine betont quellenkritische Untersuchung, die die überlieferte Korrespondenz der Pompadour, die von ihr in Auftrag gegebenen „Staatsporträts“ und die Wahrnehmung dieser königlichen Favoritin durch die Zeitgenossen zusammenführt. Der diskursanalytische Zugriff ermöglicht es der Autorin, die ebenso prekäre wie machtvolle Position zumindest dieser *maîtresse en titre* „im Spannungsfeld zwischen po-

Zu Geschichte und Historiographie der Königin in Frankreich, v.a. im 16. u. 17. Jh., s.a. folliott 1995; Hanley 1994; McCartney 2002; zum Königinntum in Europa in der Frühen Neuzeit und später s. Orgel 1996; Schulte 2002; Campbell Orr 2004. – Für eine um Differenzierung, auch mit Blick auf das Phänomen Mätresse, bemühte wissenschaftliche Darstellung des Kurtisanenwesens im Rom des 16. Jh. s. Kurzel-Runtscheiner 2001.

³⁰Dieser Umstand ist sicherlich auch mit verlegerischen Interessen zu erklären. Typische „Mätressen-Biographen“ sind Carré (1935, 1937, 1938, 1939), Castries (1983, 1986), Decker (1985, 2002, 2003, 2007), Erlanger (1955, 1975), Meyrac (1913, 1913-14), Petitfils (1988, 1990), Rat (1955, 1957, 1959) und Ritter (1936, 1947).

³¹Zum problematischen Genre „Mätressen-Biographik“ am Beispiel Pompadour s.a. Weisbrod 2000, S. 47-57.

³²Diese editorische Praxis ist allerdings nicht auf die „Mätressen-Biographik“ beschränkt, sondern typisch für (populär)wissenschaftliche historiographische Publikationen einiger großer französischer Verlage.

³³Vgl. z.B. das von SIEFAR edierte *Dictionnaire des femmes de l’Ancienne France* (www.siefar.org).

litischem Amt und informeller Macht“³⁴ herauszuarbeiten. Indem Weisbrod die Mätresse als einen „weiblichen Günstling“ betrachtet, macht sie sie den männlichen Favoriten am königlichen Hof vergleichbar und eröffnet dadurch eine ebenso seriöse wie produktive geschlechtergeschichtliche Perspektive.

Weisbrods Arbeit hat den Charakter einer Fallstudie und ist dezidiert keine Biographie. Das gleiche gilt für die Publikationen von Gabriele Hoffmann (1984), Sybille Oßwald-Bargende (2000) und Alfred P. Hagemann (2007), die mit Constantia von Cosel, Christina Wilhelmina von Grävenitz und Wilhelmine von Lichtenau drei herausragende Mätressen-Persönlichkeiten an deutschen Fürstenhöfen zum Thema haben.³⁵ Für den französischen Kontext ist neben Weisbrods Studie der Aufsatz von Elizabeth C. Goldsmith und Abby E. Zanger (1995) hervorzuheben. Den beiden Autorinnen geht es weniger um die historische Person – in dem Fall Marie Mancini, eine frühe Geliebte Ludwigs XIV. – als vielmehr um den zeitgenössischen Diskurs, der die kurze Romanze der beiden umgab und erst für die Nachwelt konstituierte. Die Synopse der auf die Liebschaft Bezug nehmenden Briefe von Mancinis Onkel, Kardinal Mazarin, und der in den folgenden Jahrzehnten publizierten Darstellungen der Affäre aus der Feder der französischen *Mémoralistes* Lafayette, Motteville und Montpensier zeigt auf, mit welchen politischen Implikationen die durchaus divergierenden Schilderungen des königlichen ‚Privatlebens‘ behaftet waren und welche metaphorischen Bedeutungen der Libido des Monarchen zugesprochen wurden. Mehr noch als Weisbrod machen Goldsmith und Zanger deutlich, dass Äußerungen und Erzählungen über die Mätresse immer auch und mitunter in erster Linie den König betreffen.³⁶

Quellen und Quellenkritik

In der betont quellenkritischen und diskursanalytischen Herangehensweise von Weisbrod, Goldsmith/Zanger und anderen Autorinnen einerseits und dem häufiger anzutreffenden auffallend pauschalen, oft auch unseriösen Umgang mit der Primärliteratur andererseits offenbart sich ein Quellenproblem, das den Forschungsgegenstand Mätresse über alle Epochen und Kulturkreise hinweg kennzeichnet und den Quellenbestand selbst wie auch den Umgang damit betrifft.

Die überlieferten Schriftquellen zum Phänomen Mätresse beziehungsweise zu einzelnen Favoritinnen sind heterogen und bislang nicht systematisch erfasst. Es gibt nüchterne Rechtsdokumente wie Geburts- und Heiratsurkunden, Schenkungs- und Übertragungsanweisungen, Inventare, Kauf- und

³⁴Weisbrod 2000, S. 298.

³⁵Zur Gräfin von Cosel s.a. den Aufsatz von Frank Göse (2003).

³⁶In dem Zusammenhang aufschlussreich ist auch der Françoise d’Aubigné Marquise de Maintenon, der letzten Favoritin Ludwigs XIV., gewidmete Sammelband von Alain Niderst (1999).

Beschäftigungsverträge etc., die in die historiographischen Darstellungen einfließen, dort allerdings keiner systematisch vergleichenden Analyse unterzogen werden. Hinzu kommen – soweit vorhanden und seriös ediert – Ego-Dokumente, also Briefe, Memoiren und andere Schriftzeugnisse einzelner Favoritinnen.³⁷ Den größten Quellenbestand stellen zeitgenössische und postum dokumentierte Äußerungen über die oder eine bestimmte Mätresse. Diese behaupten zwar – wenn auch zum Teil nur mittelbare – Augenzeugenschaft und Wahrhaftigkeit, erfordern aber eine besonders kritische diskursanalytische Prüfung. Das dürfte auf die überwiegende Mehrzahl historischer Schriftquellen zutreffen, muss aber im Fall der Mätresse eigens hervorgehoben werden, denn in der einschlägigen Historiographie ist ein dem Sachverhalt angemessenes Problembewusstsein nur in wenigen, nämlich den oben geschilderten Ausnahmen zu finden. Meistens werden die vermeintlichen Augenzeugenberichte ebenso wie erst später entstandene Kommentare und Anekdoten unterschiedslos und unkritisch als Belege zitiert oder auch ohne jeden Nachweis in die historiographische Erzählung eingeflochten. Ähnlich wird gerne mit Bilddokumenten verfahren, die laut Betitelung oder anderer Hinweise eine bestimmte Mätresse darstellen sollen. Über die Jahrhunderte entstand so ein publizistisches Dickicht aus sich wiederholenden, zum Teil variierten, aber auch neu ge- respektive erfundenen Mätressen-Geschichten und -Bildern, deren nachträgliche Entwirrung wenn nicht unmöglich, so doch zumindest äußerst schwierig ist.

Ein relativ großer und mitunter auch recht aussagekräftiger Teilbestand der Zeitzeugenberichte sind einschlägige Äußerungen, die Botschafter, Nuntien und andere auswärtige Besucher des französischen Hofes in ihrer Korrespondenz überliefert haben.³⁸ Hinzu treten Schriftzeugnisse der höfischen Gesellschaft selbst, darunter auch literarisch und historiographisch motivierte Darstellungen. Dieser Bestand ist der eigentlich problematische. Denn das offenbar sehr zur Anekdote beziehungsweise zum Anekdotischen Anlass gebende Thema Mätresse beschäftigte nicht nur die unmittelbaren Zeitgenossen, sondern auch und vor allem die nachfolgenden Generationen, die angeblich Erinnertes, von Dritten Anvertrautes oder der eigenen Fantasie Entsprungenes niederschrieben und damit die ‚Überlieferung‘ zu einzelnen königlichen Favoritinnen substantiell anreicherten.

Ein hierfür markantes Beispiel sind die Schriften von Pierre de Bourdeille, Abbé de Brantôme (um 1540 – 1614), die erstmalig 1665/66 in Leiden pu-

³⁷Der Entwicklung der literarischen Gattungen, Brief und Memoiren, entsprechend liegt hier ein substantieller Quellenbestand erst aus dem ausgehenden 17. und v.a. aus dem 18. Jh. vor.

³⁸Vgl. die Korrespondenz-Editionen von Firpo (1965-1978: Bd. 5), Lestoquoy (1963-1977: Bde. 1, 3, 6, 9 u. 14), Occhipinti (2001), Paillard (1877) und Tommaseo (1838).

bliziert wurden.³⁹ In seinem Hauptwerk, dem *Recueil des Dames*, liefert Brantôme zunächst kurze Porträts (*discours*) ausgewählter weiblicher Mitglieder der königlichen Familie (*Les Dames illustres*), um dann im zweiten Teil (*Les Dames galantes*) von amourösen Affären, Eifersuchtsszenen, erotischen Begebenheiten und Kuriositäten aller Art zu berichten, die sich am Hof der Valois zugetragen haben sollen. Er stützt sich dabei auf mündliche Quellen („j’ai ouy parler“) und scheint sich der Tatsache bewusst, „historiographisch nicht Darstellbares, aber Interessantes und gegebenenfalls Nützliches niederzuschreiben“⁴⁰. Dazu gehört auch das Liebesleben der französischen Monarchen.

J’ay ouy parler que le roy François une fois voulut aller coucher avec une dame de sa cour qu’il aimoit. Il trouva son mary l’espée au poing pour l’aller tuer; mais le roy luy porta la sienne à la gorge et luy commanda, sur sa vie, de ne luy faire nul mal, et qu’il luy faisoit la moindre chose du monde, qu’il le tueroit ou qu’il luy feroit trencher la teste; et pour cette nuit l’envoya dehors, et prit sa place.⁴¹

Der *Recueil des Dames* ist voll von solchen dramatischen, nicht selten grotesk anmutenden Anekdoten, die den Grundstock für viele spätere ‚Mätressen-Darstellungen‘ bieten.⁴² So lässt sich zeigen, um hier nur eines von unzähligen Beispielen anzuführen, wie ein vermutlich schon im frühen 16. Jahrhundert kolportiertes Gerücht, demgemäß ein kalkulierter Beischlaf Dianes de Poitiers mit Franz I. die Begnadigung ihres des Landesverrats überführten Vaters veranlasst habe, über Brantôme und spätere Historiographen bis hin zu Jules Michelet fortgeschrieben und ausgeschmückt wurde.⁴³ Die schon länger – und zu Recht – angemeldeten Zweifel am Wahrheitsgehalt dieser Geschichte ließen auch Hermann Schreiber, den eingangs vorgestellten Mätressen-Biograph des 20. Jahrhunderts, ungerührt: „Wir bleiben dennoch bei unserer Version. Sie entwürdigt nicht Diane [...], sondern allenfalls den König [...]“⁴⁴

Die mit solcher Beharrlichkeit ‚überlieferte‘ Anekdote bezeugt beispielhaft eine misogyne Topik, die für das Gros der Äußerungen über Mätressen bezie-

³⁹Zu Brantôme, seinem Werk und der Editions-geschichte vgl. die Einführung von Étienne Vaucheret sowie die Anhänge in: Brantôme 1991, S. xi-xcviii u. cxix-cxxiv. S.a. Kleber 1999, S. 299ff.; Cottrell 1970.

⁴⁰Kleber 1999, S. 301

⁴¹Brantôme 1961, S. 19.

⁴²Ähnlich verhält es sich mit den sog. *Historiettes* von Gédéon Tallemant des Réaux (1619-1692), die Skandalgeschichten vom Hof der ersten Bourbonen-Könige überliefern. Vgl. Tallemant des Réaux 1996.

⁴³Zur Geschichte dieser Anekdote vgl. Cloulas 1997, S. 59-62. Victor Hugo verarbeitete sie in seinem Drama *Le roi s’amuse* (1832 uraufgeführt), das wiederum Giuseppe Verdi als Vorlage für seine Oper *Rigoletto* diente. Die Anekdote war auch ein beliebtes Thema der französischen Salonmalerei im 19. Jh. Vgl. Girault 2006, S. 38.

⁴⁴Schreiber 2003, S. 44.

hungsweise Favoritinnen bis heute typisch ist, bislang allerdings noch nicht angemessen analysiert wurde. So geht es auch in dieser Erzählung nicht um die Machtposition, die Diane de Poitiers am Hof Franz' I. gehabt haben muss, um eine solche Entscheidung herbeiführen zu können. Ihr vermeintlicher Erfolg wird vielmehr als eine (kleine) Schwäche des Königs ausgelegt. Durch die intrigant motivierte Einflussnahme der angeblichen Geliebten kommt es, wenn nicht zu einer falschen, so doch zu einer inkonsequenten Entscheidung des Souveräns. Dass die Mätresse die Regierungsarbeit stört, weil sie den Monarchen von den wichtigen und richtigen Dingen ablenkt, ihn unlauter beeinflusst und letztendlich unberechenbar macht, ist ein häufiger, wenngleich selten explizit formulierter Vorwurf. Erwerb und Erhalt ihrer einflussreichen Position an der Seite des Königs ist der Favoritin – so die einschlägige Topik – durch den manipulativen Einsatz betörender, wenngleich vielleicht nur künstlicher, also falscher Schönheit und raffinierter Liebeskünste möglich, außerdem durch die arglistig betriebene Verdrängung von Konkurrentinnen und Nebenbuhlerinnen. Ihre sexuelle Verfügbarkeit und Bereitschaft wird selbstverständlich vorausgesetzt und so auch Diane de Poitiers ohne Umschweife zur „Geliebten zweier Könige“⁴⁵ erklärt. Vor allem die angebliche Promiskuität der Mätresse, also ihre gründliche Missachtung der herkömmlichen Anforderungen an weibliche Tugendhaftigkeit, beflügelt und legitimiert die üble Nachrede. Das lasterhafte Verhalten kann demnach nur selbststüchtige Ziele haben. Eitelkeit und Gier nach Luxus sind die meist genannten.⁴⁶ Ein von bürgerlichen Glücksvorstellungen inspirierter Topos erst der modernen Geschichtsschreibung ist die romantische Liebe, die den Fürsten und seine Mätresse, beide ansonsten zu diplomatischen und ungewollten Heiraten verpflichtet, verbindet.⁴⁷ Auch in der Berichterstattung über die Beziehung zwischen Prinz Charles und Camilla Parker-Bowles stand dieses Motiv im Vordergrund.

⁴⁵Ebd., S. 44.

⁴⁶Zum Beispiel wurde über die Herzogin von Étampes, Favoritin von Franz I., kolportiert, sie sei zu einer begeisterten Anhängerin der Kaisers, Karls V., geworden, nachdem dieser ihr bei seinem Frankreich-Besuch 1539 einen großen Diamanten geschenkt hatte. Vgl. Knecht 1998, S. 562. – Eine interessante, aber aus geschlechtergeschichtlicher Perspektive fragwürdige Studie zum Zusammenhang von „Maitressenwirtschaft“, Luxus und Kapitalismus stammt von Werner Sombart (1992).

⁴⁷So argumentiert u.a. Helge Thoma: „Die Monarchen betrachteten ihre Ehen als Pflichterfüllung [...] Ihr emotionelles Defizit, das dadurch zwangsläufig entstand, deckten sie bei ihren Mätressen. [...] Sie waren die frei gewählten Lebenspartnerinnen, die dem König das schenkten, was die Königinnen nicht geben konnten, nämlich Liebe, Sinnlichkeit, Verständnis und Vertrauen.“ (Thoma 1999, S. 7) – Für eine differenzierte Behandlung der „romantischen Liebe“ vgl. Luhmann 1998, S. 163-182.

Polit- und sozialgeschichtliche Forschung

Die skizzierte Topik der gemeinen Mätressen-Historiographie findet sich nicht nur in den einschlägigen Biographien und Anthologien, sondern auch in denjenigen Geschichtsdarstellungen, die die königliche Geliebte als eine unter mehreren Randfiguren erwähnen. Hierzu gehören neben Gesamt- und Epochen-darstellungen der französischen Geschichte⁴⁸ vor allem die Biographien einzelner Könige. Die ältere Literatur dieser Gattung, wie zum Beispiel die 1579 erschienene Geschichte Frankreichs von François de Belleforest, erweist sich mitunter als aussagekräftige Quelle. Einige neuere wissenschaftliche Biographien, die gesellschaftspolitische Veränderungen im frühneuzeitlichen Frankreich berücksichtigen und ihre ProtagonistInnen im Kontext dieser Entwicklung situieren, bieten eine angemessene, vom Anekdotischen weitgehend befreite Auseinandersetzung auch mit der Favoritin. Hierzu zählen neben anderen die Arbeiten von Robert Jean Knecht zu Franz I. und Katharina von Medici, von Frederic J. Baumgartner zu Heinrich II. sowie, wenngleich mit Einschränkungen, Jean-Pierre Babelons Biographie Heinrichs IV.⁴⁹

Womöglich noch wichtiger für eine analytische Perspektive auf die Mätresse sind neuere struktur- und sozialgeschichtliche Forschungen zur Entwicklung der französischen Monarchie im 16. und 17. Jahrhundert, die die sich wandelnden Beziehungen sowohl zwischen König und Adel als auch innerhalb des Adels untersuchen. Ausgangspunkt dieser Arbeiten ist die schon 1969 von Norbert Elias in *Die höfische Gesellschaft* infrage gestellte Idee von absolutistischer Herrschaft als einer exklusiv in der Person des Monarchen konzentrierten Macht.⁵⁰ So wird auch das französische Königtum im 16. Jahrhundert nicht mehr nur als Vorstufe der vermeintlichen Alleinherrschaft Ludwigs XIV., also als Etappe eines deterministischen Entwicklungsmodells vom mittelalterlichen Feudalstaat zum absolutistischen Nationalstaat betrachtet. Vielmehr gilt es nun, die tatsächlichen Zentralisierungsbemühungen der französischen Krone, die sich vor allem in verwaltungstechnischen Veränderungen insbesondere in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts niederschlugen, sowie die in der Formel *primus inter pares* angezeigte, fortdauernde Verbundenheit von König und Adel gleichermaßen zu berücksichtigen. Der König teilte mit dem traditionsreichen französischen Schwertadel eine ‚natürliche‘ Legitimität der gesellschaftlichen Vorrangstellung, und nach wie vor bedurfte er dessen Loyalität, um das Reich regieren zu können.⁵¹ Bei der Analyse des angespannten

⁴⁸Zur Geschichte Frankreichs im 16. Jh. vgl. die Überblicksdarstellungen von Jouanna 2006; Jouanna et al. 2001; Baumgartner 1995.

⁴⁹Vgl. Knecht 1978, 1998 u. 2003; Baumgartner 1988; Babelon 1989/1. Zu Heinrich II. s.a. Clouas 1985.

⁵⁰Vgl. Elias 1990. Für die Auseinandersetzung mit Elias' Werk s. a. Duindam 1995; Rehberg 1996; Opitz 2005.

⁵¹Arlette Jouanna prägte hierfür und bezogen v.a. auf die erste Hälfte des 16. Jh. den Begriff der „monarchie consultative.“ (Jouanna et al. 2001, S. 177)

und im steten Wandel begriffenen Kräfteverhältnisses zwischen Krone und Schwertadel einerseits, alteingesessener *noblesse d'épée* und relativ neu ernannter *noblesse de robe* andererseits kam Patronagebeziehungen eine große Bedeutung zu. Für das 16. Jahrhundert haben neben anderen J. Russell Major, Robert Harding, J.H.M. Salmon, Sharon Kettering, Kristen B. Neuschel und Donna Bohanan sogenannte „patron-client-relationships“ auf den verschiedenen gesellschaftlichen Ebenen untersucht.⁵² Da in dieser frühen Zeit die Beziehung zwischen Patron und Klient offenbar noch eher amorphen, wenig definierten Charakter hatte, spricht die Forschung hier von „*clientage*“ (Klientel-Beziehung) und nennt erst das stärker formalisierte Patron-Klient-Verhältnis im 17. und 18. Jahrhundert „*patronage*“ (Patronagebeziehung).⁵³

Nach der Definition von Barbara Stephenson basiert „*clientage*“ auf einer wechselseitigen, aber vertikalen, also von sozialem Gefälle gekennzeichneten Beziehung zwischen einem Patron, der etwas zu vergeben oder zu verschenken hat, und einem Klienten, der etwas als Gegenleistung anbietet. Diese Beziehung muss nicht, kann aber exklusiv und von Dauer sein. Eine wichtige Funktion kommt dabei dem sogenannten „*broker*“ zu. Er oder sie vermittelt potentielle Klientel-Beziehungen, bringt Patrone und Klienten aus verschiedenen Regionen und unterschiedlichen sozialen Schichten zusammen und trägt mitunter auch selbst etwas zu dem wechselseitigen Austausch bei.⁵⁴

Im System der Klientel-Beziehungen agiert der König als oberster Patron. Seine Geschenke (*dons, bienfaits du roi*), die zum Teil auch über „*broker*“ weiterverteilt werden können, sind ein traditionelles Regierungsinstrument, mit dem er Einzelpersonen, Familien und ganze Bevölkerungsteile an sich zu binden und zu verpflichten sucht. Im 16. Jahrhundert wurden die von der Île-de-France in die Provinz beziehungsweise von der Krone zum niederen Adel reichenden, in Geschenken und Gegengeschenken gründenden Klientel-Beziehungen besonders wichtig.⁵⁵ Der König ‚schenkte‘ ausgewählten Vertre-

⁵²Vgl. Major 1964 u. 1988; Harding 1978; Salmon 1975; Neuschel 1989; Kettering 2000; Bohanan 2001. S. a. Baumgartner 1995; Jouanna, „Le Pouvoir du Roi“, in: Jouanna et al. 2001, S. 177-269, insb. S. 191-208. Zu Patronagebeziehungen im 17. u. 18. Jh. s. Mousnier 1974; Kettering 1986.

⁵³Vgl. Stephenson 2004, S. 16/ FN 4. Zu Problemen und Fragestellungen bei der Untersuchung von Patronagebeziehungen in der Frühen Neuzeit s. a. Droste 2003.

⁵⁴„[C]lientage is based on a vertical, unequal, and reciprocal relationship between a patron who has something to bestow and a client who offers something in exchange, and may or may not be exclusive or long-standing. [...] A broker is someone who brings a potential patron and client together, and may or may not bring something to the exchange, and because brokers often brought together clients and patrons from different geographical places or who were of differing social status, brokers served an important function in the exercise of clientage.“ (Stephenson 2004, S. 17)

⁵⁵Vgl. Hamon 1994, S. 476ff.; Le Roux 2000, v.a. S. 22-25; Jouanna, „Le Pouvoir du Roi“, in: Jouanna et al. 2001, S. 195-208; Davis 2002. Für die Geschenkpraxis der königlichen *étrennes* im französischen Spätmittelalter vgl. Buettner 2001. – Die Literatur zum Thema Geschenk und Gabe ist inzwischen sehr umfangreich. Ich verweise hier lediglich auf die grundlegende und impulsgebende Arbeit von Marcel Mauss (1990).

tern des alt eingesessenen Hochadels ein Gouverneursamt, so dass jene in ihren Provinzen wie Vize-Könige regieren konnten. Die Gouverneure stammten zumeist aus in der REgion gut etablierten, anerkannten Familien, besaßen also schon eine gewisse Hausmacht, die sie zur Dienstbarmachung ihres Herrschaftsbereichs im Sinne der Krone nutzen konnten. Sie waren Klienten des Königs, agierten aber auch als Patrone gegenüber dem mittleren und niederen Adel und fungierten zudem als „broker“ zwischen der Krone und dem aufstrebenden Verwaltungsadel (*noblesse de robe*) in ihrer Provinz, der sich Ämter gegen Treue erkaufte.⁵⁶ Während die Ernennung zum Gouverneur und die Vergabe anderer Ämter innerhalb des französischen Staatsapparates einen offiziellen, mehr oder minder formalisierten Charakter hatten, war das weit verzweigte Netz von mitunter auch nur kurzfristigen Klientel-Beziehungen äußerst informell und wenig transparent. Neuere Forschungen haben aufgezeigt, dass es innerhalb dieser eher weichen, auf persönlichen Verbindungen beruhenden Machtstrukturen nicht geringe Einflussmöglichkeiten auch für adelige Frauen gab, insbesondere wenn sie der königlichen Familie respektive dem engeren Umfeld des Königs angehörten.⁵⁷

An diese Forschungen ist anzuknüpfen bei der Frage, welche Machtposition die Favoritin am französischen Hof einnahm oder einnehmen konnte. Wenn „*clientage*“ auf persönlichen, nicht oder nur wenig formalisierten Beziehungen beruhte, so lässt sich damit unter Umständen das komplexe und strukturell schwer beschreibbare Phänomen des Günstlings oder Favoriten – mithin auch der Favoritin oder Mätresse – besser fassen. Diesen nicht immer über ein offizielles Amt institutionalisierten Randfiguren fürstlicher und insbesondere absolutistischer Herrschaft widmeten sich in den letzten Jahren einige wissenschaftliche Tagungen und Publikationen.⁵⁸ Die in dem Zusammenhang vorgestellten Definitions- und Differenzierungsversuche stimmen darin überein, dass eine persönliche, in der Regel affektive, mitunter sogar erotisch gefärbte Beziehung zwischen Favorit und Herrscher die herausgehobene Position des ersteren bedingt, welche in der Regel durch besonders umfangreiche fürstliche Gunsterweise der Hofgesellschaft gegenüber angezeigt wird. Räumliche beziehungsweise körperliche Nähe und Freundschaft werden somit zu politischen Kategorien und zur Grundlage für eine hohe Machtposition am

⁵⁶Zum Posten des Gouverneurs im frühneuzeitlichen Frankreich vgl. Doucet 1948, I, S. 22ff.; Harding 1978; Jouanna, „Le Pouvoir du Roi“, in: Jouanna et al. 2001, S. 195ff., u. Art. Gouverneurs, in: ebd. S. 855-857.

⁵⁷Vgl. Stephenson 2004; Kettering 1989; Neuschel 1997.

⁵⁸Vgl. Hirschbiegel/Paravicini 2004, dort v.a. die Beiträge von Jan Hirschbiegel und Ronald G. Asch; Kaiser / Pecar 2003, dort neben der Einführung der Herausgeber insb. der Kennzeichen des frühneuzeitlichen Günstlings herausarbeitende Aufsatz von Asch, S. 21-38; Asch 2005; Elliott/Brockliss 1999; Hamon 2001; Le Roux 2000 u. Jouanna 1992 zu der *mignon*-Politik von Heinrich III.; Moote 1992 zu Richelieu und anderen Favoriten im frühen 17. Jh.; epochenübergreifend Karsten/Thiessen 2006. – Für eine „psychopolitische“ Perspektive auf den Favoriten vgl. Marvick 1983.

Hofe. Diese bleibt allerdings ohne eindeutige Rechtsgrundlage, muss deshalb durch ein geschickt gespanntes Netz von Klientel-Beziehungen stabilisiert werden und ist trotzdem immer gefährdet. Ein ausgeprägtes Favoritentum lässt sich in den europäischen Monarchien und im Alten Reich mit seinen Territorien für das 16. und 17. Jahrhundert ausmachen, wobei innerhalb dieses Zeitraums regional unterschiedliche Verdichtungen des Phänomens auftreten. Unter Umständen profitierten die frühneuzeitlichen Favoriten von Phasen, in denen das Staats- beziehungsweise Regierungssystem relativ weniger festgefügt oder im Wandel begriffen war.

Die schon von den Zeitgenossen vorgebrachte Kritik des männlichen Günstlings bezichtigt ihn der Anmaßung und der Gier, wirft ihm böse Ratgeber-schaft und mitunter sogar sexuelle Ausschweifungen vor.⁵⁹ Die Analogien zur Topik der Mätressen-Schelte sind offensichtlich. Während die Forschung gelegentlich den Versuch unternimmt, zwischen Typen von Günstlingen sowie zwischen Günstlingen und lediglich Begünstigten zu unterscheiden,⁶⁰ wird eine geschlechtergeschichtliche Perspektive noch selten eingenommen. Zu Recht merkt Sybille Oßwald-Bargende an: „Das Zeitalter des Favoritentums ist [...] nur unzureichend beschrieben, wenn sich der wissenschaftliche Fokus auf den männlichen Günstling einengt.“⁶¹ Für die Favoritin als dem weiblichen Günstling *par excellence* haben – neben Oßwald-Bargende (2000, 2003) und Andrea Weisbrod (2001) – zuletzt Frank Göse (2003) und Leonhard Horowski (2004) einschlägige Arbeiten vorgelegt.⁶² Insbesondere die über die übliche Fallstudie weit hinausgehende Untersuchung Horowskis zur Gunst-Umverteilung am französischen Hof nach 1661 legt, unter anderem, geschlechtsspezifische Aspekte frühneuzeitlicher Favoritenkarrieren offen.

I.2.2 Mätresse und Günstling in der kunstgeschichtlichen Forschung

Forschungsdesiderat und Problemstellungen

Angesichts der Überfülle allgemenhistoriographischer, wenngleich aus wissenschaftlicher Perspektive häufig problematischer Literatur zur Mätresse er-

⁵⁹Vgl. Asch 2004, S. 525-528; Asch 2005, S. 63-64.

⁶⁰So z.B. im einleitenden Aufsatz von Kaiser/Pecar, in: dies. 2003, S. 9-19. S.a. Hirschbiegel 2004, insb. S. 30-31; Brockliss 1999; Moote 1992, S. 16.

⁶¹Oßwald-Bargende 2003, S. 139. Der von Kaiser/Pecar (2003) für ihren Sammelband gewählte Titel *Der zweite Mann im Staat* ist zumindest unglücklich. – Das 8. Symposium der Residenzenkommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, *Der Fall des Günstlings*, rubrizierte die weiblichen Günstlinge unter die „Sonderfälle“ – ein Etikett, das Oßwald-Bargende (2003) zu Recht mit einem Fragezeichen versieht. Der zugehörige Sammelband (Hirschbiegel/Paravicini 2004), sortiert die beiden Beiträge zu Favoritinnen und Konkubinen in den arg hilflos „Illegitime, Bilder, Künstler“ betitelten Teil.

⁶²S.a. Ruby 2004/1.

staunt, dass sich die Kunstgeschichte des Themas bislang kaum angenommen hat. Bis heute scheint es keine Gesamtdarstellung und auch keinen Sammelband zur Ikonographie oder Repräsentationskultur der Favoritin in Frankreich oder an anderen europäischen Höfen zu geben.⁶³ Dem stehen mehrheitlich sehr differenzierte kunstgeschichtliche Forschungen zum *Image du Roi* und zur Repräsentation der drei Königinnen und Regentinnen Katharina von Medici, Maria von Medici und Anna von Österreich gegenüber,⁶⁴ die hilfreich für die Auseinandersetzung mit dem Phänomen Mätresse sowohl in struktureller und methodischer Hinsicht als auch mit Blick auf den historischen Einzelfall sind.

Auch der Günstling oder Favorit wurde seitens der Kunstgeschichte bislang eher vernachlässigt. Einen Versuch „to define the image of the favourite as a category of court art“⁶⁵ machte Jonathan Brown (1999), der sich in seiner Analyse auf Porträts von drei im frühen 17. Jahrhundert in England, Spanien und Frankreich agierenden „minister-favourites“ konzentriert: Georges Villiers, Herzog von Buckingham, Gaspar de Guzmán, Graf von Olivárez, und Armand-Jean du Plessis, Herzog von Richelieu. Brown kann einige interessante Aspekte der Selbstinszenierung aufzeigen, so die gezielte Übernahme tradierter visueller Codes zur Steigerung des eigenen Status und die sinnfällige Anordnung von Monarch und Favorit im Bild oder Raum. Allerdings wird deutlich, dass, obwohl Buckingham, Olivárez und Richelieu Zeitgenossen waren, nicht nur die historischen Umstände ihres Agierens, sondern auch die jeweils zur Verfügung stehenden Medien und Modi der Repräsentation sehr spezifisch und different waren.⁶⁶ Eigentlich wäre eine viel umfassendere Kontextualisierung jedes einzelnen der von Brown vorgestellten Kunstwerke vonnöten. Ein solches Vorgehen würde aber unter Umständen einen sinnvollen Vergleich und damit das Anliegen des Autors,

⁶³Caroline Hanken (1996) geht in ihrer Studie zu den Mätressen Ludwigs XIV. und Ludwigs XV. nur bedingt auf kunsthistorische Aspekte ein, diskutiert aber die Zuweisung von Räumlichkeiten im königlichen Palast und spricht die Bedeutung mäzenatischer Aktivitäten auf Seiten der Mätressen zumindest an. – Der von Andreas Tacke (2006) herausgegebene Tagungsband zum Konkubinats an mitteldeutschen Fürstenhöfen um 1500 wiederum ist interdisziplinär angelegt. Die kunstgeschichtlichen Beiträge sind sehr unterschiedlich hinsichtlich Zuschnitt, Erkenntnisinteresse und Güte.

⁶⁴Zum ‚Bild‘ des oder eines bestimmten französischen Königs vgl. Lecoq 1987; Burke 2001; Sabatier 1991; Thomas 1996; Ellenius 1998; Hochner 2006; Gaetgens/Hochner 2006; zu den Königinnen bzw. Regentinnen vgl. folliott 1986, 1989, 1995 u. 2001; Gaetgens 1995 u. 2006; Baumgärtel 1997; Tönnemann 2004; Cosandey 2004; Crawford 2004; Hoogvliet 2003 u. 2006; Frommel/Wolf 2008 sowie mehrere Aufsätze in Wilson-Chevalier 2007. S.a. Wilson-Chevalier 2002/2; Dixon 2002; Barker 2001.

⁶⁵Brown 1999, S. 223.

⁶⁶Brown sieht das Problem durchaus: „[...] I do not wish to suggest that a single template will fit all. Distinctive visual codes were elaborated in London, Paris and Madrid before Buckingham, Richelieu and Olivares arrived on the scene, and partly determined how their approaches to representation were fashioned.“ (ebd., S. 224)

„Grundzüge einer Ikonographie des Favoriten sichtbar zu machen“⁶⁷, vereiteln. Hier tritt ein Dilemma zu Tage, das nicht nur das ‚Bild des Favoriten‘ betrifft. Das Gebot und auch die Schwierigkeit der angemessenen Balance zwischen Einzelfall- und Strukturanalyse gelten für alle etwas komplexeren Forschungsfelder. Beim Günstling und Personen von ähnlich prekärem gesellschaftlichem Status scheint allerdings besondere Vorsicht geboten, denn hier ist, anders als zum Beispiel beim König, der historische Einzel- oder Sonderfall das quasi systemimmanente Übliche. In seiner Untersuchung zur „künstlerischen Repräsentation eines Condottiere im Quattrocento“, also eines typischen Vertreters des frühneuzeitlichen Prekariats, entschied sich Dietrich Erben wohlweislich für die Fallstudie und das Beispiel Bartolomeo Colleoni. Zur Begründung heißt es in der Einleitung:

Es scheint, daß sich die Frage nach einem eigenen Auftraggeberprofil der italienischen Condottieri in dieser allgemeinen Form weder durch die Betrachtung eines ikonographischen Typus, noch durch eine generalisierende, die vielfältigen Statusdifferenzen zwischen den Condottieri nivellierende Sicht schlüssig beantworten läßt.⁶⁸

Dem wäre zugespitzt hinzuzufügen, dass wir uns eine solche Frage vielleicht gar nicht erst stellen und den Blick damit verstellen sollten. ‚Das‘ ästhetische Profil des Favoriten respektive der Favoritin dürfte in diachroner Perspektive kaum seriös zu bestimmen sein, und, wie der Artikel von Brown (1999) zeigt, auch der synchrone Vergleich hat seine Tücken.

Exkurs: Das „Mätressenporträt“

Ein genuin kunsthistorisches Interesse gilt seit längerem dem irreführenderweise so genannten „Mätressenporträt“ – ein Phänomen, das strukturelle Analogien zu dem bereits geschilderten „Mätressen-Sammelband“ aufweist. Weil „Mätressenporträts“, auch durch ihre illustrative Verwendung in historiographischen und populären Darstellungen, die gemeine Wahrnehmung der Favoritin und den Diskurs darüber nachhaltig prägen, seien sie hier zumindest erwähnt und als Gattung problematisiert.

Nina Trauth hat das Forschungsfeld ebenso klug wie luzide dargelegt und angelegentlich des „Mätressenporträts“ die „Interessen der Mätressenforschung“ herausgearbeitet.⁶⁹ Ihrer These, dass „der Gegenstand [i.e. das Mätressenporträt] mit dem Willen zur Identifizierung der ‚schönen Frau‘ konstruiert wird“⁷⁰, stimme ich zu.

⁶⁷ „[...] to perceive the outlines of an iconography of the favourite.“ (ebd., S. 223)

⁶⁸ Erben 1996, S. 9.

⁶⁹ Vgl. Trauth 2006.

⁷⁰ Ebd., S. 128.

Es existiert ein vergleichsweise umfangreicher frühneuzeitlicher Bilderkorpus von sinnlich akzentuierten Frauendarstellungen, die mehrheitlich in Italien, aber auch in Frankreich und im deutschen Raum entstanden. Wenn die einzelnen Werke auch recht unterschiedlich sind und innerhalb des Korpus Untergruppen markiert werden können, so ähneln sie sich doch hinsichtlich des Bildausschnitts, der latenten Bildnishaftigkeit und vor allem der (noch) nicht möglichen Kontextualisierung in spezifischen historischen Entstehungs- und Rezeptionszusammenhängen. Trauth führt als Beispiel das um 1535 datierte *Bildnis einer Frau mit entblößtem Oberkörper* von Bartholomäus Bruyn d.Ä. an.⁷¹ Ohne überzeugende Beweisführung wird es gemeinhin als ein Porträt der Kölner Bürgerin Katharina Jabach, der Konkubine von Johann Gebhard von Mansfeld, angesehen. Den Willen zur Identifizierung der Dargestellten als Katharina Jabach führt Trauth zu Recht auf benennbare „Naturalisierungseffekte“ des nackten weiblichen Körpers zurück. Die „Abweichung von einem angenommenen Ideal [bringt] den Eindruck von Individualität hervor [...]“⁷². Und ein solcherart erotisiertes weibliches ‚Porträt‘, wie es außer Barthel Bruyn zahlreiche andere Künstler vom späten 15. bis ins 18. Jahrhundert entwarfen, führt in der einschlägigen Forschung wie auch in der populären Wahrnehmung reflexartig zu einer Identifizierung als Mätresse, Kurtisane, Konkubine etc.⁷³ Fraglich ist, ob dieser Reflex tatsächlich eine Grundlage in nachweislichen Darstellungen historischer Mätressen hat, wie Trauth zu vermuten scheint⁷⁴, oder ob sich hier nicht vielmehr eine in der bürgerlichen (Doppel-)Moral gründende Vorstellung vom promiskuitiven Liebesleben in der Frühen Neuzeit – sei es am Hof des französischen Königs, im Rom der Päpste oder in Casanovas Venedig – Bahn bricht. Ein voyeuristischer Impuls, die entblößt sich darbietende Geliebte eines ehemaligen Potentaten in Augenschein und damit auch den privilegierten Blick des fürstlichen Liebhabers anzunehmen, ist wohl nicht von der Hand zu weisen.

Trauth skizziert eine Typologie des „Mätressenporträts“ und unterscheidet dabei Bildnisse in eigener und in anderer Gestalt.⁷⁵ Mit letzteren meint sie historische, mythologische und sakrale Identifikationsfiguren, die typisch vor allem für die italienischen Darstellungen ‚schöner Frauen‘ aus dem 16. Jahrhundert sind. Mätressen oder Kurtisanen werden angeblich in Gestalt von Lucretia, Kleopatra oder Maria Magdalena, als Flora, Venus, Diana, Danae,

⁷¹um 1535, Öl / Eichenholz, 71 x 53,8 cm (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Gm 47)

⁷²Trauth 2006, S. 129.

⁷³Zur undifferenzierten Handhabung der Begriffe Mätresse, Kurtisane, Konkubine vgl. S. 3-7 (Kap. I.1.). Für einen regelrechten Katalog angeblicher „Kurtisanenporträts“ s. Lawner 1987.

⁷⁴Trauth äußert sich dazu eigentümlich vage: „Der Gegenstand Mätressenporträt ist also durch die Bilder dieser beiden Frauen [i.e. Diane de Poitiers und Madame de Pompadour] stark beeinflusst.“ (Trauth 2006, S. 133)

⁷⁵Ebd., S. 133ff.

Leda oder Nymphe dargestellt. Hinzu kommt das im frühen 16. Jahrhundert von Leonardo da Vinci in Mailand und von Tizian in Venedig geprägte Bildformular der *bella donna*, ein ohne mythologische oder andere Maskeraden auskommender Typus, an den sich auch Barthel Bruyns Gemälde in Nürnberg anzuschließen scheint.⁷⁶

Das Problem einer solchen ikonographisch ausgerichteten Typologie des „Mätressenporträts“ besteht darin, dass implizit an der Annahme einer Realität beziehungsweise historischen Identität hinter den Bildern festgehalten wird, dass also ihre potentielle Referenz auf eine bestimmte Kurtisane, Mätresse etc. weiterhin mitgedacht wird. Damit besteht die Gefahr, dass 1.) andere, unter Umständen viel interessantere Aspekte dieser Bilder nicht wahrgenommen werden und dass 2.) Bilder oder Objekte, die nicht in den skizzierten Bilderkorpus hineinpassen, gleichwohl aber zur Repräsentation einer Favoritin oder Kurtisane gehörten und dafür eventuell sogar aussagekräftiger sind, gar nicht erst in den Blick geraten. Trauth ist sich dieser Problematik bewusst und zeigt von der neueren Forschung bereits beschrittene Wege aus dem Dilemma auf.⁷⁷ Dabei stehen erneut vermeintliche „Mätressen-“ respektive „Kurtisanenporträts“ im Zentrum, deren Identifikation nun allerdings zugunsten anderer Bildlektüren vernachlässigt wird: In Abgrenzung von traditionellen, auf fragwürdigen Quellen basierenden Deutungen insbesondere der weiblichen Aktdarstellungen Tizians als Bildnisse venezianischer Kurtisanen⁷⁸ werden vor allem die Modi des „Zu-Sehen-Gebens“ und die im Bild angelegte Interaktion zwischen Kunstwerk und Betrachter untersucht.⁷⁹ Sigrid Schade verweist auf die Konstruiertheit nicht nur der Bilder, sondern auch der von ihnen gezeigten „ganzen weiblichen Körper“. Naturalisierungseffekte verdecken die Konstruiertheit und den Herstellungsprozess der gemalten Körper. Sie wirken mit an der Festschreibung von Geschlechterdifferenzen, so Schade im Anschluss an Daniela Hammer-Tugendhat, und suggerieren Referenz auf eine bestimmte Person, deren getreues Abbild angeblich vor Augen steht. Für den angenommenen Bezug zum frühneuzeitlichen Kurtisanenwesen – sei er tatsächlich ursprünglich gegeben oder erst nachträglich hineingese-

⁷⁶ Anne Junkerman (1988) hat dieses Bildformular als „sensuous female half-length image or portrait“ charakterisiert und eingehend untersucht.

⁷⁷ Trauth 2006, S. 143-154. Gleichwohl, und obwohl sie das „Mätressenporträt“ als Konstrukt entlarvt, plädiert Trauth dafür, vor allem angesichts des eher kleinen und etwas isolierten Bestands an „Mätressenporträts“ aus dem deutschen Raum, an dem Begriff und damit auch an der möglichen Referenz festzuhalten – aus forschungsstrategischen Gründen (ebd., S. 142). Die Logik einer solchen Strategie erschließt sich mir nicht. Eine Berücksichtigung des Gemäldes von Barthel Bruyn bei der Auseinandersetzung mit dem Bild der ‚schönen Frau‘ und dem weiblichen Porträt in der Frühen Neuzeit ist in jedem Fall wünschenswert. Aber es ist m.E. nicht einzusehen, warum dabei die frei erfundene Identifikation als Konkubine Katharina Jabach mitgenommen werden muss.

⁷⁸ Vgl. Held 1961; Hope 1980; Ost 1981; Santore 1988 u. 1991; Borggreffe 2006.

⁷⁹ Vgl. Schade 1995; Schade/Wenk 1995; Hammer-Tugendhat 1989, 1994 u. 2000. S.a. Schuler 1991; Götz-Mohr 1987; Bohde 2002, S. 99-126.

hen – ist Hammer-Tugendhats Befund wichtig, dass im 16. Jahrhundert der Mann aus dem erotischen Bild weitgehend verschwindet und statt dessen seinen Ort als Betrachter vor dem Bild findet – ein Vorgang mit weitreichenden Implikationen für eine geschlechtsspezifische Subjektkonstituierung. Die Konfrontation von dann eben keineswegs ‚autonom‘ zu nennendem weiblichem ‚Akt‘ und männlichem Betrachter scheint vordergründig der Konfrontation von Kurtisane und Liebhaber zu entsprechen. Tatsächlich stellt sie eine bestimmte, Praktiken des Kurtisanenwesens präjudizierende Gegenüberstellung aber erst her: eine hierarchisch strukturierte Konfrontation zwischen aktiv schauendem Mann und passiv sich zu sehen gebender oder feil bietender ‚schöner Frau‘ im/als Bild. Die dieser Anordnung, also dem ‚weiblichen Akt‘, inhärente Machtkonstellation bleibt auch dann bestehen, wenn die Dargestellte den Blick des Betrachters erwidert, ihre Passivität also als eine aktiv eingenommene, selbstbewusste Haltung erscheint, die dann als besonders frivol, mithin typisch für die Situation der käuflichen Liebe wahrgenommen wird.⁸⁰

All dies sagt nichts darüber aus, ob es sich bei dem jeweils zur Diskussion stehenden Bild um die Selbst- oder Fremddarstellung einer bestimmten Kurtisane, um eine erotische Männerphantasie oder um etwas noch ganz anderes handelt. Darüber kann unter Umständen eine historische Kontextualisierung des einzelnen Werks – auch und vor allem jenseits der vermeintlichen Gattung „Kurtisanenporträt“ – Aufschluss geben. In vielen Fällen ist aber wohl die Ambiguität und Ortlosigkeit der ‚schönen Frau‘ auszuhalten und ihre „anonyme Referenz“⁸¹ als Gestaltungs- und Funktionsmerkmal offen zu legen und zu analysieren, anstatt die Bilder mit einer Identifizierung als namentlich nicht bekannte Mätresse, Kurtisane oder Konkubine von ‚Mr. x‘ vordergründig handhabbar zu machen und dann unweigerlich mehr über den Mann respektive Liebhaber zu sprechen als über die dargestellte Frau.⁸²

Beim frühneuzeitlichen Bild der ‚schönen Frau‘ mit zweifelhafter Identität geht es auch um die Analogisierung von Frau und Kunstwerk über das Vergleichsmoment der Schönheit. Elizabeth Cropper, Mary Rogers und andere haben diesen Zusammenhang und seine Implikationen für das weibliche Porträt am Beispiel ‚anonymer‘ italienischer Frauendarstellungen aus dem frühen 16. Jahrhundert eingehend untersucht.⁸³ Der topische Diskurs und die darin vorgenommene Zuschreibung geschlechtsspezifischer Merkmale und Rollen lassen sich sowohl in kunst- und literaturtheoretischen Schriften der Zeit als auch in den bildkünstlerischen und literarischen Werken selbst sowie in ihrer

⁸⁰In den das Verhalten der Geschlechter normierenden Traktaten der Renaissance wurde der gesenkte, abgewandte Blick als ein Zeichen der Keuschheit und Bescheidenheit beschrieben und insofern als angemessen für eine ehrbare Frau erachtet. – Zur Tradition des ‚weiblichen Aktes‘ und der Rolle des Betrachters s.a. Prange 1995 u. 2000.

⁸¹„anonymous referentiality“ (Simons 1995, S. 283ff.)

⁸²S.a. Trauth 2006, S. 142; Simons 1995.

⁸³Vgl. Cropper 1976 u. 1986; Rogers 1986 u. 1988; Tinagli 1997, insb. S. 73-104; Pommier 1998, S. 55-103. S.a. Simons 1995.

gesellschaftlichen Handhabung nachweisen. Gedichte, die ideale Weiblichkeit zelebrieren und mit vollendeter Kunstaufführung parallel führen, sind insbesondere von Petrarca und in dessen Nachfolge unter anderen von Pietro Bembo und Pietro Aretino überliefert. Sie finden frappante Entsprechungen in den zahlreichen *belle donne* Sandro Botticellis, Leonardos, Giovanni Bellinis, Tizians, Parmigianinos und anderer italienischer Künstler, aber auch in den kunsttheoretischen Schriften Agnolo Firenzuolas und Giovanni Paolo Lomazzos.⁸⁴ Cropper schlussfolgert:

In this context distinctions between the representation of beauty and beauty represented are often elided, and, as a result, peculiar problems of identity and efficacy are attached to the interpretation of female portraiture.⁸⁵

Es gehört zu diesem Kunst und Leben verspinnenden Schönheitsdiskurs, dass das reale oder auch fiktive Modell häufig zur Geliebten stilisiert wird, die aufgrund ihrer besonderen körperlichen Reize den künstlerischen Schaffensdrang auslöst und den kreativen Akt erst gelingen lässt. Der große Stellenwert, der der Liebe und dem männlichen Begehren in diesem von antiken Anekdoten angereicherten Diskurs zukommt, beflügelt die Identifizierung der anonymen *bella donna* als Geliebte einer sozial hochgestellten Persönlichkeit, also als Kurtisane.

In der historischen Porträtforschung wird das mimetische Konzept der Ähnlichkeit seit längerem problematisiert und inzwischen als nur ein, wenn gleich wichtiger Aspekt des Darstellungsmodus ‚Porträt‘ erachtet.⁸⁶ Patricia Simons nennt das Porträtieren „a fictive, rhetorical device“⁸⁷, dessen Mechanismen und Wirkungszusammenhänge zu untersuchen sind, auch und gerade aus geschlechtergeschichtlicher Perspektive. In ihrer dichten Analyse von Leonardos *Dame mit dem Hermelin* arbeitet Simons den komplexen Zusammenhang ambivalenter Darstellungsabsichten, künstlerischem Diskurs und flexibler Rezeptionsanordnungen heraus.⁸⁸ Dieses Bildnis der Cecilia Gallerani war vermutlich von ihrem Geliebten Ludovico Sforza, dem Herzog von Mailand, in Auftrag gegeben worden, und zwar anlässlich der strategisch motivierten Verheiratung, also ‚Weitergabe‘ Cecílias an einen anderen Mann. Es verknüpft über das von der jungen Frau auf dem Arm gehaltene Tier, aber auch über ihre zwischen Zu- und Abwendung oszillierende Körperhaltung sexuelle Anspielungen mit Hinweisen auf weibliche Keuschheit. Das Bild galt

⁸⁴Vgl. Roggendorf/Ruby 2004/2.

⁸⁵Cropper 1986, S. 176.

⁸⁶Für eine zusammenfassende Darstellung zum Stand der Porträtforschung vgl. Roggendorf/Ruby 2004/2.

⁸⁷Simons 1995, S. 268.

⁸⁸um 1490, Öl / Holz, 54,8 x 40,3 cm (Nationalmuseum Krakau). Vgl. Simons 1995, S. 277-283. Zu dem Gemälde s.a. Shell/Sironi 1992.

schon zur Zeit seiner Entstehung als ein Meisterwerk Leonardos, der es hierin vermocht habe, die Schönheit von Kunst und Natur auf eine Weise verewigt zu haben, wie es dem Modell, der leibhaftigen Cecilia Gallerani, nicht möglich gewesen sei. Die *Dame mit dem Hermelin* bot somit auf mindestens zwei, als separat benennbaren, aber zusammenwirkenden Ebenen Anlass für „homosocial bonding“: Das Bildnis war eine Projektionsfläche für männliches sexuelles Begehren, das durch das Wissen um die Identität der Dargestellten, die ehemalige Geliebte des Herzogs, noch legitimiert und unter Umständen gesteigert wurde. Anlässlich des Gemäldes trafen sich aber auch die männlich diskursivierten Sphären künstlerisch-kreativer Genialität und deren kennerschaftliche Betrachtung⁸⁹ – eine Begegnung also, die die Kunstgeschichtsschreibung bis heute prägt.

In Frankreich entstand im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts eine größere Anzahl anonymer Frauendarstellungen, die dem hier problematisierten Phänomen „Mätressenporträt“ zugeordnet werden können. Die fraglichen Gemälde und unter ihnen vor allem diejenigen, die eine oder zwei gar nicht oder nur wenig bekleidete Frauen im Badezuber oder aber bei der Toilette zeigen (Abb. 1 u. 2), wurden in der einschlägigen Forschung wiederholt als „Mätressenporträts“ gedeutet, ohne dass diese Referenz auch nur für ein einziges Bild hätte seriös nachgewiesen werden können.⁹⁰ Die Identifizierung als Diane de Poitiers, Marie Touchet, Gabrielle d’Estrées etc. datiert in der Regel aus dem 19. Jahrhundert, wurde in der Folgezeit unkritisch übernommen und dann auch auf andere ähnlich aussehende Bilder übertragen.⁹¹ Während in einigen jüngeren Publikationen die Lektüre dieser Gemälde als „Mätressenporträts“ durchaus in Frage gestellt wird⁹², so bleibt die diffuse Vermutung eines Zusammenhangs mit der Rolle der Favoritin am

⁸⁹Vgl. Simons 1995, insb. S. 283. Eine bessere Kenntnis der Auftragslage und der ursprünglichen Bestimmung der *Dame mit dem Hermelin* könnte weitere Kommunikationsebenen aufzeigen.

⁹⁰Vgl. hierzu den ausführlichen Katalog in Plogsterth 1991, S. 223-329. – Varianten des Bildformulars *Dame au bain* befinden sich in der National Gallery in Washington (Abb. 1), im Musée Condé in Chantilly (Öl/Lw., 115 x 103 cm), im Musée des Arts décoratifs in Paris (Öl/Lw., 110 x 86,5 cm). Eine ehemals im Schloss von Chenonceau verwahrte Version ist seit 1888 verschollen. 1982 tauchte eine *Dame au bain* (Öl/Holz, 92,5 x 69,5 cm) im Kunsthandel bei Sotheby’s auf. Neben dem bekannten Gemälde im Louvre (Abb. 2) gibt es Darstellungen von zwei *Dames au bain* im Musée national du château de Fontainebleau (Öl/Lw., 96 x 125 cm), im Musée Languedocien in Montpellier (Öl/Lw., 62,5 x 84 cm), im Musée des Beaux-Arts in Lyon (Öl / Lw., 96 x 120 cm) und im Palazzo Vecchio in Florenz (Öl/Holz, 129 x 97 cm). Gemälde einer *Dame à sa toilette* befinden sich im Musée des Beaux-Arts in Dijon (Öl/Lw., 105 x 76 cm), im Kunstmuseum Basel (Öl/Holz, 112 x 98,7 cm) und im Worcester Art Museum in Worcester, Connecticut (Öl/Holz, 135,9 x 108,2 cm).

⁹¹Vgl. Trinquet 1966, 1967 u. 1968; Bertrand 1993.

⁹²Vgl. Zerner 1990, 1996, S. 189ff., u. 2002, S. 336-338; Plogsterth 1991; *La dame à sa toilette* 1988.

königlichen Hof bestehen.⁹³ Literarische und populärwissenschaftliche Darstellungen befördern diesen Kurzschluss.⁹⁴ Angelehnt an die Überlegungen Patricia Simons' (1995) einerseits und Victor J. Stoichitas (1998) andererseits habe ich zuletzt versucht, am Beispiel der *Dame au bain* von François Clouet (Abb. 1) den Porträtmodus des Gemäldes als gezielt eingesetzte Komponente eines „selbstbewußten Kunstwerks“ zu lesen und so mögliche Funktionszusammenhänge des Bildformulars aufzuzeigen.⁹⁵

Französische Kunstgeschichte im 16. Jahrhundert

Die Varianten der *Dame(s) au bain* und der *Dame à sa toilette* gehören aus methodischen Gründen, und auch weil sie erst später entstanden sind, nicht in den engeren Zusammenhang dieser Studie, die sich auf die französische Hofkultur während der Regentschaften Franz' I. und Heinrichs II. konzentriert. Die Forschungslage zu den hier behandelten Werken und ihrem qua Medium oder Gattung gegebenen kunsthistorischen Kontext wird in den einzelnen Kapiteln referiert. Neuere Überblicksdarstellungen über die gesamte Epoche der französischen Renaissancekunst stammen von André Chastel (1994) und Henri Zerner (1996).⁹⁶ Für die sogenannte „Schule von Fontainebleau“ sind neben Monographien zum Werk herausragender Künstler⁹⁷ und diversen Einzeldarstellungen der Katalog zur Ausstellung *L'École de Fontainebleau* (1972) und der zugehörige, 1975 von André Chastel herausgegebene Tagungsband weiterhin grundlegend.⁹⁸ Für das „französische Schloss der Renaissance“, für die Geschichte seiner seit dem späten 15. Jahrhundert sich entwickelnden Ausrichtung und Struktur, die Herleitung und Funktionsbestimmung einzelner Bauteile und die Analyse der Raumdisposition ist nach wie vor das Buch von Wolfram Prinz und Ronald Kecks (1985) das unverzichtbare Standardwerk. Hinzu kommen die Sozial- und Architekturgeschichte verbindenden Studien von Monique Chatenet (v.a. 2002), Jean Guillaume (v.a. 1993, 1994) und Bertrand Jestaz (1988). Einen guten, auch vergleichenden Überblick über die französischen Schlösser und ihre Geschichte liefert Jean Babelon (1989/2).⁹⁹ Vertiefte Studien zu einzelnen Schlössern und Architekten stammen von An-

⁹³Dies ist vor allem bei der Arbeit von Ann Plogsterth (1991) gegeben, die, obwohl sie das Gros der vermeintlichen Mätressenbilder als nicht identifizierbar erachtet, gleichwohl daran festhält, dass das Phänomen mit der Institution der Favoritin eng verbunden sei, weil diese ähnlich wie die „nude portraits“ eine Realität öffentlich gemacht habe, „that had previously existed in more private and hidden forms.“ (Plogsterth 1991, S. 217).

⁹⁴Eine literarische Auseinandersetzung mit der Gemäldegruppe hat z. B. Wolfram Fleischer mit dem Roman *Die Purpurlinie* (1996) vorgelegt.

⁹⁵Vgl. Ruby 2004/2. S.a. Zerner 1996, S. 193-194.

⁹⁶S.a. Roy 1929 u. 1934; Blunt 1953; Prinz 1970; und den Sammelband von Zerner/Bayard 2009.

⁹⁷Primatice 2004; Frommel 2005; Scailliérez 2004; Carroll 1987.

⁹⁸S.a. Béguin 1960; Ruby 2000.

⁹⁹S.a. Gebelin 1927.

thony Blunt (1958), Volker Hoffmann (1970, 1973-74), Jean Guillaume (1969, 2003, 2006), Dorothee Herrig (1992), Chantal Eschenfelder (1991), Monique Chatenet (1987, 1988), Françoise Boudon und Jean Blécon (1985, 1998), Jean-Marie Pérouse de Montclos (2000) und Sabine Frommel (2001, 2005). Wichtige geschlechtergeschichtlich akzentuierte Analysen zur französischen Kunst und Architektur des 16. Jahrhunderts haben Sara F. Matthews Grieco (1991) und Kathleen Wilson-Chevalier (1993, 1999) vorgelegt.¹⁰⁰ Die neueste Forschung zu weiblichem Mäzenatentum im Frankreich der Renaissance findet sich in dem von Wilson-Chevalier (2007) herausgegebenen Sammelband.¹⁰¹

Dem Bild und der Repräsentation Franz' I. gelten eine profunde Studie von Anne-Marie Lecoq (1987) sowie die jüngst erschienene Arbeit von Christine Tauber (2008). Eine gute Ergänzung ist das Ausstellungsdossier von Cécile Scailliérez (1996), das Jean Clouets Porträt des Königs umkreist. Das Profil Franz' I. als Sammler und Mäzen hat Janet Cox-Rearick (1995) intensiv erforscht.¹⁰² Heinrich II., Franz' I. Nachfolger auf dem französischen Thron, wurde von der kunstgeschichtlichen Forschung bis vor kurzem eher vernachlässigt. Neuere Publikationen wie die von Catherine Grodecki (2000) untersuchen die unter diesem König wachsende Bedeutung der Architektur und des Städtebaus. Der von Hervé Oursel und Julia Fritsch (2003) herausgegebene Tagungsband trägt wesentlich dazu bei, das ästhetische Profil Heinrichs II. und seiner Regentschaft kenntlich zu machen.

Bei den Favoritinnen dieser beiden Valois-Könige verhält es sich forschungstechnisch genau umgekehrt.¹⁰³ Dass Anne de Pisseleu, die Geliebte Franz' I., bislang mit nur wenigen Kunstwerken in Verbindung gebracht werden konnte, führte wohl dazu, dass die Kunstgeschichte ihre *visibilité* am französischen Hof noch nie systematisch untersucht hat – auch nicht mit Blick auf die Repräsentation des Monarchen.¹⁰⁴ Anders verhält es sich mit Diane de Poitiers, der Favoritin Heinrichs II. Françoise Bardon widmete ihr schon 1963 eine umfangreiche Studie, in der sie sich aber ausschließlich mit der Ikonographie der antiken Göttin Diana und deren Bedeutung für die Repräsentation Dianes beschäftigt. Die Arbeit liefert eine Fülle von Informationen und klugen Beobachtungen, bleibt aber durch den Fokus auf das Diana-Thema argumentativ eindimensional. Neuere Forschungen zu den von Bardon besprochenen Kunstwerken haben einige ihrer Deutungen obsolet gemacht. Jenseits kleinerer Bei-

¹⁰⁰S.a. Zorach 2005.

¹⁰¹S.a. Frommel 2009.

¹⁰²S.a. Scailliérez 1992.

¹⁰³Kunsthistorische Studien zu späteren Favoritinnen am französischen Hof gelten v.a. Madame de Pompadour. Hier positiv hervorzuheben sind: Goodman 2000; Weisbrod 2000; Lajer-Burcharth 2001. Der Katalog zur Ausstellung *Madame de Pompadour und die Künste* (Salmon /Hohenzollern 2002) ist aus Perspektive der „Mätressenforschung“ nicht gelungen (vgl. Ruby 2003), gibt aber einen guten Überblick über das Material.

¹⁰⁴S. aber die Einzeluntersuchungen von Vickers (1986, 1995) und Wilson-Chevalier (1993, 1999).

träge zu Einzelaspekten der Kunstproduktion um und für Diane de Poitiers hat zuletzt Henri Zerner (2002) das ‚Bild‘ dieser Favoritin einer Bestandsaufnahme unterzogen. Nach der Diskussion diverser Objektgruppen, deren Bezug zu Diane de Poitiers zumeist fragwürdig ist, kommt Zerner zu dem Schluss, dass die Favoritin durch die von ihr selbst beförderte Ambiguität der visuellen Inszenierung nicht „*maîtresse de son image*“ geblieben sei. Schiebt man die Verwirrungen der einschlägigen Forschung und das bei Zerner anklingende Moment der Resignation einmal beiseite, so harren die Komponenten und Mechanismen dieser mehrdeutigen Inszenierung von Diane de Poitiers nach wie vor der Untersuchung.

I.3 Methodische Überlegungen, Vorannahmen, Aufbau

Der Korpus

Diese Studie fragt nach den visuellen Manifestationen einer gesellschaftlichen Rolle, ‚der Favoritin‘, und nach der diskursiv-medialen Konstruktion dieser Rolle. Es handelt sich also um eine kunsthistorische Untersuchung, die sozial- und politikgeschichtliche Fragestellungen miteinbezieht und insofern interdisziplinär angelegt ist.¹⁰⁵ Die relevanten Objekte beziehungsweise Quellen werden deshalb nicht – oder nicht vorrangig – auf der Grundlage ikonographischer, stilistischer, medialer oder anderer genuin kunsthistorischer Kriterien ausgewählt. Wie der Forschungsüberblick gezeigt hat, liefert die Auseinandersetzung mit den sogenannten „Mätressenporträts“ interessante Erkenntnisse und auch spannende Fragen, erlaubt aber keine seriösen Rückschlüsse auf die Selbst- respektive Fremddarstellung einer historischen Einzelperson oder ‚der Favoritin‘ als sozio-politische Rolle. Ein solches Verfahren, selbstkritisch gebrochen, kann im besten Fall dazu führen, dass wir uns unserer eigenen, stark im Denken des 19. Jahrhunderts verhafteten Idee von ‚der Mätresse‘ als eines Konstrukts bewusst werden.

Ich will mich hier aber nicht der Dekonstruktion des bürgerlichen Mätressenbildes zuwenden, wengleich das ein höchst interessantes und bislang kaum bearbeitetes Thema wäre. Vielmehr geht es mir darum, das ästhetische Profil einzelner Favoritinnen möglichst umfassend und präzise herauszuarbeiten, um darüber sowohl ihre jeweils besondere Position am französischen Königshof zu beschreiben als auch, und sofern möglich, für diese Position typische, also an der Konstruktion der Rolle mitwirkende Merkmale der medialen beziehungsweise künstlerischen Inszenierung zu markieren. Ausgangspunkt sind demnach die historischen Frauenfiguren, ihr soziales Umfeld,

¹⁰⁵Zum mitunter problematischen Verhältnis von Kunstgeschichte und Geschichte vgl. die Beiträge von Klaus Krüger und Jean-Claude Schmitt in: Oexle 1997.

das heißt der Hof und die französische Adelsgesellschaft, und die mit diesen Frauen seriös, also nachweislich in Verbindung zu bringenden Artefakte.¹⁰⁶

Diese ‚Verbindung‘ muss erläutert werden, denn gemeint ist eine relativ weit gefasste Korrelation zwischen historischer Person und Kunstwerk. In den Blick kommen von der Favoritin selbst in Auftrag gegebene Artefakte und Bauwerke sowie solche, die zwar von anderen Personen aus ihrem Umkreis initiiert, aber für sie geschaffen, ihr geschenkt oder dediziert wurden. Es gibt Kunstwerke, die die Protagonistin zum Beispiel im Modus eines identifizierenden Porträts darstellen und deshalb mit ihr in Verbindung gebracht werden können, und Objekte oder Phänomene, die sich ohne eine der Darstellung immanente Referenz, sondern lediglich über ihre Präsentation – in einem bestimmten räumlichen oder situativen Kontext – auf sie beziehen lassen.¹⁰⁷

Eine personenzentrierte, also außerkünstlerisch begründete Quellenkompilation empfiehlt sich, weil sie Aufschluss sowohl über das historische Individuum, sei es als Subjekt oder Objekt greifbar, als auch über dessen Eingebundensein in milieu-, geschlechts- oder rollenspezifische Szenarien und Praktiken im Umgang mit Kunstwerken und visueller Kultur verspricht.¹⁰⁸ Dabei ist vor allem – aber nicht ausschließlich – zu fragen, ob und wie das Verhältnis von Favoritin und König zum Ausdruck kommt, ob es auf der Ebene der Darstellung, im Akt ihrer Präsentation oder auf vielleicht noch ganz andere Art und Weise erfahrbar wird, und wer es wie für wen formuliert beziehungsweise inszeniert. Die Frage nach der Bildwürdigkeit der historischen Person als Favoritin oder in anderer, womöglich konkurrierender Rolle berührt die hermeneutische Dimension: Welche Bedeutungen wurden dem fraglichen Individuum und seiner Position als Günstling in der historischen Situation beigemessen? Darstellungen der Favoritin als Favoritin können sowohl auf eine besondere Wertschätzung der Rolle als auch auf ihre soziale Brisanz, also auf eine historische Problemstellung, hinweisen.

Der mit einer bestimmten Favoritin ‚in Verbindung zu bringende‘ Objekt- und Textkorpus ist zwangsläufig fragmentarisch und heterogen. Die Objekte

¹⁰⁶Ein solches Vorgehen liegt auch der Arbeit von Andrea Weisbrod (2000) zugrunde, die sich allerdings für die Marquise de Pompadour auf einen wesentlichen größeren Bestand an Quellen, insbesondere an Schriftzeugnissen, stützen und daraus medial homogene Gruppen zur Analyse bilden kann.

¹⁰⁷Wolfgang Kemp unterscheidet bei seiner Analyse der Rezeptionsvorgaben eines Kunstwerks zwischen der inneren Einheit eines Bildes, die er Darstellung nennt, und der äußeren Einheit ihrer Präsentation: „Für unsere Zwecke müssen Darstellung und Präsentation schon deshalb unterschieden werden, weil letztere die angestammte Domäne der Darstellung, den Innenbezirk des Werkes, sagen wir: die Bildfläche überschreitet, und den Rahmen und vieles, was außerhalb des Rahmens auf das Werk verweist, mit umgreift: eben die äußeren Zugangsbedingungen. [...] Die Präsentation beteiligt den Betrachter am Werk, indem sie ihn in einen zweiten Kommunikationsvorgang hineinnimmt, an dem er nicht beteiligt ist: die Darstellung.“ (Kemp 1983, S. 35)

¹⁰⁸Für eine problematisierende Darstellung zum Verhältnis Kunst und visuelle Kultur bzw. *visual culture* vgl. Cherry 2004; Corbett 2005.

vertreten unterschiedliche Medien und Gattungen. Zur Diskussion stehen Architektur (sakral und profan) und Gartenbaukunst, Tafel-, Wand-, Miniatur-, Glas-, Email- und Buchmalerei, die graphischen Künste, Tapiserie und andere Textilien, Brunnenplastik und Grabplastik, Medaillen, Wappen, Siegel und andere emblematische Zeichen, Briefe, Widmungstexte, Inschriften und Gedichte. Auch der Bezug auf die Favoritin ist höchst unterschiedlich, denn es handelt sich ja nicht nur um repräsentative Bilder oder Bildnisse, sondern die Referenz auf die historische Person ist vielgestaltig, medial verschieden, ambivalent und mitunter auch versteckt. Sie ist nicht nur im Artefakt selbst, sondern auch in den Umständen seiner Herstellung, Weitergabe und Rezeption aufgehoben, also auch im Performativen und Situativen angesiedelt. Ein semiotischer, aus der Analyse des zweidimensionalen Bildes entwickelter Repräsentationsbegriff stößt hier an seine Grenzen und erweist sich als nur bedingt brauchbar.¹⁰⁹ Sowohl der Modus der Referenz als auch das Objekt respektive Kunstwerk, an dem sie sich materialisiert, sind zu beschreiben, um Aussagen über das Bezeichnete – die historische Person und ihren sozialen Status – treffen zu können. Die Gesamtheit der Beobachtungen bezeichne ich, in Anlehnung an eine Formulierung von Marcia Pointon, als ‚Re-Präsentationskultur‘.¹¹⁰ Dabei gehe ich nicht davon aus, dass es sich bei der Re-Präsentationskultur einer einzelnen Favoritin um ein abgeschlossenes System handelt, aus dem ein intentional generiertes, für einen bestimmten Rezipientenkreis entworfenes und entsprechend funktionierendes „Image“ hervorgeht.¹¹¹

¹⁰⁹Zu semiotischer oder ästhetischer Repräsentation vgl. die von Elizabeth Bronfen in Anlehnung an W.J.T. Mitchell formulierte Definition: „[D]er ästhetische Repräsentant stellt ein nicht präsentes Objekt oder eine abstrakte Vorstellung dar. [...] Das repräsentatorische Zeichen ist jedoch nicht nur immer auf einen Rezipienten gerichtet, es entsteht auch nie in Isolation, sondern als Teil eines ganzen semiotischen Netzwerkes, eines kulturell geregelten Kodes.“ (Bronfen 1995, S. 422) W.J.T. Mitchell unterscheidet, wiederum in Anlehnung an Charles Sanders Peirce, bei literarischen Texten zwischen „ikonischer Repräsentation“, welche die formale Ähnlichkeit zwischen Signifikant und Signifikat betont, „symbolischer Repräsentation“, die auf einer willkürlichen, kulturell tradierten Beziehung basiert, und „indexikalischer Repräsentation“, die auf dem Verhältnis von Ursache und Wirkung beruht. Vgl. Bronfen 1995, S. 422.

¹¹⁰Pointon prägte den Terminus „portraiture“ – zu übersetzen mit „Porträtkultur“ – „to denote all those practices connected with the depiction of human subjects and the theorization, conceptualisation and apprehension of portrait representations.“ (Pointon 1993, S. 1)

¹¹¹Ich verwende den aus dem Englischen entlehnten, in den 1950er Jahren erst von der deutschen Soziologie und Wirtschaftspsychologie aufgegriffenen Begriff „Image“ ähnlich wie Andreas Köstler (1998, S. 14): Gemeint ist die „Ganzheit aus Informationen, Vorstellungen und Wertungen, die mit einem Gegenstand oder eine Person verknüpft werden“, um damit einen bestimmten Adressatenkreis anzusprechen. „Image“ betont also die intentionale kommunikative Funktion eines Bilder- bzw. medial vermittelten Aussagenkorpus. – Für eine Problematisierung des „Image“-Begriffs angesichts eines disparaten und polysemantischen Bildkorpus in der französischen Renaissance s.a. den Beitrag von Hochner in: Gaegtens/Hochner 2006, S. 21-32.

Die Kontexte

Will man die Modi der Referenz und ihre bedeutungsstiftenden Funktionsweisen differenziert beschreiben, so müssen die mit Blick auf die Fragestellung relevanten Objekte, Objekt-Ensembles oder Texte kontextualisiert, also in ihrem dynamischen Bezug zu ihrer spezifischen Umwelt analysiert werden. Wolfgang Kemp (1986, 1991) hat eindringlich darauf hingewiesen, dass es sich bei der Beziehung zwischen Werk und Kontext nicht um eine einseitige Determiniertheit, also nicht um ein hierarchisches Verhältnis handelt, sondern um eine Interaktion, kraft derer sich beide ihren strukturellen Eigenschaften entsprechend verändern.¹¹² Beide wirken aufeinander ein und sind existentiell aufeinander angewiesen: Der Kontext beeinflusst die Gestaltung und Rezeption eines Werkes ebenso wie dieses auf seinen Kontext einwirkt und ein Teil von ihm wird. Diese Macht- oder Kraftzuweisung an das Kunstwerk ist wichtig, weil es damit möglich wird – und zwar systematisch – von Funktionen des Werks zu sprechen, die unabhängig von einer Absicht, seitens des Auftraggebers, der Künstlerin, des Rezipienten etc., existiert. Kemp hebt hervor, dass es sehr wohl integrale oder intentionale Kontexte gibt, dass der Regelfall aber ein nicht programmatischer, von ihm „wild“ genannter Kontext sein dürfte, eine mehr oder minder offene, wachsende Gemengelage, mit der auch das einzelne Werk sich wandelt, neue Sinnschichten anreicht, alte verliert und dies im fortwährenden Austausch mit seinem Umfeld. In der von Natalie Zemon Davis (2002) als „schenkende Gesellschaft“ bezeichneten Kultur der französischen Renaissance und insbesondere mit Blick auf die über königliche Gunsterweise ausgezeichneten und Gegengaben offerierenden Favoriten und Favoritinnen sind „wild“ wachsende Kontexte bedeutsam und sorgfältig zu analysieren. Die geschenkten oder angenommenen Objekte, häufig Kunstwerke, wechseln ihren originären Bezugsrahmen, aber dieser bleibt ihnen eingeschrieben und prägt ihr Wirken im neuen gewandelten Kontext.

Kemp unterscheidet zwischen „primären“ und „sekundären“ Kontexten. Letztere sind die „von Gnaden der Kunstgeschichte“. Sie werden seitens der akademischen Disziplin „gebildet“¹¹³, also erst nachträglich an das Kunstwerk herangetragen, folgen methodologischen Vorannahmen und sind entsprechend selektiv respektive willkürlich. Demgegenüber scheint Kemp den „primären“ Kontext als einen ursprünglich gegebenen, vollständigen zu erachten. Ich bin mir nicht sicher, ob es ihm vor allem um eine Kritik am selbstgerechten Habitus des „Kontext-Bildens“ geht, ob Kemp den „primären Kontext“ also aus rhetorischen Gründen und im Sinne der Dialektik einführt, oder ob er tatsächlich davon ausgeht, dass ein solcher „primärer Kontext“ zu rekonstruieren wäre, ohne dabei notwendigerweise schon einen „sekundären Kontext“

¹¹²Zu Kunst und Kontext s.a. Bryson 1994; Held/Schneider 2007, S. 380-400.

¹¹³Kemp 1991, S. 93.

zu bemühen.¹¹⁴ Ich möchte auf diese Unterscheidung verzichten und statt dessen, den Hinweisen von Jonathan Culler, Norman Bryson und anderen folgend,¹¹⁵ deutlich machen, welche Dimensionen oder Aspekte des Kontexts, welchen Rahmen ich relevant mit Blick auf das vorliegende Erkenntnisinteresse erachte und insofern setze. Das bedeutet einen Abbau von Komplexität eingedenk einer „Kunstgeschichte der Komplexität“, wie Kemp sie völlig zu Recht einfordert. Dabei bleibt genug zu tun und zu beachten. Meine Fragestellung und das damit einhergehende Insistieren auf einem außerbildlichen Referenzsystem, mit dem die Objekte in Verbindung stehen respektive gebracht werden, bedeuten, dass ein sozialer oder politischer Kontext den großen Rahmen abgibt.¹¹⁶

Mit der Re-Präsentationskultur einer bestimmten Favoritin ist der wichtigste oder dominante Kontext gegeben, der die Auswahl der Objekte und Texte bestimmt und zugleich von diesen gebildet wird. Hier tritt ein grundsätzliches Problem der Werk-Kontext-Relation und der Praxis ihrer Analyse offen zutage. Norman Bryson hat es prägnant formuliert. Das Werk oder der Text wird zuerst von seinem Kontext abgetrennt, um dann in einem Akt der Verifizierung diesem wieder zugeführt zu werden: „the double action of separating text from context, followed by the two coming together in a veridical fit (the account must be true; the paintings prove it).“¹¹⁷ Dieses Problem wird kaum zu beseitigen, deshalb aber umso sorgfältiger im Blick zu behalten sein. Kontinuierliche Aufmerksamkeit für das dynamische Miteinander von Werk und Kontext beziehungsweise Bezugsrahmen ist geboten. Die Berücksichtigung weiterer, ausgewählter Kontexte für das einzelne Objekt oder Phänomen relativiert das Problem. Eindimensionale Kausalitäten und Schlussfolgerungen können dadurch reduziert, wenn auch nicht ausgeschlossen werden. Ich werde genuin kunsthistorische Kontexte hinzuziehen, also immer – soweit jeweils möglich – nach den Umständen von Produktion und Rezeption, nach dem Auftraggeber, dem Bestimmungsort, der Tradition und den Möglichkeiten des Mediums und der Gattung, nach ikonographischen Anschlüssen, paradigmatischen ‚Verwandtschaften‘ und nach den Modi der Referenz fragen und dabei auch etwaige Veränderungen innerhalb der einzelnen Rahmen berücksichtigen. Aus diesem, das engere Umfeld des Werks befra-

¹¹⁴Held/Schneider (2007, S. 386f.) sprechen mit Bezug auf Kemp von „räumlichen Kontexten“, die als ein „erster empirischer Kontext“ genommen werden können. Sie meinen damit die konkreten räumlichen Zusammenhänge, in denen und mit denen ein Kunstwerk präsentiert wird. Dazu gehören auch Nutzungszusammenhänge kultischer und anderer Art, also performative Kontexte.

¹¹⁵Vgl. Bryson 1994, v.a. S. 67-68. „[C]ontext is not given but produced; what belongs to a context is determined by interpretive strategies; contexts are just as much in need of elucidation as events; and the meaning of a context is determined by events.“ (Jonathan Culler 1988, zit. nach: Bryson 1994, S. 67)

¹¹⁶Zum sozialen oder politischen Kontext s.a. Held/Schneider 2007, S. 390-393.

¹¹⁷Bryson 1994, S. 73.

genden Vorgehen ergeben sich zwangsläufig der Vergleich und die über den Vergleich geschaffene Verbindung mit anderen Werken und Kontexten. Dabei beschränke ich mich, von Ausnahmen abgesehen, hinsichtlich der Objekte, Texte und anderer Phänomene auf historisch Naheliegendes. Der vorrangige Bezugsrahmen ist die französische Hofkultur der Frühen Neuzeit, vom ausgehenden 15. Jahrhundert bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts. Damit ist nicht nur eine raum-zeitliche Begrenzung vorgenommen, sondern auch eine Einschränkung auf ein bestimmtes soziales Milieu, auf die Hofgesellschaft, die wiederum als Kommunikationsgemeinschaft einen eigenen Kontext darstellt.¹¹⁸ Innerhalb dessen werden vor allem die Re-Präsentationskulturen der Favoriten, also die mit diesen und mittelbar auch mit dem König ‚in Verbindung zu bringenden‘ Artefakte und Texte zum Vergleich beziehungsweise als Kontext herangezogen. Da das Erkenntnisinteresse der Favoritin, also einem weiblichen Günstling gilt, tritt *gender* als Analysekriterium hervor. Damit ist ein Kontext eigener Art – auch auf theoretischer Ebene – angesprochen.

Gender

Ausgangspunkt dieser Untersuchung sind historische Frauen, die für eine bestimmte Zeit die Favoritin eines französischen Königs waren. *Gender* ist somit in zweifacher Hinsicht zu problematisieren: mit Blick 1.) auf das leibhaftige Individuum und 2.) auf die soziale Rolle, die es einnahm, zugewiesen bekam, selbst ausgestaltete oder in der es in Erscheinung trat. Ich folge der Position von Joan W. Scott, die die Dialektik oder wechselseitige Bedingtheit von Männlichkeit und Mannsein einerseits und Weiblichkeit und Frausein andererseits als relative, historisch zu kontextualisierende Konstruktionen begreift. *Gender* bezeichnet für Scott das historisch variable Wissen über und die damit einhergehende Organisation von „sexueller Differenz“:

Gender [...] means knowledge about sexual difference [...] Knowledge refers not only to ideas but to institutions and structures, everyday practices as well as specialized rituals, all of which constitute social relationships. Knowledge is a way of ordering the world; as such it is not prior to social organization, it is inseparable from social organization.

It follows then that gender is the social organisation of sexual difference [...] gender is the knowledge that establishes meanings for bodily differences.¹¹⁹

¹¹⁸Zu „Kommunikationsgemeinschaften als Kontexte“ vgl. Held/Schneider 2007, S. 385-386.

¹¹⁹Scott 1988, S. 2. Scott bezieht sich explizit auf Michel Foucault: „I use knowledge, following Michel Foucault, to mean the understanding produced by cultures and societies of human relationships, in this case of those between men and women.“ (ebd.)

Wenn ‚Mann‘ und ‚Frau‘, ‚Männlichkeit‘ und ‚Weiblichkeit‘ demnach über Diskurse und Praktiken hervorgebracht und in einem ständigen Wandel begriffene Konstrukte mit handfesten Implikationen für die Organisation der Gesellschaft sind, so kann gleichwohl, und das ist für diese Studie wesentlich, die leibhaftige Existenz historischer Frauen und Männer nicht geleugnet werden. Teresa De Lauretis hat diesen auf den ersten Blick vielleicht paradox anmutenden Sachverhalt trefflich formuliert:

By ‚woman‘ I mean a fictional construct, a distillate from diverse but congruent discourses dominant in Western cultures (critical and scientific, literary or juridical discourses), which works as both their vanishing point and their specific condition of existence [...] By *women*, on the other hand, I will mean the real historical beings who cannot as yet be defined outside of those discursive formations, but whose material existence is nonetheless certain. [...]

The relation between women as historical subjects and the notion of woman as it is produced by hegemonic discourse is neither a direct relation of identity, a one-to-one correspondence, nor a relation of simple indication. Like all other relations expressed in language, it is an arbitrary and symbolic one, that is to say, culturally set up.¹²⁰

Im Folgenden wird an der Existenz historischer und benennbarer Einzelpersonen männlichen und weiblichen Geschlechts als Voraussetzung für das, was wir Gesellschaft nennen, festgehalten. Zugleich gehe ich davon aus, dass die schriftlichen und visuellen Zeugnisse, die wir von diesen Personen oder über sie haben, immer – wenngleich auf unterschiedliche Weise und Intensität – beteiligt sind an einem Diskurs des *gendering*, also an der Zuschreibung von geschlechtsspezifischen, die Dialektik von Mann und Frau gestaltenden Merkmalen, Rollen und Normen, die wiederum Auswirkungen auf das gelebte Leben von leibhaftigen Männern und Frauen haben.¹²¹ Um letzteres an einem für den behandelten Zeitraum wichtigen Thema deutlich zu machen: Wenn die Frauen im Frankreich der Frühen Neuzeit faktisch von der Erbfolge ausgeschlossen waren, wenn das biologische Geschlecht also einen Parameter für das genealogische und dynastische Denken der Epoche darstellte, so ist es eines, hierfür den Wortlaut des „Salischen Gesetzes“ oder anderer Rechtstexte

¹²⁰De Lauretis 1984, S. 5-6. S.a. Bronfen 1995.

¹²¹Ich verwende einen an Foucault orientierten dynamischen Diskurs-Begriff. „Diskurs“ bezeichnet nach Foucault die Summe der Praktiken, die „systematisch die Dinge bilden, von denen sie sprechen. Zwar bestehen diese Diskurse aus Zeichen; aber sie benutzen diese Zeichen für mehr als nur zur Bezeichnung der Sachen. Dieses *mehr* macht sie irreduzibel auf das Sprechen und die Sprache. Dieses *mehr* muß man ans Licht bringen und beschreiben.“ (Foucault 1981, S. 74).

als Begründung heranzuziehen. Ein anderes ist es zu untersuchen, wie sich der Anspruch auf Erbfolge an sichtbare Manifestationen ‚des Mannes‘ heftet, dadurch zu ihm gehört und, im Zweifelsfall variierend, aber immer wieder aufs Neue bekräftigt wird, während die Rolle ‚der Frau‘ im Familienverband gleichermaßen diskursiv konstruiert wird: durch andere, komplementäre Zeichen, Texte und Bilder – oder auch durch das Ausschweigen oder die Nichtsichtbarmachung einer weiblichen Rolle in diesem Kontext.

Die Annahme eines grundsätzlichen Konstruiertseins von ‚Mann‘ und ‚Frau‘ bedeutet, dass es Texte, Darstellungen, Medien, Modi der Referenz, Präsentation und Rezeption gibt, die in der historischen Situation ihres Zutagetretens geschlechtsspezifisch konnotiert (*gendered*) sind. Vor dem Hintergrund ist der Günstling des Königs ein interessanter Untersuchungsgegenstand. Auch bei dieser Rolle handelt es sich um ein Konstrukt, dessen tatsächliche und potentielle Erscheinungsformen – jenseits des begriffsgeschichtlichen Befundes¹²² – noch näher zu beschreiben sind. Definiert man den Günstling sehr allgemein als eine Person, die mit dem Monarchen durch ein besonders enges, vor allem über Gunsterweise kenntlich gemachtes Verhältnis verbunden ist, dann ist diese Rolle nicht per se *gendered* und dadurch in ihren ästhetischen Manifestationen schon partiell vorbestimmt. Im 16. Jahrhundert besetzten in Frankreich sowohl Männer als auch Frauen Favoriten-Positionen, und so ist zu fragen, wie sich bei der Re-Präsentationskultur eines einzelnen oder eben ‚des Günstlings‘ die soziale Rolle und das Geschlecht zueinander verhielten – ob das eine das andere dominierte oder neutralisierte, ob sie sich wechselseitig verstärkten oder schwächten, oder ob hier vielleicht auch gar keine Gesetzmäßigkeit markiert werden kann. Eine Antwort auf diese Frage könnte erhellend auch für die Auseinandersetzung mit der im 17. Jahrhundert voranschreitenden Institutionalisierung der *maîtresse en titre* sein, denn spätestens dann fungierte *gender* als ein Kriterium zur nun offenbar wichtig(er) gewordenen Distinktion der Günstlinge untereinander.

Individuum und Rolle, Einzelfall und Struktur

Im Forschungsüberblick habe ich darauf hingewiesen, dass die Suche nach einem „Mätressenporträt“ oder nach einer „Ikonographie des Favoriten“ in die Irre, im schlimmsten Fall zu gar nichts führen kann.¹²³ Umgekehrt läuft eine mikrohistorische Analyse singulärer Phänomene Gefahr, ohne Aussagewert für übergreifende Fragestellungen und uninteressant für ein breiter angelegtes Erkenntnisinteresse zu sein. Eingedenk dieser Problematik beschreibe ich einen Mittelweg. Mit der räumlichen und zeitlichen Einschränkung auf die

¹²²Vgl. S. 6-7 (Kap. I.1).

¹²³In der Geschichtswissenschaft trägt die in den 1980er/90er Jahren vollzogene sog. „kulturalistische Wende“, also die Abkehr von einer strukturfunktionalistischen Sozialtheorie („Bielefelder Schule“), dieser Art von Dilemma Rechnung. Vgl. hierzu Daniel 2001.

französische Hofkultur während der Regierungszeiten Franz' I. (1515-1547) und Heinrichs II. (1547-1559) ist eine diachrone Perspektive gegeben, die überschaubar bleibt und nicht dazu verleitet, vermeintliche Entwicklungslinien aufzuzeigen und damit den Blick auf spätere oder andernorts auftretende Phänomene zu verengen. Der relativ kleine raum-zeitliche Ausschnitt und die Konzentration auf die Epoche der sogenannten „französischen Renaissance“ haben zudem den Vorteil, dass ein gewisses Maß an kulturgeschichtlicher Homogenität, also annähernd konstante Rahmenbedingungen für kulturelle Sinnstiftung vorausgesetzt werden können. Das ästhetische Profil zweier Favoritinnen, Anne de Pisseleu und Diane de Poitiers, wird separat untersucht und – sofern möglich und sinnvoll – im Vergleich mit dem Erscheinungsbild, den Erscheinungsformen zeitgleich agierender männlicher Favoriten analysiert. Auf der Grundlage dieser synchron angelegten Fallstudien, die sich mitunter zeitlich überschneiden, können die Re-Präsentationskulturen der beiden Favoritinnen zusammen betrachtet werden. Dies soll weniger im Sinne eines Vergleichs geschehen. Vielmehr ermöglicht es die Kompilation einer kritischen Masse an Beobachtungen und Ergebnissen, sowohl Aspekte einer Re-Präsentationskultur der königlichen Favoritin in der französischen Renaissance aufzuzeigen als auch das historisch Spezifische und Singuläre im Blick zu behalten. Die beiden Fallstudien sind sich somit gegenseitig und mit Blick auf das Ganze Ergänzung und Korrektiv zugleich. In der soziale Strukturen heraus präparierenden Zusammenschau sollen die Individualität der historischen Akteure, die distinkten Möglichkeiten, die sie hatten, und die unterschiedlichen Situationen, die sie vorfanden, präsent beziehungsweise in Erinnerung bleiben. Der strukturell schwer fassbare Status des Favoriten/der Favoritin legt eine solche quasi bifokale, diachron und synchron argumentierende Herangehensweise nahe. Sie entspricht aber auch einem feministischen Forschungsanliegen, das Frauen nicht auf ihr Geschlecht reduzieren und die mit dieser Reduktion einhergehende Gefahr der Enthistorisierung und Ontologisierung unterlaufen will.¹²⁴ Eine Epochen umspannende „Ikonographie der Mätresse“ stellte das typische Ergebnis derart enthistorisierender ‚Frauenforschung‘ dar, um die es mir dezidiert nicht geht. Statt dessen sollen historische Frauen, die bedeutend waren – darauf, dass sie bedeutend waren, verweist unter anderem ihre Sichtbarkeit –, in ihrer Zeit und in ihren vielgestaltigen Beziehungen zu anderen, männlichen wie weiblichen Akteuren betrachtet werden.

Zeichen der Gunst – Nähe, Intimität, Liebe

Was könnte für eine Favoritin wichtig gewesen sein bei der (un)mittelbaren Zurschaustellung ihrer Person? Wie trug der König zur Inszenierung sei-

¹²⁴Zum problematischen „Sonderfall Frau“ s.a. Schade/Wenk 1995, S. 350f.

nes Günstlings bei? Die Beantwortung dieser und verwandter Fragen bleibt mangels einschlägiger Arbeiten zur Re-Präsentationskultur von Günstlingen noch sehr spekulativ. In dieser Studie will ich das Thema für die Epoche der französischen Renaissance umkreisen, gehe dabei aber von einigen allgemeineren Vorannahmen aus, die sich an die Definition des Günstlings knüpfen, also mit dessen besonders enger, in der Regel affektiv geprägter Beziehung zum Monarchen zu tun haben und eine gerichtete Befragung der relevanten Objekte zulassen.

In seiner Studie zur Gunst des Königs in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hat Nicolas Le Roux das Verhältnis von Fürst (*prince*) und Favoriten (*favoris, entourage*) und die Bedeutung der Symbole und symbolischer Handlungen für die Konstitution und Vermittlung dieses Verhältnisses nach innen wie nach außen prägnant geschildert. Le Roux sei hier deshalb etwas ausführlicher zitiert:

Situé au cœur de la cour, à la fois instrument et reflet de sa puissance, l'entourage du prince apparaît comme une configuration numériquement limitée dans laquelle évoluent des individus en situation de proximité physique avec la personne du souverain. Il offre une zone de contact entre la société de cour, le royaume et le prince. Mais il forme également un écran qui masque ou met ce dernier en représentation. Rétribués de leur fidélité par l'octroi ostentatoire d'honneurs symboliques ou matériels, les favoris concentrent et monopolisent la grâce du prince, c'est-à-dire le don gratuit du regard et de la bienveillance exprimant sa liberté souveraine. [...]

Dans le système de concurrence et d'exclusions que constitue la cour, le favori apparaît comme le personnage qui se caractérise à un moment donné par la plus grande capitalisation de signes de l'exception, qu'il s'agisse de prérogatives symboliques, de dignités ou de récompenses. Ces signes exprimant sa position privilégiée dans l'entourage du prince sont autant de formes de sublimation du rapport de dépendance qui manifestent l'efficacité créatrice et légitimante du pouvoir souverain.¹²⁵

Mehrere Aspekte werden hier angesprochen, die für das Bild des Favoriten/der Favoritin von Belang sind und im Auge behalten werden sollen. Offensichtlich und zu erwarten waren königliche Geschenke als Zeichen der Gunst wichtig, und es ist anzunehmen, dass solche Gunstbeweise auch zur Schau gestellt wurden. Je größer die Auszeichnungen und Geschenke, umso

¹²⁵Le Roux 2000, S. 11-12. Le Roux scheint sich für Favoritinnen und geschlechtergeschichtliche Aspekte nicht zu interessieren und spricht nur von männlichen Akteuren.

größer die Gunst, umso ausgeprägter aber auch die Abhängigkeit des Favoriten vom König und umso prekärer seine Situation. Beide, der Schenkende und der Beschenkte, dürften ein Interesse an der Inszenierung gehabt haben. Hinzu trat der unter Umständen ostentativ betriebene Wettstreit der tatsächlich oder auch nur angeblich Beschenkten, also der Günstlinge, untereinander.

Interessant ist Le Roux' Hinweis, dass die Favoriten um den König eine Art Schutzschild bildeten, der verdeckend oder verschleiern, aber auch als Mittler fürstlicher Repräsentation wirken konnte. Fraglich ist, ob und inwiefern sich diese Funktion in der Re-Präsentationskultur der Günstlinge bemerkbar machte. Le Roux erwähnt die „proximité physique“, also die körperliche oder räumliche Nähe zwischen Favorit und Herrscher. Nähe könnte ein Schlüsselbegriff sein, ein vielleicht weit über die Betrachtung der Geschenkepraxis hinaus hilfreiches Analysekriterium. Wie werden sonst noch Nähe und Intimität zum Ausdruck gebracht, zu sehen oder erfahren gegeben? Vorstellbar sind bestimmte räumliche Dispositionen, zum Beispiel die Lage oder Ausrichtung eines Favoriten-*appartement* in Relation zu dem des Königs. Vielleicht lassen sich auch Strategien der *Imitatio* oder gar der *Aemulatio*, also der Nachahmung oder nacheifernden ‚Einverleibung‘ des königlichen Vorbildes aufzeigen.¹²⁶ Nähe signalisierende Elemente können auch innerhalb der Darstellung und/oder im Rahmen ihrer Präsentation eine Rolle spielen. Zu fragen ist dann auch nach den Möglichkeiten der Vermeidung oder Leugnung von Nähe, also ein vielleicht nicht nur von Seiten des Herrschers angestrebtes Bemühen um sichtbare Distinktion.

Gunst, Nähe und Liebe scheinen auf den ersten Blick zusammenzugehören, sind im historischen Kontext aber differenziert zu betrachten. Niklas Luhmann hat in *Liebe als Passion* (1998 [1982]) eindringlich und überzeugend darauf hingewiesen, dass Liebe ein Kommunikationsmedium ist, dessen Code sich im historischen Verlauf wandelt.¹²⁷ Er erkennt eine deutliche Schwerpunktverschiebung in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in der sich die Form des Codes von der Idealisierung zur Paradoxierung ändere.¹²⁸ Kennzeichnend für die frühere, in der ‚höfischen Liebe‘ des Mittelalters und noch in der Liebeslyrik der Frühen Neuzeit anzutreffende Form sei, so Luhmann, ihr marginalisierter Bezug zur Sinnlichkeit, den er mit dem aristokratischen Verlangen nach Abgrenzung von einer vulgären Befriedigung sinnlicher Bedürfnisse, also mit gesellschaftliche Distinktionsbemühungen erklärt.¹²⁹

¹²⁶Zu *Imitatio* und *Aemulatio* vgl. Bauer 1992.

¹²⁷„[D]as Medium Liebe selbst [ist] kein Gefühl, sondern ein Kommunikationscode, nach dessen Regeln man Gefühle ausdrücken, bilden, simulieren, anderen unterstellen, leugnen und sich mit all dem auf die Konsequenzen einstellen kann, die es hat, wenn entsprechende Kommunikation realisiert wird.“ (Luhmann 1998, S. 23)

¹²⁸Interessanterweise fällt die von Luhmann diagnostizierte Akzentverschiebung zeitlich mit der auch begriffsgeschichtlich nachweisbaren Institutionalisierung der königlichen *maitresse* in Frankreich zusammen. Vgl. S. 4-5 (Kap. I.1.).

¹²⁹Vgl. Luhmann 1998, S. 50-51.

Das habe zu einer „Verlagerung der Liebe ins Ideale, ins Unwahrscheinliche, ins nur durch besondere Verdienste (nicht durch Ehe!) Erreichbare“¹³⁰ geführt. Als Begründung für die in der Regel von männlicher Seite im Medium der Dichtung formulierte Liebe brauchte es „eine Kenntnis der Eigenschaften des Objekts“¹³¹, also der Geliebten, die in jeder Hinsicht vollkommen zu sein hatte. „Liebe ist demnach eine Perfektionsidee, die sich von der Perfektion ihres Gegenstandes herleitet, durch sie nahezu erzwungen wird und *insofern* ‚Passion‘ ist.“¹³² Zu diesem Leiden an der Liebe zu weiblicher Vollkommenheit, also zur Schönheit, gehört die Unerreichbarkeit der angebeteten Frau. Die von Luhmann beschriebenen Topoi der idealisierten heterosexuellen Liebe sind typisch für die europäische Liebesdichtung in der Nachfolge von Petrarca und prägen auch die französische Literatur der Renaissance.¹³³ Für den Zusammenhang dieser Studie entscheidend ist die Frage, inwieweit das seinerzeit als Ideal kodierte Medium Liebe auch das Verhältnis von König und Favoritin kommunizierte beziehungsweise ob darauf für dessen Zurschaustellung zurückgegriffen oder auch nur angespielt wurde. Denn das auf eine heterosexuelle Beziehung bezogene, den weiblichen Günstling also privilegierende Liebesideal der Zeit konnte für die ästhetische Profilierung der Favoritin nur von Vorteil sein, zumal es als ein Distinktionsmerkmal der höfischen Oberschicht positiv besetzt war. Liebe und Nähe erscheinen hier als zwei Seiten einer Münze. Das Sinnlichkeit sublimierende Liebesideal strebt nach Vereinigung, zugleich sind die Unerreichbarkeit dieses Ziels und das dadurch begründete Leiden seine markantesten Topoi. Zu fragen ist, ob dieses ambivalente Spannungsverhältnis in der Re-Präsentationskultur einer Favoritin – oder auch eines Favoriten – (sinnlichen) Ausdruck fand.

Aufbau

Die beiden Hauptkapitel dieser Untersuchung (II und III) sind als Fallstudien zur Re-Präsentationskultur von Anne de Pisseleu, der Favoritin Franz' I., und von Diane de Poitiers, der Favoritin Heinrichs II., angelegt. Diese Reihenfolge ist chronologisch begründet. Zunächst wird jeweils das Verhältnis der Herrschers zu seinen Günstlingen, wie es sich über Texte, Bilder und Raumanordnungen mitteilt, geschildert. Darauf folgt in beiden Kapiteln ein biographischer Abriss zur Person der Favoritin, der nüchterne und literarische Quellen miteinbezieht. In den Zusammenhang gehören auch die Beziehung zum Monarchen und die sich zum Teil daraus ergebenden Einflussmöglichkeiten am französischen Hof. Auf die Bestandsaufnahme der überlieferten Porträts und eine allgemeine Einschätzung der Re-Präsentationskultur von Anne de Pisse-

¹³⁰Ebd., S. 51.

¹³¹Ebd.

¹³²Ebd., S. 57 [Hervorhebung Luhmann]

¹³³S.a. Ruby 2004/2.

leu respektive Diane de Poitiers folgen vertiefte, kontextualisierende Studien einzelner Objekte, Texte oder Ensembles. Sofern möglich und sinnvoll werden die zur Diskussion stehenden Artefakte und Inszenierungen in Relation zur Repräsentation männlicher Konkurrenten um die Gunst des Monarchen gebracht.

Der quantitative Umfang der beiden Kapitel divergiert erheblich, was an dem unterschiedlich dimensionierten Quellenkorpus zu den beiden Frauen liegt. Diese Tatsache wird im Schlusskapitel (IV) noch einmal reflektiert.

Für Anne de Pisseleu (Kapitel II) betrachte ich zwei Arbeiten intensiv: Zum einen die mit einem Alexander-Zyklus ausgestattete, sogenannte *chambre de la Duchesse d'Étampes* im königlichen Schloss von Fontainebleau; und zum anderen die im Auftrag der Königsschwester und Dichterin Marguerite d'Angoulême entstandene illuminierte Handschrift *La Coche*, also ein Text und Bild kombinierendes Werk. In beiden Fällen handelt es sich um nicht von der Favoritin selbst betriebene, aber durch ihre Person motivierte Inszenierungen. Ihnen gegenüber steht ein verhaltenes, nur eingeschränkt rekonstruierbares Engagement Annes de Pisseleu als Bauherrin, das ich in einem weiteren Unterkapitel erörtere.

Bei Diane de Poitiers (Kapitel III) verhält es sich genau umgekehrt. Hier dominiert der von der Favoritin betriebene Aufwand zur Selbstdarstellung, wie er insbesondere in ihrer von dem Hofarchitekten Philibert De l'Orme errichteten Residenz in Anet greifbar wird. Dieses Schloss, seine Architektur und Ausstattung stehen im Zentrum der Diane de Poitiers geltenden Analysen. Sie werden ausführlich vorgestellt und mit Blick auf das zur Schau gestellte Verhältnis von Favoritin und Monarch betrachtet. Ich untersuche Aspekte der Topographie, der Bautypologie und der Raumdisposition, der ikonologischen Dimension architektonischer Formen und des Dekoreinsatzes im Kontext des französischen Schlossbaus in der Renaissance und im Vergleich mit Bauvorhaben sowohl des Königs als auch anderer Günstlinge.

Ein besonderes Augenmerk gilt zudem den emblematischen Zeichen Dianes de Poitiers, ihrer Bezugnahme auf die symbolische Repräsentation Heinrichs II. und ihren vielfältigen Einsatzmöglichkeiten sowohl am und im Schloss von Anet als auch an mobilen Objekten und in performativen Zusammenhängen. Ein weiteres Unterkapitel behandelt die Adaption der antiken Göttin Diana für die Inszenierung der Favoritin. Die Mechanismen und Implikationen dieser offenbar gezielten Aneignung einer mythologischen Identität werden an zwei besonders signifikanten Kunstwerken herausgearbeitet: An der *Diane d'Anet* genannten Brunnenanlage aus Anet und an der für die Favoritin gewirkten Tapiserie-Folge mit Darstellungen von Diana-Episoden. Sowohl das Schloss von Anet als auch die Anspielung auf die antike Göttin sind wiederkehrende Themen oder Motive auch der Diane de Poitiers gewidmeten Hofliteratur. Anhand einiger ausgewählter Beispiele stelle ich die in diesem Medium formu-

lierten ‚Bilder‘ und die daraus von den Literaten abgeleiteten Anforderungen an die Favoritin vor.

Die Re-Präsentationskultur Dianas de Poitiers semantisiert nicht nur ihre Rolle als Günstling des Königs. Daneben gibt es die der treuen Witwe, die auch in Anet manifest ist. Besonders eindringlich und zugleich klassisch tritt die Inszenierung Dianas de Poitiers als Witwe an dem für ihren Gemahl in der Kathedrale von Rouen errichteten Grabmal zutage. Dem pompösen Monument ist ein größeres Unterkapitel gewidmet. In die Analyse der Memoria Dianas gehört zudem das von ihr verfügte, aber postum errichtete eigene Grabmal in Anet.

Im letzten Kapitel (IV) werden die systematisch verwertbaren Ergebnisse der beiden Fallstudien zusammengeführt und auswertend diskutiert. Mit Blick auf die eingangs aufgestellten Fragen gilt das Augenmerk insbesondere der Angemessenheit und Produktivität einer die Favoritin als weiblichen Günstling – und nicht (nur) als Geliebte des Königs – begreifenden Analyse. Neben die Bilanzierung aus geschlechtergeschichtlicher Perspektive tritt die Erörterung des Verhältnisses von Einzelfall und Struktur beziehungsweise Individuum und Rolle. Außerdem diskutiere ich auf der Grundlage der hier ausgebreiteten Betrachtungen, wie leistungsfähig die Künste für die diskursive Konstruktion einer weiblichen Rolle, der Favoritin, in der Frühen Neuzeit waren oder hätten sein können und welche Schlussfolgerungen sich daraus für eine weitere Auseinandersetzung mit diesem und verwandten Themen ergeben.

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 Lehensgüter 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“ favorisierte 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 Penthhièvre, 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 Étampes 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 tapezzeria 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 „quattri 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° ; Mézéray 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 vereinzelte 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 bekrönenden 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 zulaufenden, 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. Zumindest 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 Primaticcio 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 Primaticcios 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 Primaticcios 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 jüngerhaften 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. 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 Ekphrase 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 Freskoausstattung 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 Psyche* 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 Psyche* in der Villa Farnesina aus eigener Anschauung kannte, scheint durch den später von ihm entworfenen Freskodekor 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 Psyche* 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 Psyche* 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 ‚Neujahrgeschenk‘ 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: Cazaaran/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 amye 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 costume/ Si le subject me voulliez découvrir.“ (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'Estrées 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 Dianas 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 voulu 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.

III Diane de Poitiers – Favoritin Heinrichs II.

III.1 Heinrich II. und seine Favoriten

Mit der Machtübernahme Heinrichs II. im Frühjahr 1547 verlor nicht nur die Herzogin von Étampes ihre privilegierte Position am königlichen Hof. In einer Art „Palastrevolution“ wurden gleich mehrere tonangebende Persönlichkeiten der Vorgängerregierung und vor allem die engsten Berater Franz' I. durch neue beziehungsweise rehabilitierte Favoriten ersetzt. All dies geschah – auch in der Wahrnehmung der Zeitgenossen – ungewöhnlich schnell: „Le Roy enterré, la cour, la faveur change, le connestable de Montmorency est mandé du roy Henry.“¹ Das als unvermittelt empfundene Hervortreten einer neuen Führungsriege beförderte eine ambivalente und tendenziell negative Bewertung der königlichen Favoriten. Die ominöse „Palastrevolution“ trug wesentlich dazu bei, dass spätere Historiographen und Memoirenschreiber in Heinrich II. einen von seinen Vertrauten zu sehr beeinflussten Monarchen sahen: „Le roy Henry [...] se peut dire le regne du connestable, de madame de Valentinois et de M. de Guise, non le sien.“²

Dabei hatte Heinrich schon als Thronfolger, der er im August 1536 durch den Tod seines älteren Bruders geworden war, eine Schar Getreuer um sich versammelt. Mehrere politisch und machtstrategisch motivierte Auseinandersetzungen mit der Entourage Franz' I. und auch mit der des jüngeren Bruders Karl hatten die Hoffraktionen gefestigt. Der Tod von Karl im Jahr 1545 und dann von Franz I. am 31. März 1547 setzte den schwelenden Konflikten ein Ende, und Heinrich II. konnte mit einer im Prinzip bereits bestehenden Regierungsmannschaft die Thronfolge antreten. Der Bruch mit dem Regime des Vorgängers war weniger eklatant als er schien beziehungsweise inszeniert und kolportiert wurde, und er bezog sich nur auf die Führungsriege, nicht auf die für die Routine der Staatsgeschäfte verantwortliche Verwaltungsebene.³ Die besonderen Umstände des Machtwechsels brachten es aber mit sich, dass die Favoriten Heinrichs II. eine gesteigerte Aufmerksamkeit seitens der auswärtigen Botschafter und anderer Beobachter am französischen Hof fanden. Das galt auch für Diane de Poitiers, die Favoritin des neuen Königs, die 1548 von Heinrich II. in den Rang einer Herzogin erhoben wurde und der man einen großen Einfluss auch auf politische Entscheidungen nachsagte.⁴

¹Saulx-Tavannes 1881, S. 137. Zu den Memoiren von Gaspard de Saulx-Tavannes vgl. S. 46 / FN 5 (Kap. II.1.).

²Ebd. Vgl. weitere Zitate von Jean de Serres und Jacques-Auguste de Thou in: Le Roux 2000, S. 34.

³Vgl. die Analyse von Le Roux 2000, S. 33-38. S.a. Baumgartner 1988, S. 43ff.

⁴Vgl. S. 145-148 (Kap. III.2.).

Signalwirkung mit Blick auf die „Palastrevolution“ hatte aber vor allem die im April 1547 umgehend erfolgte Rückholung Annes de Montmorency an den königlichen Hof. Anne de Montmorency (1493-1567) entstammte einem alten Adelsgeschlecht aus der nördlichen Île-de-France.⁵ Die Montmorency hatten im französischen Königreich wiederholt hohe militärische Ämter bekleidet, im ausgehenden 15. Jahrhundert spielte das von Annes Vater Guillaume geführte Haus aber eine eher bescheidene politische Rolle. Das änderte sich mit dem fulminanten Aufstieg von Anne de Montmorency, der, mit nur kurzen Unterbrechungen, eine führende Stellung über mehrere Regentschaften hinweg bis zu seinem Tod 1567 innehielt und den Historiographen seiner Zeit als der Modellfall des *favori* schlechthin galt.⁶ Ausgangspunkt für seine Karriere und kennzeichnend für seine Favoriten-Rolle war die Jugendfreundschaft mit Franz von Angoulême. Anne de Montmorency war 1503 an den französischen Hof in Amboise gekommen und wuchs dort auf – zusammen mit dem Thronfolger und zusammen auch mit seinem späteren Konkurrenten um die königliche Gunst, Philippe Chabot.⁷ 1510 begann er seine militärische Laufbahn, die nach dem Regierungsantritt Franz' I. steil voranschritt. Nach zahlreichen Erfolgen auf dem Schlachtfeld, unter anderem in Italien, wurde Anne 1522 zum *maréchal de France* ernannt. Anfang 1525 heiratete er Madeleine de Savoie, eine Kusine des Königs. Er gehörte zu den Gefangenen nach der Schlacht von Pavia 1525 und war der wichtigste Verhandlungsführer an der Seite des Königs in Spanien. 1526 wurde Anne de Montmorency *grand maître*, also Vorsteher der königlichen *maison* mit weitreichenden Befugnissen vor allem hinsichtlich der Ämtervergabe am Hof, und Gouverneur des Languedoc. In der die 1530er Jahre beherrschenden Auseinandersetzung des französischen Königs mit dem Habsburger-Kaiser Karl V. spielte Montmorency als Diplomat und Heerführer eine eminent wichtige Rolle. Nach erfolgreichen militärischen Manövern verlieh Franz I. ihm das Konnetabel-Schwert (*l'épée de connétable*), machte ihn also zum Oberbefehlshaber der königlichen Armee und damit zum zweiten Mann im Staat. Montmorency setzte sich wiederholt für eine Entente-Politik gegenüber Karl V. ein und organisierte auch dessen Reise durch Frankreich 1539/40. Der Kaiser zeigte sich mit Blick auf das von Frankreich beanspruchte Herzogtum Mailand aber nicht verhandlungsbereit. Das Scheitern der von Montmorency betriebenen Politik und die Ränkespiele seiner zahlreichen Widersacher im Umkreis des Königs schwächten seine Position. Er fiel in Ungnade und zog sich im Juni 1541 vom Hof Franz' I. zurück.⁸ Bei Regierungsantritt

⁵Zu Anne de Montmorency vgl. P. Hamon, Art. Montmorency, in: Jouanna et al. 2001, S. 960-963; Decrue de Stoutz 1885 u. 1978; Bedos-Rezak 1990. Francis Salet zu Montmorency: „Par son immense richesse, par le rôle qu'il tint en tant que soldat, diplomate, homme politique sous le règne de quatre rois, il fut véritablement le second personnage du royaume.“ (in: Livres du connétable 1991, S. 6)

⁶Vgl. Le Roux 2000, S. 39-44.

⁷Zu Chabot s. S. 62 / FN 65 (Kap. II.2.).

⁸Vgl. S. 60-62 (Kap. II.2.).

Heinrichs II. 1547 wurde Anne de Montmorency wieder in alle seine Ämter eingesetzt. Der neue König bestätigte ihn in seiner Funktion als Konnetabel und erhob zudem, im Juli 1551, die *baronnie* von Montmorency in den Rang einer *duché-pairie*.⁹ Als ein weiteres Zeichen der engen Verbindung von Konnetabel und König wurde im Juni 1557 Annes Sohn François mit Diane de France, einer Bastard-Tochter des Monarchen, verheiratet.¹⁰ Montmorency stand während der gesamten Regierungszeit Heinrichs II. dem königlichen Rat vor und führte zahlreiche militärische Operationen im Dienst der Krone durch.¹¹ Er verfügte über ein immenses Vermögen und zahlreiche ebenso prestigeträchtige wie profitable Lehensgüter. 1516 waren die Nachfolge und das Erbe der Montmorency auf ihn übergegangen. 1531 wurde er Familienoberhaupt und damit Herr über die wichtigen Lehensgüter, die zur *seigneurie* von Montmorency im Norden von Paris gehörten. Hinzu kam die umfangreiche Mitgift der Madeleine de Savoie, die die *baronnie* Fère-en-Tardenois und andere Lehen im Osten von Paris in die Ehe einbrachte. Gezielte Gebietsankäufe und Schenkungen der Krone steigerten den Reichtum und die Macht Annes de Montmorency.¹² Schon in der Regierungszeit Franz' I. nutzte er seine Finanzkraft und seine privilegierte Stellung am Hof, um sich als Bauherr, Mäzen und Sammler zu profilieren. Ab 1520 ließ er die alte Familienresidenz in Chantilly modernisieren und ausbauen. Der Baumeister war Pierre Chambiges, der später auch für Franz I. arbeitete.¹³ Ab 1538 betrieb

⁹Zur Bedeutung und historischen Entwicklung von *duché-pairie* und des Titels *duc et pair* s. Labatut 1972.

¹⁰Diane de France (1538-1619) entstammte der kurzfristigen Affäre des Thronfolgers Heinrich mit Filippa Ducis, einer Italienerin aus der Nähe von Turin. Sie wurde vermutlich bei dem französischen Italienfeldzug 1537 gezeugt und erst 1572 legitimiert. In erster Ehe (seit 1547 angebahnt, 1552 geschlossen) wurde Diane de France mit Horatio Farnese verheiratet, der allerdings schon 1554 starb. 1557 heiratete sie François de Montmorency, Sohn von Anne, gestorben 1579. Zu Diane de France und Filippa Ducis vgl. Pébay-Clottes/Troquet 1990; Henri IV et la reconstruction du royaume 1989, S. 67. Hilarion de Coste widmet Diane de France ein ausführliches Lob in seinen *Éloges et les Vies des reynes [...]*, Paris 1647, I, S. 502-520

¹¹Infolge der desaströsen Niederlage der französischen Armee in der Schlacht von Saint-Quentin am 10. August 1557 wurde der Konnetabel von den kaiserlichen Truppen gefangen genommen, was seine Position erheblich schwächte und der Karriere seines größten Rivalen François de Guise merklich diente. Mit dem überraschenden Unfalltod Heinrichs II. im Juli 1559 fiel Anne de Montmorency erneut in Ungnade, kehrte aber 1561 als Mitglied des katholischen „Triumvirats“, das protestantisch gesinnte Hoffraktionen bekämpfte, auf die politische Bühne Frankreichs zurück. Die beiden anderen Mitglieder des „Triumvirats“ waren Jacques d'Albon de Saint-André und François de Guise.

¹²Zwischen 1521 und 1561 verneunfachte er sein Vermögen. Vgl. P. Hamon, Art. Montmorency, in: Jouanna et al. 2001, S. 962. Francis Decrue de Stoutz (1889, S. 404) spricht von „130 châteaux, terres et seigneuries“ und „six cents fiefs“ im Besitz von Anne de Montmorency. Zum Reichtum der Montmorency s.a. Le Roux 2000, S. 42.

¹³Zum Schloss von Chantilly vgl. Prinz/Kecks 1985, S. 512-519; Gebelin 1927, S. 75-78. Pierre Chambiges arbeitete für Franz I. am Schloss von Saint-Germain-en-Laye und war

Anne de Montmorency den Neubau des Schlosses von Écouen.¹⁴ In den 1530er Jahren wurde die alte Festung von Fère-en-Tardenois modernisiert. Montmorency sammelte antike Büsten, Statuen und Medaillen ebenso wie kostbare Bücher, Handschriften und Waffen, und er ließ im großen Umfang Tapiserie, Gemälde, Keramik, Glasmalereien, Email-Objekte und andere Kunstwerke für die Ausstattung seiner Residenzen, darunter auch vier *hôtels* in Paris, anfertigen.¹⁵

Neben Diane de Poitiers und Anne de Montmorency galten vor allem die Guisen als Favoriten Heinrichs II. Der Nuntius Dandino berichtete 1547 an den Apostolischen Stuhl: „Les favoris et mignons du nouveau Roi seront, soyez en sûr, Monsieur de Reims [i.e. Charles de Guise] et Monsieur d’Aumale [i.e. François de Guise], parce que sa Majesté les aime cordialement.“¹⁶ Das Geschlecht der Guisen war eine jüngere Linie des Hauses Lothringen-Anjou.¹⁷ Ihr Begründer Claude de Guise (1496-1550) war 1506 von Ludwig XII. naturalisiert worden, und obwohl einzelne Familienmitglieder in der Folgezeit bedeutende Ämter am königlichen Hof besetzten und zahlreiche Lehensgüter in Frankreich erwarben, haftete den Guisen immer das Stigma der fremden Herkunft an. Zur Festigung ihrer Position innerhalb der französischen Hocharistokratie war eine möglichst enge und dauerhafte Verbindung zur Krone wichtig.¹⁸ Claude de Guise heiratete 1513 Antoinette de Bourbon, verband sich also mit einer mächtigen königlichen Seitenlinie. In der Folgezeit genoss er die Unterstützung der Königinmutter Louise de Savoie, die ihn während der Gefangenschaft Franz’ I. in ihren *conseil de régence* berief. 1527 wurde die Grafschaft Guise zu einer *duché-pairie* erhoben. Claude de Guise, der sich wiederholt auf dem Schlachtfeld bewährte, wurde 1524 Gouverneur der Champagne und war von 1543 bis zu seinem Tod Gouverneur des Burgund. Sein Bruder Jean (1498-1550) reüssierte als Kirchenmann, wurde 1518 zum Kardinal ernannt und von Franz I. mit diplomatischen Missionen betraut. Beide, Claude und Jean, waren kompromisslose Verteidiger des katholischen

der Architekt des nahe gelegenen Jagdschlösschens La Muette. Dazu s.a. S. 118 (Kap. II.5.).

¹⁴Zum Schloss von Écouen s.a. S. 159 (Kap. III.3.), S. 195-196 (Kap. III.4.3.) u. 209-215 (Kap. III.4.4.).

¹⁵Eine detaillierte Studie zu Anne de Montmorency als Mäzen und Sammler steht noch aus. Brigitte Bedos Rezak (1990) geht in ihrer Biographie aber recht ausführlich auf diesen Aspekt ein. S.a. den Ausstellungskatalog Anne de Montmorency 1993; Mirot 1918 u. 1919.

¹⁶Zit. nach: Jouanna et al. 2001, S. 867.

¹⁷Zu den Guisen vgl. A. Jouanna, Art. Guise, in: Jouanna et al. 2001, S. 865-869. Zur Kunstpatronage und zum Mäzenatentum der Guisen vgl. den von Yvonne Bellenger (1997) herausgegebenen Tagungsband und den Aufsatz von Ian Wardropper (1991). S.a. G. Bresc-Bautier, in: Primatice 2004, S. 367-382.

¹⁸Hierzu und zum Favoritenstatus der Guisen vgl. Jouanna 1997.

Glaubens, und eine in Religionsdingen unnachgiebige Politik kennzeichnete auch die Karrieren der nachfolgenden Guise-Generation.¹⁹

Die Gunst der Guisen ließ gegen Ende der Regierungszeit Franz' I. nach, doch die rechtzeitige Parteinahme für den *dauphin* Heinrich sicherte ihr Überleben im engsten Zirkel der Macht. François de Guise (1519-1563), der älteste Sohn von Claude, hatte eine militärische Laufbahn eingeschlagen und sich in den 1540er Jahren bei wichtigen Schlachten verdient gemacht. 1546 war „le Balafre“, wie er wegen einer entstellenden Hiebwunde im Gesicht genannt wurde, zum Gouverneur der Dauphiné ernannt worden. Gleich nach der Machtübernahme bezeugte Heinrich II. seine besondere Gunst gegenüber François de Guise durch die Erhebung von dessen Grafschaft von Aumale zum Herzogtum. Wie schon sein Vater verband sich auch François mit einer Frau von königlicher Abstammung. 1548 ehelichte er Anna d'Este, eine Enkelin Ludwigs XII. 1550 trat er das Erbe von Claude als Herzog von Guise an, verfügte also fortan über noch umfangreichere Lehensgüter mit großen, kontinuierlich fließenden Einnahmen. Hinzu kamen stattliche Pensionen seitens der Krone. François de Guise war seit 1551 *grand chambellan du roi* und seit 1556 *grand veneur*. Nach erneuten militärischen Erfolgen machte der König „le Balafre“ 1556 zu seinem *lieutenant général* in Italien, später zum *lieutenant général* der französischen Armee. Durch die 1558 erfolgte Heirat seiner Nichte Maria Stuart mit dem Thronfolger wurde François de Guise Onkel des künftigen Monarchen, Franz' II. (reg. 1559-60).

François' Bruder Charles (1524-1574) schlug eine kirchliche Laufbahn ein und war schon 1538 Erzbischof von Reims. Charles de Guise stand dem *conseil du dauphin* vor und wurde 1547 zum Kardinal von Lothringen und zum Kanzler des Ordens vom Heiligen Michael ernannt. Der Monarch betraute ihn mit zahlreichen weiteren Kirchenämtern, unter anderem 1550 mit dem Bistum Metz, und auch mit diplomatischen Missionen. Als eine Art oberster Verwalter der kirchlichen Belange im Königreich und als wichtiger Verbindungsmann zur römischen Kurie scheint er das uneingeschränkte Vertrauen Heinrichs II. besessen zu haben. Charles de Guise häufte enorme Reichtümer an, die es ihm unter anderem ermöglichten, als ein besonders profilierter Bauherr, Mäzen und Sammler auftreten und diesbezüglich mit Anne de Montmorency auf

¹⁹Zur Familientradition gehörten ebenso eine illustre Bautätigkeit und ein umfangreiches Engagement für die Künste. Claude de Guise ließ 1546 in Joinville (Champagne) ein wengleich klein dimensioniertes, so doch architektonisch anspruchsvolles Schloßchen errichten, das wegen seiner Lage in einem großen Garten mit exotischen Pflanzen *le château du Grand-Jardin* genannt wurde. Der Herzog von Guise unterhielt eine Hauskapelle mit Sängern und Musikern und gab regelmäßig Feste in Joinville. Zum *château du Grand Jardin* vgl. Gebelin 1927, S. 116-118. Das Schloss und die dort gegebenen Feste wurden von dem französischen Dichter Rémy Belleau in *La Bergerie* (1565) minutiös geschildert. – Der Kardinal Jean de Guise pflegte ebenfalls die Musik, umgab sich aber auch mit Bildwerken. Rosso Fiorentino entwarf eine mehrteilige Tapiserie für ihn, und über Pietro Aretino gelangte er an diverse Tafelbilder aus Italien.

Augenhöhe konkurrieren zu können. Anders als der Konnetabel war der Kardinal von Lothringen jedoch ein Mann von hoher Bildung, und dies nicht nur im theologischen Bereich. Dank seiner Initiative wurde 1548 die Universität von Reims gegründet, für die Charles de Guise sich nachhaltig engagierte wie auch für die Ausstattung der Kathedrale und städtebauliche Maßnahmen. Er war ein großer Sammler von Antiken, die er aus Italien einführen ließ und in eigens dafür hergerichteten Ausstellungsräumen in seinen Residenzen präsentierte. Die bedeutendste war das Schloss von Meudon im Süden von Paris, das Charles de Guise Ende 1552 von Anne de Pisseleu erwarb und in den folgenden Jahren mit großem Aufwand nach italienischen Vorbildern umgestalten ließ.²⁰ Der verantwortliche Architekt war Francesco Primaticcio, und die Arbeiten konzentrierten sich in den 1550er Jahren vornehmlich auf die Errichtung der sogenannten *grotte*, einen separaten Bau auf dem Schlossareal. Sie wurde von den Künstlern Nicolò dell'Abbate, Domenico Fiorentino und Jean Le Roux ausgestattet und fungierte als Privatmuseum des Kardinals, das über die Grenzen Frankreichs hinaus bekannt war.

Während Anne de Montmorency, Diane de Poitiers und auch die Guisen hochrangigen Adelsgeschlechtern entstammten oder eng verbunden waren, kam Jacques d'Albon de Saint-André (1512-1562) aus einer wenig prominenten Familie mittleren Adels aus dem Lyonnais, der es allerdings im ausgehenden 15. Jahrhundert gelungen war, die Gunst der Krone zu erlangen und in der Folgezeit zu festigen. Die Albons de Saint-André galten als Parvenüs, und ihre Karriere am Hof kulminierte und endete in der zweiten Generation mit Jacques.²¹ Sein Vater Jean (1472-1549) hatte sich auf den Italienfeldzügen bewährt und war 1502 von Ludwig XII. zum Gouverneur des Roannais ernannt worden. Jeans steile und ungebrochene Laufbahn am Hof gipfelte in der Ernennung zum Aufseher über die Königskinder (*gouverneur des enfants de France*) 1531 und zum Gouverneur des Lyonnais 1539.²² Dank der Position seines Vaters wuchs Jacques am königlichen Hof zusammen mit den Prinzen auf. 1532 wurde er Stallmeister der *maison* der Königskinder (*écuyer des enfants de France*) und 1539 *gentilhomme de la maison* des Thronfolgers Heinrich. Offenbar verband die beiden Männer eine enge Freundschaft, die unter anderem in der geteilten Vorliebe für sportliche Aktivitäten und kämpferischen Wettstreit auf dem Schlachtfeld wie im Kontext des Turniers gründete. Der sieben Jahre ältere Jacques d'Albon de Saint-André scheint

²⁰Zum Schloss von Meudon unter Charles de Guise vgl. zuletzt und ausführlich Frommel 2005, S. 283-303; s.a. Pérouse de Montclos 1992, S. 433-437. Zu Meudon s.a. S. 115 (Kap. II.5.), S. 164-165 (Kap. III.3.) u. S. 222 (Kap. III.4.6.).

²¹Zur Familie d'Albon, Herren von Saint-André und v.a. zu Jacques d'Albon de Saint-André vgl. A. Jouanna, Art. Albon de Saint-André, in: Jouanna et al. 2001, S. 568-570; Le Roux 2000, S. 44-48; Romier 1909.

²²Jean d'Albon de Saint-André bekleidete dieses Amt bis zu seinem Tod 1549. 1547 wurde er zudem zum Ehrenritter (*chevalier d'honneur*) der Königin Katharina von Medici ernannt.

für den jungen Heinrich sowohl ein Gefährte als auch eine Art Vorbild in Fragen des Geschmacks und der Haltung gewesen zu sein. Brantôme schildert Jacques d'Albon als einen Verführer: „[I]l estoit fort beau et de bonne grace, la parole belle et l'esprit gentil, de bon jugement et bonne cervelle.“²³ „Estant jeune, il [Jacques d'Albon] fut estimé des gallans de la cour en tout, si qu'il fut esleu de M. le Dauphin pour un de ses plus grands favorys.“²⁴ Mit der Machtübernahme Heinrichs II. 1547 wurde Jacques d'Albon de Saint-André *premier gentilhomme de la chambre du roi*. Zu diesem Posten gehörte das Privileg, im Zimmer des Königs schlafen zu dürfen, er signalisierte also eine besonders intime und exklusive Nähe zum Monarchen.²⁵ Der König machte ihn zum Mitglied des Ordens vom Heiligen Michael und zum *maréchal de France*. Außerdem gehörte Jacques d'Albon fortan dem königlichen Rat an. Nach seines Vaters Tod erbte Jacques die frei gewordenen Posten. Er wurde 1550 Seneschall von Lyon und Gouverneur des Lyonnais, das im Zuge der Amtsübernahme erhebliche Gebietserweiterungen erfuhr. In der Regierungszeit Heinrichs II. konnte Jacques d'Albon de Saint-André seine Besitztümer ständig vergrößern. Hierzu trugen auch königliche Schenkungen und stattliche Pensionen bei. Der Favorit schuf sich ein weit gespanntes Netz von Klienten und platzierte mehrere Familienangehörige in profitablen Positionen. Jacques d'Albon de Saint-André tat sich zudem als Bauherr und Mäzen hervor.²⁶ 1548 erwarb er das Lehensgut von Vallery im Senonais und ließ die dort, unweit des königlichen Schlosses von Fontainebleau, bereits existierende mittelalterliche Schlossanlage in eine moderne Residenz mit prachtvoller Ausstattung verwandeln. Hierfür und für die Modernisierung seines Stadtpalais in Paris beschäftigte er den auch im Dienst des Königs stehenden Architekten Pierre Lescot.²⁷ Jacques d'Albon de Saint-André pflegte zeit seines Lebens eine opulente und entsprechend kostspielige Hofhaltung und hinterließ hohe Schulden, als er 1562 im ersten Religionskrieg starb.²⁸

²³Brantôme 1968, S. 364.

²⁴Ebd., S. 358.

²⁵Den Umstand des obligaten Schlafens in einem Zimmer erwähnt Giovanni Soranzo, der venezianische Gesandte am französischen Hof, in seinem Bericht von 1558: „[...] il primo gentiluomo della camera, il quale maresciallo di S. Andrea, che ha obbligo di dormire in camera del re, ed ha il governo delli paggi della camera, li quali sono dodici.“ (zit. nach: Firpo, V, 1978, S. 439) S.a. Le Roux 2000, S. 45.

²⁶Als Mäzen unterstützte Jacques d'Albon den Dichter Mellin de Saint-Gelais, den Historiker Guillaume Paradin, den Geographen Nicolas de Nicolay und den Juristen Jean Papon.

²⁷Das Schloss von Vallery wurde nie fertig gestellt und ist heute nur noch in Teilen erhalten. Zu diesem Schloss vgl. Frommel 2001; Babelon 1989, S. 455-461; Grodecki 1985, S. 15-16 u. die Dokumente n° 168-176; Planchenault 1963; Du Colombier 1937; Gebelin 1927, S. 177-178. Zu dem *hôtel* in Paris, das Jacques d'Albon aus dem konfiszierten Besitz des *trésorier de l'Épargne* Jean Du Val im Mai 1548 vom König geschenkt bekam, vgl. Grodecki 1985, S. 14 u. die Dokumente n° 25-34.

²⁸Mit dem Tod Heinrichs II. verlor Jacques d'Albon seine privilegierte Position am Hof, pflegte aber weiterhin die Freundschaft mit den Guisen. Dies und seine ostentative Feind-

Raumzuweisungen

Die auswärtigen Botschafter in Frankreich verwiesen auf die besondere Gunst, die Anne de Montmorency, Charles und François de Guise, Jacques d'Albon de Saint-André und Diane de Poitiers am Hof Heinrichs II. genossen.²⁹ Der Status dieser privilegierten Personen wurde über die Raumzuweisung in den königlichen Schlössern relativ differenziert angezeigt. Das galt zumindest für das Schloss von Saint-Germain-en-Laye, dem Geburtsort Heinrichs II., wo er am 31. März 1547 die Regierung antrat und erstmalig seinen neu besetzten Rat zusammenrief. Für dieses Schloss lässt sich die Raumverteilung in den Jahren 1547-50 anhand überlieferter Bauanweisungen und anderer Dokumente weitgehend rekonstruieren.³⁰

Demnach befanden sich die Gemächer des Königs und der Königin über Eck in der vornehmen zweiten Etage des Schlosses (Abb. 44): Die Räume Heinrichs II. (F) lagen im östlichen Teil des zum Park gewandten Nordflügels und wurden über die große Haupttreppe in der Mitte dieses Flügels sowie über zwei Wendeltreppen in der Ecksituation erschlossen. Das *logis* Katharinas von Medici (E) erstreckte sich über den kurzen, zur Seine gehenden Ostflügel und war mit dem des Monarchen über einen Gang und eine Tür direkt verbunden. In der zweiten Etage des Schlosses befand sich außer den Gemächern des königlichen Paares und anderer Mitglieder der königlichen Familie beziehungsweise ihrer *maisons* auch das *appartement* des Konnetabels Anne de Montmorency (G). Er bezog 1547 die Räumlichkeiten, die im Westen an das *logis* des Königs anschlossen und bislang von der Favoritin Franz' I., der Herzogin von Étampes, bewohnt worden waren.³¹ Der noch 1549 „salle du conseil“ genannte Raum zwischen der großen Treppe und dem *appartement* des Konnetabels hieß 1550 „salle de Monseigneur le connétable“³², wurde also eindeutig Montmorency in seiner Eigenschaft als Vorsitzender des königlichen Rates zugeschlagen. Die Größe seines *logis*, die Lage in der zweiten Etage und

schaft gegenüber den reformatorischen Kräften im Reich führten zur Teilnahme an dem 1561 unter Karl IX. gegründeten katholischen „Triumvirat“.

²⁹In einem Brief des Nuntius Dandino an den Kardinal Farnese vom 31. März 1547 aus Rambouillet heißt es zum Beispiel: „Li favoriti et mignoni da dovero del nuovo Re, creda V.S.R. ma al sicuro che sono et hanno da esser Mons. di Reims [i.e. Charles de Guise] et Mons. d'Aumala [i.e. François de Guise] perché si vede che S.M. li ama cordialissimamente et hora non ne ha altri interno che essi. Di madama la Gran Siniscialla [i.e. Diane de Poitiers] poi, non accade parlare, per che si ha da presumere che non se li ha da dar mai né paragone, né compagnia et lei non mostra altro obietto principale che di voler far' grande questa casa di Guisa et particolarmente Mons. di Reims [...]“. (Vatikan, Arch. Vat.; zit. nach: Lestocquoy, VI, 1966, S. 176)

³⁰Vgl. Chatenet 1988; dies. 2002, S. 70-79. Zum Schloss von Saint-Germain-en-Laye vgl. Prinz/Kecks 1985, v.a. S. 431-439; Babelon 1989/2, S. 318-323.

³¹Vgl. hierzu S. 71-72 (Kap. II.3.2.).

³²Vgl. Chatenet 1988, S. 24.

die Nähe zum königlichen Gemach markierten den herausragenden Status, den Anne de Montmorency unter den Favoriten Heinrichs II. genoss.

Die der zweiten Etage in Saint-Germain rangmäßig folgende war die dritte. Hier lagen die Räumlichkeiten der Königskinder. In der ersten Etage des Schlosses wiederum befanden sich die Gemächer weiterer Günstlinge (Abb. 45). Das größte war das von Diane de Poitiers (C). Sie verfügte über eine *salle*, eine *chambre*, eine *garderobe*, ein *cabinet* und sogar über eine kleine Kapelle. Diese Räume lagen im Ostflügel des Schlosses direkt unter dem *appartement* der Königin und waren mit diesem, wie auch mit den Gemächern des Königs, über eine Wendeltreppe im spitzen Winkel des Schlosshofes verbunden.

Die Raumdisposition war somit ein andere, als sie aus der Zeit Franz' I. bekannt ist. Dessen *logis* befand sich sowohl in Saint-Germain-en-Laye als auch in Fontainebleau zwischen dem der Königin auf der einen und dem der Favoritin auf der anderen Seite in einer Etage.³³ Unter Heinrich II. übernahm Montmorency die angestammten Räume der Favoritin in Saint-Germain, während Diane de Poitiers ein zwar großzügiges, aber dem Gemach der Königin explizit untergeordnetes *logis* zugewiesen bekam. Ihre *salle* war nur halb so groß wie die von Katharina von Medici, und durch den an der Ostfront des Flügels verlaufenden Außengang war das gesamte *appartement* der Favoritin in seiner Tiefenausdehnung auch deutlich kleiner dimensioniert. Dass es sich aber unter dem der Königin befand, weist darauf hin, dass ein Vergleich der Räume nicht nur hinsichtlich ihrer Größe, sondern auch ihrer Bewohnerinnen angezeigt war, dass die Position der Favoritin also in Analogie – oder Konkurrenz – zu der der Königin gesehen wurde.

Dieser Vergleich ergab sich aus der vertikalen Anordnung der Gemächer in Saint-Germain. Die Raumzuweisung innerhalb der ersten Etage, also in der horizontalen Ausdehnung, verwies hingegen auf den besonderen Status, der Diane de Poitiers unter den königlichen Günstlingen zukam. Ihr *appartement* war das größte. Wesentlich kleiner und ohne *salle* waren die Gemächer von Jacques d'Albon de Saint-André (F) und François de Guise (H), jeweils mit Gemahlin, sowie von Charles de Guise, dem Kardinal von Lothringen (K), die sämtlich im Nordflügel des Schlosses, also unter den *logis* von Heinrich II. und Anne de Montmorency untergebracht waren. Zusammenfassend lässt sich für die Raumdisposition in Saint-Germain-en-Laye sagen, dass außer dem König und der Königin nur Montmorency und Diane de Poitiers – die „archifavoris“³⁴ – über eine *salle* verfügten. Zudem scheint es, als habe es in diesem Schloss eine nach Geschlechtern getrennte Zuweisung der Räumlichkeiten gegeben: *appartements* für die Königin und die Favoritin im Ost-, für den König und seine männlichen Günstlinge im Nordflügel.

³³Vgl. S. 67-68 (Kap. II.3.2.).

³⁴Chatenet 1988, S. 28.

Zu wenig ist über die Raumdisposition in den anderen königlichen Residenzen der Zeit bekannt, als dass die für Saint-Germain-en-Laye aufgezeigten Befunde verallgemeinerbar wären oder eben als Sonderfall markiert werden könnten. Allerdings gibt es einige Hinweise darauf, dass nicht nur in diesem Schloss den Favoriten beziehungsweise der Favoritin Heinrichs II. eigene Räumlichkeiten zugestanden wurden.³⁵ Und es ist anzunehmen, dass der relativen Größe des Favoriten-*logis* und seiner Anordnung sowohl in Bezug auf die Gemächer des Königs als auch auf die der anderen Günstlinge in jedem Fall Bedeutung beigemessen wurde. Anders als im Schloss von Fontainebleau, wo Franz I. einzelne, der Favoritin respektive dem Favoriten zugewiesene Gemächer mit einem permanenten Dekor ausstatten ließ, gibt es bei den von Heinrich II. unternommenen Baumaßnahmen keine Hinweise auf eine dauerhafte Kennzeichnung der Favoriten-*logis* an oder in den königlichen Schlössern.

Günstlinge im Bild des Herrschers?

Es stellt sich die Frage, inwiefern die Günstlinge Heinrichs II. jenseits der schriftlichen fixierten Zeitzeugenberichte und der zumindest für Saint-Germain-en-Laye belegbaren Raumzuweisungen für die Repräsentation des Monarchen eine Rolle spielten. Nur im Medium Buchmalerei sind, wie schon für Franz I.³⁶, einige wenige Darstellungen überliefert, die Heinrich II. zusammen mit hochrangigen männlichen Hofmitgliedern zeigen. Dazu gehört das Bild einer feierlichen Sitzung des Ordenskapitels vom Heiligen Michael mit dem König in der Mitte, eine der zahlreichen Illuminationen aus der Statutenhandschrift des *Ordre du Saint-Michel* (um 1549), die wahrscheinlich Charles de Guise gehörte.³⁷ Der Kardinal war 1547 zum Ordenskanzler ernannt worden. Ein weiteres, um 1550 entstandenes Exemplar der Statuten zeigt keine Kapitelsitzung, sondern den thronenden, mit den Insignien der Königswürde ausgestatteten Heinrich II. umgeben von männlichen Hofmitgliedern in mo-

³⁵Vgl. S. 67-68 u. 70-71 (Kap. II.3.2) für Fontainebleau. – Für das königliche Schloss Villers-Cotterêts hat sich in den Pariser Notariatsakten ein 17.03.1556 datierter Vertrag erhalten, demgemäß Parkettierungsarbeiten in „la chambre et garderobbe de monseigneur le Connestable“, in „la salle du Conseil“ und in „la chambre de madame la duchesse de Valentinoys [i.e. Diane de Poitiers]“ durchgeführt wurden. Vgl. Grodecki 2000, S. 82. Grodecki (2000, S. 79) situiert diese Räume nach Maßgabe eines „um 1560“ datierten, beschrifteten und von Ducerceau stammenden Grundrisses des Erdgeschoßes im Ostflügel des Schlosses. Das Zimmer von Montmorency habe sich unter der *salle* der Königin befunden, das von Diane de Poitiers ebenfalls im Erdgeschoß, irgendwo zwischen dem von Montmorency und der *salle de conseil*. Diese Rekonstruktion scheint mir arg spekulativ.

³⁶Vgl. S. 51-52 (Kap. II.1.).

³⁷*Statuts de l'ordre de Saint-Michel*, Pergament, 224 x 157 mm (Saint-Germain-en-Laye, Bibliothèque municipale, Ms 4, R 40 531, fol. 11; Abb. in: Cloulas 1985, Bildteil). Vgl. Livres d'heures royaux 1993, S. 36/ n° 5.

discher Kleidung (Abb. 5).³⁸ Offensichtlich wurde in dieser dem englischen König Eduard VI. zugeordneten Handschrift ein anderes, stärker auf Macht- und Prachtentfaltung angelegtes Bild des französischen Hofes vermittelt als in der für den Ordenskanzler angefertigten Handschrift. In beiden Fällen ging es nicht um die Zurschaustellung oder Hervorhebung einzelner ausgewählter Favoriten, sondern um die Inszenierung der Ordensgemeinschaft mit dem König an der Spitze.

Nur wenig anders verhält es sich bei einer Illumination aus dem 1547-50 datierten Stundenbuch Heinrichs II., die den König in der Kirche Saint-Marcoul in Corbény bei der rituellen Heilung der Skrofulose-Kranken durch Berührung zeigt.³⁹ Die Zeremonie trug sich einige Tage nach der feierlichen Krönung in der Kathedrale von Reims (26. Juli 1547) zu. Dargestellt ist ein fiktiver gotischer Sakralraum. Der in den Krönungsmantel gehüllte König beugt sich zu einem Kranken herab und berührt mit den Fingern seiner rechten Hand dessen Gesicht. Dahinter knien nebeneinander aufgereiht mehrere Männer und Frauen, die zu dem Heiligen Marcoul beten, dessen heilende Kraft angeblich durch den König übertragen wurde. Am rechten Bildrand und im dargestellten Kirchoraum direkt hinter dem König stehend sind einige Männer zu sehen. Der im Profil gezeigte Kardinal ist vermutlich Charles de Guise, der als Erzbischof von Reims der Königskrönung vorgestanden hatte. Der neben ihm stehende Mann in höfischer, schwarz-weißer Kleidung hält einen goldenen Amtsstab, und Myra Dickman Orth vermutet, dass es sich hierbei um eine Darstellung von François de Guise, den älteren Bruder von Charles, handelt.⁴⁰ Fraglich ist jedoch, ob der Darstellung überhaupt eine porträtierende Absicht zugrunde liegt. Während der Monarch durch seine Insignien kenntlich gemacht ist, verweist die Anwesenheit des Kardinal-Erzbischofs auf die dem Ritual in Saint-Marcoul traditionell vorausgehende Krönung in Reims, also ebenfalls auf die Königswürde als notwendige Voraussetzung des Heilwunders in Corbény. Vor dem Hintergrund ist es unwahrscheinlich, dass der in den Farben Heinrichs II.⁴¹ gekleidete Edelmann neben dem Kardinal ein bestimmtes Individuum darstellen sollte. Er erscheint hier vielmehr als ein symbolischer Repräsentant des französischen Hochadels, der im Wortsinne ‚hinter seinem König steht‘ und damit die Macht Heinrichs II. – auch seine Macht zu heilen – bekräftigt.

³⁸Vgl. *Livres d'heures royaux* 1993, S. 38/ n° 6. – Die Gesichter einiger Höflinge scheinen Porträts zu sein, ohne dass jedoch eine Identifikation wäre.

³⁹*Heures d'Henri II*, 1547-50, Pergament, 182 x 122 mm (Paris, BnF, Dépt, des Manuscrits, Ms. Lat. 1429, fol. 107 v° ; Farbabb. in: *Creating French Culture* 1995, S. 130). Vgl. M. D. Orth, in: *Creating French Culture* 1995, S. 207-208/ n° 80; *Livres d'heures royaux* 1993, S. 33-35/ n° 4. S.a. den Beitrag von E.A.R. Brown, in: *Oursel/Fritsch* 2003, S. 261-289, v.a. FN 74.

⁴⁰Vgl. M.D. Orth, in: *Creating French Culture* 1995, S. 208.

⁴¹Hierzu s.a. S. 249 (Kap. III.5.).

Ein „neuer Olymp“

Weder in der Buchmalerei noch in anderen visuellen Manifestationen Heinrichs II. finden sich deutliche Hinweise auf einen privilegierten Personenkreis um den König. Seine Favoriten, seine Favoritin und auch die „Palastrevolution“ waren offenbar ohne Belang für die bildliche Zurschaustellung des Herrschers. Im Medium der Dichtung verhielt es sich jedoch anders. Hier waren die Günstlinge Heinrichs II. relativ präsent und bereicherten das ‚Bild‘ des Königs. Vor allem der Rekurs auf die Antike machte das möglich.

Die Regierungszeit Heinrich II. war – noch mehr als die seines Vorgängers Franz' I. – von einer ausgeprägten Hinwendung zur antiken Kultur, ihren Themen und Formen in beinahe allen künstlerischen Bereichen gekennzeichnet. Die Entwicklung machte sich besonders eindringlich bei der königlichen *entrée* bemerkbar, dem eine Vielzahl von Medien und Künstlern involvierenden Ritual des feierlichen Einzugs des Monarchen in die wichtigsten Städte seines Reiches bald nach Regierungsantritt.⁴² François Gebelin (1924) hat die *entrée* Heinrichs II. in Paris „un manifeste de l'école néoclassique en 1549“ genannt. Für diesen und andere Einzüge des neuen Königs (z.B. in Rouen und Lyon 1548, Orléans 1551) wurden mehrere, in der Regel ephemere Festarchitekturen sowie musikalische und schauspielerische Darbietungen vorbereitet. Der Verlauf und die einzelnen Stationen der *entrée* wurden zudem über eine mit Holzschnitten illustrierte Buchpublikation festgehalten und so auch über die Stadtgrenzen hinaus bekannt gemacht.⁴³ Ein wesentliches Thema der feierlichen Einzüge Heinrichs II., zumal der *entrée* in Paris 1549, war die Glorifizierung des Königs beziehungsweise der Krone durch die Inszenierung antiker Gottheiten, die als Anspielungen auf die herausragenden Tugenden des Herrschers, aber auch als Identifikationsfiguren fungierten.

Die in den *entrées* kolportierte und schon unter Franz I. beobachtbare Apotheose des Königs durch den Rückgriff auf die antike, vor allem römische Mythologie wurde in den 1550er Jahren von den Dichtern der „Pléiade“ auf die Entourage Heinrichs II. ausgedehnt. Édouard Bourciez hat wohl als erster auf den in der damaligen Dichtkunst von Joachim Du Bellay, Pierre de Ronsard und anderen praktizierten Vergleich zwischen der Götterwelt der Antike einerseits und den tonangebenden Persönlichkeiten des französischen Hofes andererseits hingewiesen. Er prägte hierfür den Begriff „Olympe nouveau“:

La restauration de l'Olympe, tentée par la Pléiade, offre en effet
deux caractères essentiels: similitude d'abord entre la hiérarchie

⁴²Zur *entrée* vgl. Guénée/Lehoux 1968; Bryant 1986; Graham 1986; Hoogvliet 2006.

⁴³Zu den *entrées* Heinrichs II. vgl. Bryant 1986; Walbe 1974, S. 127ff.; Gebelin 1924 (Paris); McFarlane 1982 (Paris; inkl. Facsimile der *entrée*-Publikation); McGowan 1968 (Rouen); Beaulieu 1975 (Orléans).

nouvelle et l'ancienne, puis fixité des dénominations une fois attribués.⁴⁴

Brigitte Walbe bestätigt diese Beobachtungen, verweist aber auch darauf, dass es „sowohl die [...] feste Rollenverteilung im Sinne der hierarchischen Ordnung des Hofes“ gab, „als auch bestimmte Rollenwechsel, die jeweils von einer bestimmten panegyrischen Perspektive abhängig“ waren.⁴⁵

Vergleichsweise fest besetzt waren die ranghöchsten Positionen des Olymps. Heinrich II. wurde immer wieder als Jupiter, Katharina von Medici als Juno gepriesen. Doch taucht auch mehrfach der Vergleich beziehungsweise die Identifikation des Königs mit Apoll auf. Marguerite de France, die Schwester Heinrichs II., galt als Minerva. Sowohl Du Bellay als auch Ronsard feierten Charles de Guise, den Kardinal von Lothringen, als Götterboten Merkur. Hingegen galten Anne de Montmorency, François de Guise und Jacques d'Albon d'André, also Günstlinge, die sich auf dem Schlachtfeld ausgezeichnet hatten, als Anwärter auf die Position des Kriegsgottes Mars. Ronsard löste das Problem, indem er Heinrich II. bescheinigte, dass er den antiken Jupiter durch die Verfügung über mehr als hundert „Marse“ noch übertrumpfte:

Si Jupiter se vante avoir sous sa puissance
 Plus de Dieux que tu n'as, il est de ce qu'il pense
 Trompé totalement: s'il se vante d'un Mars,
 Tu en as plus de cent qui meinent tes soudars, [...] ⁴⁶

Zu den modernen Mars-Inkarnationen zählt Ronsard die „Meisseigneurs de Vandosme, & Meisseigneurs de Guise, / De Nemours, de Nevers“, vor allem aber „ton Connestable, Anne Mommorency, / Ton Mars, ton Porte-espée“ und den „Marechal d'Albon“. ⁴⁷ Sowohl die uneheliche Tochter Heinrichs II., Diane de France, als auch und vor allem seine Favoritin Diane de Poitiers wurden in der Dichtung regelmäßig mit der römischen Mond- und Jagdgöttin Diana verglichen. ⁴⁸

Eine vertiefte, systematische Analyse des literarischen Materials steht meines Wissens aus. Sie könnte noch deutlich präzisere Erkenntnisse zur Rollenverteilung und zum Rollenwechsel innerhalb des „Olymp nouveau“ Heinrichs II. liefern. An dieser Stelle festzuhalten ist jedoch, dass durch das in der Dichtung geleistete Spiel mit göttlichen Identitäten der König und seine Favoriten

⁴⁴Bourciez 1967, S. 182. Zum „Olympe nouveau“ ebd., S. 176ff. – Auf Geschichte und Bedeutung der „Pléiade“ kann hier nicht eingegangen werden. Vgl. zur Einführung Wittschier 1971; Stackelberg 1984, S. 33-39; Bellenger 1998; Krüger 2002, S. 62-73.

⁴⁵Walbe 1974, S. 136.

⁴⁶Ronsard, *Hymne du Treschrestien Roy de France Henry II de ce nom* (1555), v. 423-426, in: Ronsard 1978, S. 103-128, hier S. 115.

⁴⁷Vgl. ebd., v. 427-428, 442-443 u. 464 (S. 115 u. 116).

⁴⁸Zu diesen Rollenzuweisungen im „Olympe nouveau“ vgl. Bourciez 1967, S. 176-197; Walbe 1974, S. 136ff. S.a. Kap. III.6. u. III.7.

in Bezug zueinander gesetzt wurden. Während Franz I. in dem beschriebenen Kompositporträt von um 1545 mehrere antike Gottheiten in seinem eigenen Bild vereinigte,⁴⁹ fungierten in der panegyrischen Dichtung für den Hof Heinrichs II. die Favoriten, also historische Personen, denen nun göttliche Identitäten und Eigenschaften zugewiesen wurden, als unverzichtbare Teilhaber und Garanten der königlichen Allmacht. Der Favoritin Diane de Poitiers gelang es durch ihre Rolleninszenierung diese apotheotisch verschlüsselte Repräsentation des Herrschers und seiner Günstlinge voranzutreiben und dadurch nicht nur ihre Position zu festigen, sondern auch einer dauerhaften Memoria Vorschub zu leisten.

III.2 Diane de Poitiers

Anders als Franz I. hatte Heinrich II. keine „petite bande“ von Hofdamen, aus deren Mitte der Monarch die Favoritin erkor. Der neue Machthaber galt nicht – wie sein Vater – als „amateur des femmes“. Gleichwohl hatte er eine Favoritin, Diane de Poitiers, die schon in Heinrichs Zeit als Thronfolger eine enge Vertraute gewesen war und eine unangefochtene Sonderstellung an der Seite des Königs bis zu dessen Tod im Juli 1559 einnahm.

Zur Biographie

Diane de Poitiers wurde im Januar des Jahres 1500 in Saint-Vallier an der Rhône in der Dauphiné geboren.⁵⁰ Sie war also einige Jahre älter als ihre ‚Vorgängerin‘ Anne de Pisseleu (geb. 1508), die Favoritin Franz’ I., und zudem knapp zwanzig Jahre älter als Heinrich II. (geb. 1519). Diane de Poitiers entstammte einem alten Adelsgeschlecht, dessen Wurzeln bis in das 12. Jahrhundert zurückreichen. Die Grafen von Valence und Die hatten zwar im frühen 15. Jahrhundert Titel und Lehensgüter an die französische Krone abtreten müssen,⁵¹ doch ihre Nachfahren pflegten durch loyale Dienste stets eine enge Verbindung zum Königshaus. Dianas Großvater Aymar de Poitiers (gest.

⁴⁹Vgl. S. 53-54 (Kap. II.1.).

⁵⁰Das Geburtsjahr von Diane de Poitiers wird wahlweise mit 1499 oder 1500 angeben. Einleuchtend scheint die Argumentation von Brière (1966, S. 25), die von der Grabinschrift in Anet auf das Jahr 1500 schließt. Ihr folgt Ivan Cloulas (1997, S. 13/ FN 11). – Anders als im Fall Annes de Pisseleu ist die Vita Dianas de Poitiers relativ gut erschlossen und in mehreren Biographien bzw. biographischen Aufsätzen dokumentiert. Vgl. Cloulas 1997; Thompson 1989 u. 2002; Melchior-Bonnet 1998; A. Jouanna, Art. Diane de Poitiers, in: Jouanna et al. 2001, S. 762-764; Decker 2002; Erlanger 1955; Thierry 1955. Ich beziehe mich in den folgenden Ausführungen vor allem auf die gut recherchierte, quellengestützte Biographie von Ivan Cloulas (1997), die allerdings auch mit einer Vielzahl nicht nachgewiesener Anekdoten durchsetzt ist.

⁵¹Die beiden Grafschaften waren 1404 von Louis II de Poitiers zur Begleichung von Schulden an die Krone verkauft worden. In der Folgezeit kam es zu finanziellen Unregelmäßigkeiten und einem fortdauernden Rechtsstreit zwischen den Nachfahren von

1510) war ein Vertrauter Ludwigs XI. und Karls VIII. Dieser ernannte ihn 1484 zum *grand sénéchal* der Provence. 1489 heiratete Aymars Sohn Jean de Saint-Vallier Jeanne de Batarnay, deren Vater Imbert (1438-1523), *seigneur du Bouchage*, vier französischen Königen in Folge als Berater diente. Aus der Verbindung gingen fünf Kinder hervor. Diane de Poitiers war die älteste von den drei Mädchen.

Jean de Saint-Vallier unterhielt enge Kontakte mit Anne de Beaujeu, vor allem mit deren Schwiegersohn Charles de Bourbon-Montpensier. Wahrscheinlich wurde Diane de Poitiers im Alter von etwa zehn Jahren *demoiselle d'honneur* am Hof Annes de Beaujeu in Moulins und genoss dort eine sorgfältige Erziehung, die sie auf das Leben als weibliches Mitglied der französischen Hocharistokratie vorbereitete.⁵²

Im März 1515 heiratete Diane de Poitiers Louis de Brézé, Graf von Maulévrier. Die Hochzeit fand in Paris im *hôtel de Bourbon* statt. Das Königspaar und „toute la seigneurie“ waren zugegen.⁵³ Brézé war der Sohn von Jacques de Brézé und Charlotte de France und somit königlicher Abstammung. Sein Großvater Pierre hatte sich als Favorit Karls VII. einen Namen gemacht.⁵⁴ Als ältester Sohn einer vornehmen und mit dem französischen Königshaus blutsverwandten Familie war Louis de Brézé für eine militärische

Poitiers und dem französischen König, die erst 1548 durch die Schenkung an Diane de Poitiers beigelegt wurden. Vgl. Cloulas 1997, S. 12-13 u. 186.

⁵²Zu Anne de Beaujeu bzw. Anne de France (1461-1522), die zusammen mit ihrem Mann Pierre de Bourbon von August 1483 bis Juni 1484 die Regentschaft für den noch minderjährigen Karl VIII. hielt und eine große Förderin der Künste war, vgl. P. Hamon, Art. Anne de Beaujeau, in: Jouanna et al. 2001, S. 588-590. S.a. die Aufsätze von Elisabeth L'Estrange und Élodie Lequain in: Wilson-Chevalier 2007.

⁵³Nach Aussage des *Journal d'un bourgeois de Paris*, vgl. Bourilly 1910, S. 8. S.a. Cloulas 1997, S. 30.

⁵⁴Pierre de Brézé (1408-1465) begann seine Karriere am königlichen Hof als Stallmeister, machte sich dann als Feldherr einen Namen und befand sich schließlich als ein besonders enger Berater Karls VII. in quasi ministerieller Position. Der Monarch verlieh ihm prestigeträchtige Ämter und schenkte ihm einträgliche Lehengüter. Mit der Eroberung der Normandie und dem Einzug der königlichen Truppen in Rouen im November 1449 wurde Brézé zum *capitaine* der Stadt ernannt. Seit 1451 trug er den Titel *grand sénéchal et réformateur de Normandie*. Unter Ludwig XII. fiel Pierre de Brézé zunächst in Ungnade, wurde aber schon 1464 wieder in seine Ämter eingesetzt. Er starb 1465 in der Schlacht von Montlhéry. 1462 hatte sein Sohn Jacques Charlotte de France, eine der Töchter von Karl VII. und der Agnès Sorel und somit eine Halbschwester des amtierenden Königs, geheiratet. Aus der Verbindung gingen fünf Kinder hervor, mit Louis als erstgeborenem Sohn. 1465 hatte Jacques de Brézé das materielle und politische Erbe seines Vaters Pierre angetreten, war *seigneur de Nogent-le-Roi, d'Anet, de Bréval et de Montchauvet* geworden und auch zum *maréchal et grand sénéchal* der Normandie ernannt worden. Nachdem er aber 1477 seine Frau und deren Liebhaber aus Eifersucht und Ehrempfinden getötet hatte, ließ der König ihn verhaften und gerichtlich verurteilen. Jacques de Brézé musste für mehrere Jahre alle seine Besitztümer und Lehengüter an die Krone bzw. an seinen ältesten Sohn Louis abtreten. 1486 wurden das Urteil zu seinen Gunsten revidiert und die beschlagnahmten Güter restituiert. Jacques de Brézé starb am 14. August 1494 in Nogent-le-Roi. Zu den von Brézé s.a. S. 311-314 (Kap. III.8.1.).

Karriere prädestiniert. 1490 hatte Karl VIII. ihn zum *grand sénéchal* der Normandie ernannt; 1496/97 trug er zudem den Titel *grand veneur de France*; 1510 machte Ludwig XII. Brézé zum *capitaine de la seconde compagnie des Cent gentilshommes de la Maison du roi* und zum *capitaine de cent hommes d'armes de ses ordonnances*. Das Geburtsjahr von Louis de Brézé ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen, dürfte aber in die frühen 1460er Jahre fallen.⁵⁵ Er war deutlich älter als Diane de Poitiers, seine zweite Frau. Die erste Ehe mit Catherine de Dreux (gest. 1512) war kinderlos geblieben. Aus der Verbindung mit Diane gingen zwei Töchter hervor: Françoise, geboren 1518, und Louise, geboren 1528.⁵⁶

Begünstigt durch die Verbindung mit Louis de Brézé stieg Diane de Poitiers dauerhaft in die obersten Ränge der Frauen am Hof Franz' I. auf. Sie wurde 1515 Hofdame der Königinmutter Louise de Savoie und der Königin Claude und war ab 1531 *dame d'honneur* der neuen Königin Eleonore von Österreich.⁵⁷ Neben ihre Pflichten am königlichen Hof traten repräsentative Aufgaben an der Seite ihres Mannes, so zum Beispiel anlässlich der königlichen *entrée* in Rouen im August 1517. Louis de Brézé agierte als *capitaine* der Hauptstadt der Normandie und überreichte Franz I. symbolisch die Stadtschlüssel. Anschließend empfangen er und Diane de Poitiers den gesamten Hofstaat im alten Schloss von Rouen und dann im Herrenhaus von Mauny.

In den frühen 1520er Jahren beteiligte sich Dianes Vater Jean de Saint-Vallier an dem von Charles de Bourbon-Montpensier, einem Cousin des Königs, angezettelten Landesverrat. Saint-Vallier wurde 1523 überführt, verhaftet und zum Tode durch öffentliche Hinrichtung verurteilt.⁵⁸ Dieser Vorfall gefährdete die guten Beziehungen zwischen der Familie Brézé und dem französischen Königshaus. Doch es gelang Louis de Brézé beim Monarchen eine Begnadigung seines Schwiegervaters zu erwirken. Jean de Saint-Vallier musste allerdings noch mehrere Jahre in Haft bleiben, und alle seine Güter wurden von der Krone konfisziert. Das Image von Dianes de Poitiers Herkunftsfamilie war von dem Zeitpunkt an beschädigt, während die privilegierte Position der Brézé durch das erfolgreiche Gnadengesuch eine weitere Bestätigung erfahren hatte. Die Gunst hielt an: 1526 übertrug Franz I.

⁵⁵Zum Geburtsjahr von Brézé äußert Cloulas sich widersprüchlich. Die Hochzeit von Jacques de Brézé und der Charlotte der France war angeblich 1462. Aber 1515 soll ihr Sohn Louis de Brézé schon 56 Jahre als gewesen sein. Vgl. Cloulas 1997, S. 15-16.

⁵⁶Das Geburtsdatum der zweiten Tochter Louise war lange unsicher. Patricia Thompson kann es auf der Grundlage eines Dokuments in der Bibliothèque nationale de France für den 24. Februar 1528 belegen. Der Geburtsort war Saint-Germain-en-Laye. Vgl. Thompson 2002, S. 347. Hierzu passt ein Brief von Louis de Brézé an Anne de Montmorency vom 30. September 1527, in dem er von einem problematischen Gesundheitszustand seiner Frau Diane berichtet. Vgl. La Ferrière 1869, S. 148.

⁵⁷Vgl. Cloulas 1997, S. 30 u. 83.

⁵⁸Ausführlich zu dieser Affäre vgl. Cloulas 1997, S. 36ff.; Bourrilly 1910, S. 128 u. 156-159; Guiffrey 1867. S.a. S. 14-15 (Kap. I.2.1.).

dem loyalen Louis de Brézé das für die Krone eminent wichtige und entsprechend prestigeträchtige Gouverneursamt in der Normandie. Brézé unterhielt auch eine gute Beziehung mit Anne de Montmorency, der – ebenfalls 1526 – zum einflussreichen *grand maître* am königlichen Hof aufstieg.⁵⁹ Dass sowohl die Königinmutter Louise de Savoie als auch die Schwester des Königs und Königin von Navarra Marguerite sowie Jean de Guise, der Kardinal von Lothringen, als Paten von Louise, der 1528 geborenen zweiten Tochter von Diane und Louis, firmierten, verweist ebenfalls auf die der Macht eng verbundene Position der Brézé in den späten 1520er Jahren.⁶⁰

Als Louis de Brézé am 23. Juli 1531 hochbetagt in Anet starb, war Diane de Poitiers nicht nur über ihre Vergütung als Hofdame materiell abgesichert. Sie hatte auch Anspruch auf die von ihr in die Ehe eingebrachte Mitgift und auf noch ausstehende Vergütungen für die von Brézé ehemals besetzten Ämter.⁶¹ Ohnehin stand ihr die nutznießerische Verwaltung des gemeinsamen Eigentums und der Familienbesitztümer Brézés für die beiden noch minderjährigen Töchter zu.⁶² Franz I. ließ der Witwe Diane de Poitiers bei dieser Vermögensverwaltung freie Hand. Per Erlass entband er sie von jeglicher Rechenschaftspflicht: „Don à la veuve du grand sénéchal de Normandie de la garde noble des enfants mineurs dudit défunt et d'elle, sans rendre compte durant son veuvage. Fontainebleau, 1er août 1531.“⁶³

Bezüglich des Umfangs der geerbten Familienbesitztümer gab es allerdings Klärungsbedarf. Diane de Poitiers und ihre Töchter hatten ein legitimes Besitzrecht an den meisten der seinerzeit von Brézé geerbten oder hinzu erworbenen Lehensgüter, die sich vornehmlich in der Normandie, im Anjou, Périgord und Quercy befanden. Anders verhielt es sich mit den *seigneuries* von Nogentle-Roi, Anet, Bréval und Montchauvet im Westen der Île-de-France beziehungsweise in der südöstlichen Normandie. Diese vier Lehensgüter waren im Dezember 1444 von Karl VII. an Pierre de Brézé, den Großvater von Louis, als königliche Apanage übertragen worden. Sie hätten eigentlich 1531 in Ermangelung eines männlichen Erbens an die Krone zurückgehen müssen. Um das zu verhindern, strengte die Witwe Brézé einen Gerichtsprozess an. Franz I. überließ Diane de Poitiers für die Dauer des Verfahrens die Einkünfte aus den vier *seigneuries*, übertrug also die vormalig Louis de Brézé gewährte Gunst auf seine weiblichen Angehörigen. Bald nach Amtsantritt, am 19. Juni 1547,

⁵⁹Vgl. die von Brézé an Montmorency gerichteten Briefe aus den 1520er Jahren in: La Ferrière 1869, S. 118ff.

⁶⁰Vgl. Thompson 2002, S. 347. – Für 1528 und 1529 sind außerdem umfangreiche Geldgeschenke des Königs an Louis de Brézé belegt. Vgl. Catalogue des actes de François Ier, I, 1888, S. 565/ n° 2970 u. S. 645/ n° 3381.

⁶¹Vgl. Catalogue des actes de François Ier, III, 1889, S. 677/ n° 10611; Catalogue des actes de François Ier, VII, 1896, S. 667/ n° 28148; Cloulas 1997, S. 87-88.

⁶²Zum Erbrecht der Witwe im Frankreich der Frühen Neuzeit vgl. Diefendorf 1982. Zur Vermögenssituation von Diane de Poitiers ab 1531 vgl. Cloulas 1997, S. 87.

⁶³Catalogue des actes de François Ier, II, 1888, S. 71/ n° 4201.

bestätigte Heinrich II. den Erlaß seiner Vaters. Aber erst das Gerichtsurteil vom 21. Januar 1553 sprach Diane de Poitiers und ihren Töchtern endgültig die Besitzrechte an den Domänen Anet, Nogent-le-Roi, Bréval und Montchauvet zu.⁶⁴ Sie hatte damit einen Entscheid erwirkt, der in ihrem besonderen Fall eine Gleichstellung männlicher und weiblicher Erbensprüche auf königliche Apanagen bedeutete.

Als wohlhabende Witwe aus dem französischen Hochadel mit guten Beziehungen zur Entourage des Königs und entsprechenden Einflussmöglichkeiten nahm Diane de Poitiers, *la grande sénéchalle*, aktiv an den hofinternen Auseinandersetzungen der 1530er Jahre teil. Frühzeitig und konsequent unterstützte sie die Partei des 1536 zum *dauphin* aufgestiegenen Königssohns Heinrich.⁶⁵ Zudem betrieb Diane de Poitiers die strategisch vorteilhafte Verheiratung ihrer beiden Töchter. Im Januar 1538 heiratete Françoise Robert IV de La Marck. Die Hochzeit fand in der Schlosskapelle des Louvre und unter Anwesenheit sowohl des Königs als auch des Thronfolgers statt. Robert de La Marck (gest. 1556) entstammte einem traditionsreichen Adelsgeschlecht aus dem Nordosten Frankreichs, dessen Loyalität für die Krone von großer Bedeutung war, vor allem hinsichtlich der fortgesetzten Auseinandersetzungen mit dem Habsburger-Kaiser.⁶⁶ Sicherlich begünstigt durch die Fürsprache Dianes de Poitiers machte ihr Schwiegersohn Karriere am Hof Heinrichs II.: La Marck wurde 1547 zum *maréchal de France* ernannt und erlangte 1552 nach der Einnahme von Metz das Herzogtum von Bouillon für seine Familie zurück. Im selben Jahr, 1552, übertrug der König ihm das Gouverneursamt in der Normandie, und damit trat La Marck in die Fußstapfen seines Schwiegervaters Louis de Brézé. Die große Mitgift, die Françoise de Brézé in die Ehe einbrachte, umfasste die Grafschaft Maulévrier, die *baronnies* von Bec-Crespin und Mauny in der Normandie sowie die Lehensgüter Nogent-le-Roi und Bréval.⁶⁷ Der Besitzverlust auf Seiten Dianes de Poitiers wurde durch das Erbe ihres im August 1539 verstorbenen Vaters partiell ausgeglichen.⁶⁸

⁶⁴Zu dem Vorgang vgl. Cloulas 1997, S. 13, 87-88 u. 157; Detournay 1984, S. 65. S.a. Pérouse de Montclos 2000, S. 256; Gebelin 1927, S. 46/ FN 21. – Dass Heinrich II. Entscheidungen Franz' I. bestätigte, die für seine eigenen Favoriten günstig waren, ist auch für Anne de Montmorency belegt. Franz I. hatte diesem am 6. Januar 1535 (oder 1534?/ alte Zeitrechnung) das von dem hoch verschuldeten Lambert Meigret konfiszierte *hôtel* in Paris geschenkt. Heinrich II. ratifizierte die Schenkung des *hôtel* Meigret (rue Braque/ rue Sainte Avoye) an Montmorency am 8. Mai 1547 (enregistrement à la Chambre des comptes, 8.02.1548). Vgl. Mirot 1918, S. 350.

⁶⁵Zu diesen Auseinandersetzungen und Fraktionsbildungen vgl. S. 61-62 (Kap. II.2.) u. S. 123-129 (Kap. III.1.).

⁶⁶Zu Familie La Marck vgl. A. Jouanna, Art. La Marck, in: Jouanna et al. 2001, S. 893-895.

⁶⁷Vgl. Cloulas 1997, S. 112.

⁶⁸Sie bekam die *seigneurie* von Arcis-sur-Aube in der Champagne und sollte auch alle anderen Güter von Jean de Saint-Vallier erben, wenn ihr Bruder Guillaume ohne männliche Nachkommen blieb, was schließlich durch dessen Tod im Frühjahr 1548 zur Tatsache wurde. Vgl. Cloulas 1997, S. 114-115 u. 177.

Im Sommer 1546 fand die Hochzeit von Dianes jüngerer Tochter Louise mit Claude de Lorraine, dem vierten Sohn des Herzogs von Guise, in Fontainebleau statt.⁶⁹ Claude de Lorraine (1526-73), Marquis von Mayenne und ab 1550 Herzog von Aumale, reüssierte wie sein Bruder François als erfolgreicher Heerführer unter Heinrich II. Aus seiner Verbindung mit Louise de Brézé gingen viele Kinder hervor, die zum Teil beachtliche Karrieren am französischen Hof machten.⁷⁰ Als finanzielle Entschädigung für Louises Mitgift erhielt Diane des Poitiers den lebenslangen Anspruch auf die Einnahmen aus vier profitablen Lehensgütern.⁷¹

Diane de Poitiers und Heinrich II.

Aus den überlieferten Quellen und Erzählungen lässt sich wenig Verlässliches oder Interessantes über die frühe Phase der Beziehung zwischen der Hofdame Diane de Poitiers und dem Prinzen Heinrich von Valois ziehen. Dass Franz I. Diane gebeten haben soll, sich der „éducation sentimentale“ seines 1530 aus der spanischen Gefangenschaft zurückgekehrten Sohnes anzunehmen, ist eine Mitte des 17. Jahrhunderts in die Welt gesetzte Anekdote.⁷² Ebenso zweifelhaft, aber eher vorstellbar mutet eine wiederholt geschilderte Turnierszene an, die sich im Frühjahr 1531 im Rahmen der Krönungsfeierlichkeiten für Eleonore von Österreich in Paris zugetragen haben soll. Während der damals noch lebende älteste Königsson François sein Banner vor der neuen Königin neigte, soll der zwölfjährige Heinrich diese Ehre der *grande sénéchalle* erwiesen haben.⁷³ Eine in mancherlei Hinsicht ähnliche, ebenfalls der Topik des Ritterideals verpflichtete Turnierszene, trug sich vermutlich im Juni 1541 anlässlich der Hochzeitsfeierlichkeiten für den Herzog von Kleve und Jeanne d'Albret in Châtellerauld zu. Dass sich damals sowohl Heinrich als auch Diane de Poitiers – wenngleich aus unterschiedlichen Gründen – in den Farben schwarz und

⁶⁹Cloulas (1997, S. 158) datiert die Hochzeit auf den 1. August 1547, aber der Hinweis von Thompson (2002, S. 354) auf 1546 als richtiges Hochzeitsjahr überzeugt. Vgl. den Brief des Nuntius Dandino an Kardinal Farnese, 18.07.1546, Fontainebleau (Vatikan, Arch. Vat.; in: Lestocquoy, VI, 1966, S. 60-61/ n° 15.)

⁷⁰Vgl. A. Jouanna, Art. Guise, in: Jouanna et al. 2001, S. 868-869.

⁷¹Vgl. Catalogue des actes de Henri II, I, 1979, S. 19 [14.04.1547]. Bei den auf Lebenszeit überlassenen Lehensgütern handelte es sich um Fougères, Bazouges, Rimoux und Antrain. Sie sollten die vormaligen Einkünfte aus den *seigneuries* von Rhuis und Sucinio ersetzen.

⁷²Sie findet sich in dem Kommentar von J. Le Laboureur, der 1659 die *Mémoires augmentés de plusieurs commentaires ...* von Michel de Castelnau herausgab. Vgl. Cloulas 1997, S. 78/ FN 30. – Heinrich befand sich zusammen mit seinem Bruder gut vier Jahre, vom Frühjahr 1526 bis zum Sommer 1530, als Unterpfand in spanischer Gefangenschaft. Über die psychischen Auswirkungen dieser Situation auf die Entwicklung der beiden Kinder wurde viel spekuliert und Hypothesen auch mit Blick auf Heinrichs Beziehung zu Diane de Poitiers aufgestellt. Mir fehlen die Kompetenz und das Interesse in diese Richtung mit- oder gar weiterzudenken.

⁷³Vgl. Cloulas 1997, S. 78; ders. 1985, S. 71.

weiß kleideten, könnte den Zeitgenossen eine gewisse Nähe oder Verbundenheit signalisiert haben.⁷⁴

Im Juli 1538 wurde Diane de France geboren. Sie war eine uneheliche Tochter des *dauphin* Heinrich mit der Italienerin Filippa Ducis.⁷⁵ Dass das Mädchen diesen Vornamen bekam und Diane de Poitiers als Patin auserkoren wurde, scheint auf ein besonderes Vertrauensverhältnis zwischen ihr und dem Thronfolger hinzuweisen. Wie bei den Turnierszenen stand auch hier die Ehrerbietung im Vordergrund. Dieses, vielleicht auch durch den großen Altersunterschied von knapp zwanzig Jahren bedingte Moment der symbolischen Verneigung Heinrichs vor Diane ist ein typisches Merkmal der Beziehung zwischen den beiden, das in den einschlägigen Zeugnissen immer wieder auftaucht und an die Topik des höfischen Liebesideals anschließt. Auch in den Briefen, die Heinrich II. später an Diane de Poitiers schrieb, ist der rhetorische Unterwerfungsgestus sehr präsent und geht über die konventionelle Floskelhaftigkeit weit hinaus. So erkundigte sich zum Beispiel der König im Jahr 1547 oder 1548 nach dem Gesundheitszustand von Diane de Poitiers und fügte hinzu:

[...] sy vous contynuyés à vous trouver mal, je ne voulderoyz fallyr là vous aller trouver pour mestre poyne de vous fayre servyse, selon que je i suys, & aussy quy ne me seroyt posyble de vyvere sy longuemant sans vous voyr; [...] estant ellongné de sèle de quy dépant tout mon byen, il est bien malèse que je puyse avoyr joye; [...]⁷⁶

In der Korrespondenz der auswärtigen Botschafter am französischen Hof findet sich erstmals 1540 ein Hinweis auf das besondere Verhältnis zwischen Heinrich und Diane de Poitiers. Der Nuntius Girolamo Dandino schrieb im Dezember des Jahres aus Melun an den Kardinal Farnese, dass der *dauphin* sich bei einer hofinternen Parteinahme zurückhalte „**per non offendere Madama la Sinicialla sua dama** parente del Connestabile suo inimico, et amato da lei grandemente.“⁷⁷ Als „dama di mons Delphino“ [i.e. Heinrichs] firmiert

⁷⁴Vgl. hierzu S. 249-251 (Kap. III.5.).

⁷⁵Zu Diane de France vgl. S. 125 (Kap. III.1.).

⁷⁶Brief von Heinrich II. an „Madame de Valantynoy“, 1547 oder 1548, Fontainebleau (Paris, BnF; zit. nach: Guiffrey 1970, S. 190 u. 120). Die Ansprache Dianes mit „Madame de Valantynoy“ spricht für eine Datierung in das Jahr 1548, als sie zur Herzogin von Valentinois erhoben wurde. – Es sind fünf Briefe Heinrichs II. an Diane de Poitiers aus den Jahren 1547/48-58 sowie ein vom König selbst für seine Favoritin geschriebenes Gedicht überliefert. Vgl. Guiffrey 1970, S. 190-229.

⁷⁷Brief von Nuntius Dandino an Kardinal Farnese, 31.12.1540, Melun (Vatikan, Arch. Vat.; zit. nach: Lestocquoy, III, 1963, S. 11-13/ n° 6bis) [meine Hervorhebung]. Anlass für die Parteinahme war der Konflikt zwischen Anne de Montmorency und Philippe Chabot. Vgl. S. 61-62 (Kap. II.2.). Es ist unklar, warum der Konnetabel hier als ein Verwandter Dianes de Poitiers bezeichnet wird.

Diane de Poitiers auch in einem vom Juli 1546 datierenden Brief Dandinos.⁷⁸ Explizit wird die Beziehung von dem venezianischen Botschafter Marino Cavalli 1546 erwähnt und in seiner Bedeutung auch vergleichsweise differenziert eingeschätzt:

Non è [i.e. Heinrich] molto dedito a donne: solo si contenta della moglie [i.e. Königin Katharina von Medici], e della pratica e conversazione della gran siniscalca di Normandia [i.e. Diane de Poitiers], donna di quarantotti anni. Però alcuni credono che questo amore, ch'è grandissimo, non sia lascivo, ma come materno filiale, avendo la detta dama pigliato carico d'instituire, correggere, avvertire, ed eccitare esso monsignor delfino a pensieri e operazioni degne di tal principe. E in fatti gli è riuscito bene, perchè di burlatore e vano e che era prima, di un voler poco bene alla sua moglie, e qualche altro erroneo giovanile, ora è fatto del tutto contrario a quel che era.⁷⁹

In ihren Schilderungen der Machtübernahme Heinrichs II. im Frühjahr 1547 erwähnen die auswärtigen Botschafter die erstarkte Position von Diane de Poitiers, die nun als Favoritin des neuen Königs die Nachfolge der Herzogin von Étampes antrat.⁸⁰ Jean de Saint-Mauris berichtete im April 1547 an Karl V.:

[...] lad. seneschalle de Normandie a aujourd'huy tel credit envers led. Dauphin [i.e. Heinrich II.] qu'il serait impossible de plus. Voires se rendit led. Dauphin plus incliné d'affection à elle que le feu Roy ne faisoit à Madame d'Estampes, de maniere qu'elle a la premiere voix en chapitre, et si tost que led. Dauphin a negocié avec quelque ambassadeur, il se trouve incontinent vers elle pour luy donner compte de ce qu'il a passe, et se rend du tout affectionné à elle.⁸¹

Auch Giulio Alvarotti, der Botschafter des Herzogs von Ferrara, hob hervor, dass der neue König viel Zeit mit Diane de Poitiers verbringe, wobei noch nicht

⁷⁸Brief von Nuntius Dandino an Kardinal Farnese, 18.07.1546, Melun (Vatikan, Arch. Vat.; zit. nach: Lestocquoy, VI, 1966, S. 60-61/ n° 15)

⁷⁹Relazione di Francia dell'ambasciatore Marino Cavalli, 1546, zit. nach: Firpo, V, 1978, S. 242-243. S.a. Tommaseo 1838, I, S. 286-287.

⁸⁰S.a. Cloulas 1997, S. 147-159.

⁸¹Brief von Jean de Saint-Mauris an Karl V., 20.04.1547 (Brüssel, Archives du royaume de Belgique; zit. nach: Paillard 1877, S. 110). S.a. den Bericht, den Saint-Mauris im Juni 1547 an den Kaiser schrieb (Brüssel, Archives du royaume de Belgique; in: Paillard 1877, S. 110-120). Dort firmiert Diane de Poitiers unter dem Namen „Silvius“, und Saint-Mauris behauptet eine regelrechte Abhängigkeit des Königs und der französischen Politik von der Favoritin.

zu ermessen sei, ob sie sich zukünftig genauso wie die Herzogin von Étampes in die Politik einmischen werde.⁸² Der Nuntius Dandino wiederum schätzte die Machtposition der Favoritin 1547 als relativ gering ein. Sie könne niemals mit dem Konnetabel Anne de Montmorency und schon gar nicht mit François und Charles de Guise um die Gunst des Königs konkurrieren.⁸³

Diesem Urteil widersprechen die Beobachtungen von Lorenzo Contarini, der von Juli 1548 bis Ende 1551 Botschafter der venezianischen Republik in Frankreich war. In seinem detaillierten Bericht charakterisiert er auch die wichtigsten Personen am Hof und ihre Beziehung zu Heinrich II. Nach der Königin Katharina, dem *dauphin* François und der Prinzessin Marguerite werden Anne de Montmorency, Charles und François de Guise sowie Jacques d'Albon de Saint-André vorgestellt. Im Anschluss daran, quasi als Höhepunkt, geht Contarini auf Diane de Poitiers ein. Seine bemerkenswerte Schilderung, die schon manches der späteren Legendenbildung vorwegnimmt, sei hier etwas ausführlicher zitiert:

Ma oltre di questi [i.e. Montmorency, Guisen, Saint-André] **la persona che il re più ama senza dubbio sopra tutti gli altri è madama di Valentinois**. Questa è donna di 52 anni [...]; la quale restava vedova giovane e bella, fu amata e goduta dal re Francesco e da altri ancora [sic!], per quello che si dice pubblicamente, e poi venne alle mani di questo re essendo Delfino; il quale l'ha amata ed ama e gode così vecchia come è, se ben per non aver mai adoperati belletti, quali non si usano in Francia [...], e per governarsi più che può, mostra di aver manco tempo di quello che ha. Questa è donna d'intelletto, e che ha sempre consigliato questo re essendo Delfino, e alcune volte aiutatolo di danari, per il che egli le è restato obbligato, e la fece nel principio del regno duchessa di Valentinois, e le ha donato quanto ho detto prima e tuttavia le dona, e fa in questo ed altro quanto ella vuole. Ella non s'intromette in cose di stato, se non secretamente in far fare al re alcuna cosa; intende però il tutto, ed ogni di per l'ordinario, che mai falla, il re va dopo il suo desinare a trovarla e sta un'ora e mezzo a ragionar con lei le comunica tutto quello che occorre.⁸⁴

Contarini berichtet dann, dass Katharina von Medici zwar unter den Umständen leide, dass man sich aber arrangiere und Diane de Poitiers den König sogar zum Beischlaf mit der Königin ermuntert habe. Im Wettstreit

⁸²Vgl. den Brief von Giulio Alvarotti an den Herzog von Ferrara, 1547 (Modena, Archivio di Stato; nach der franz. Übersetzung in: Thierry 1955, S. 62)

⁸³Vgl. den Brief von Girolamo Dandino an Kardinal Farnese, 31.03.1547, Rambouillet (Vatikan, Arch. Vat.; in: Lestocquoy, VI, 1966, S. 175-176/ n° 71)

⁸⁴Relazione di Francia di Lorenzo Contarini tornato ambasciatore da quella corte nel 1551, zit. nach: Firpo, V, 1978, S. 77-78 [meine Hervorhebung].

um die Gunst Heinrichs II. habe Diane de Poitiers auch den Sieg über den Konnetabel Anne de Montmorency davon getragen:

[...] ora per molto segni si giudica che madame sia più amata, considerando che l'amor che il re dimostra al contestabile possa esser anco per l'utile che cava da lui, mentre questo di madama non può esser per altre che ver vero amore.⁸⁵

Gunsterweise, Macht und Einfluss

Als erste Hofdame der Königin und Aufseherin über die Erziehung der Königskinder hielt Diane de Poitiers ab 1547 wichtige Positionen im Zentrum der Macht inne.⁸⁶ Heinrich II. machte zudem den privilegierten Status seiner Favoritin durch zahlreiche Geschenke und andere Gunsterweise kenntlich. Zu den wichtigeren Zuwendungen des Königs gehörten profitable und prestigeträchtige Lehensgüter. Einige von ihnen – Limours, Beynes, Grignon und Étampes – waren zuvor im Besitz der Herzogin von Étampes gewesen, und ihre sukzessive Übertragung an Diane de Poitiers im Verlauf der frühen 1550er Jahre hatte auch symbolischen Charakter.⁸⁷ Außerdem überließ Heinrich II. seiner Favoritin schon im Juni 1547, also bald nach seinem Regierungsantritt, die *châtellenies* von Chenonceau und Hondes im Loire-Tal. Die Schenkung wurde mit den Verdiensten des verstorbenen Gemahls Louis de Brézé begründet.⁸⁸ Um vor späteren Rückgabeforderungen sicher zu sein, erwirkte Diane de Poitiers eine Annullierung der Transaktion zwischen dem vormaligen Besitzer und der Krone und kaufte dann das Anwesen für 50.000 *livres* direkt von den Bohier-Erben. Dieser Handel wurde 1555 abgeschlossen.⁸⁹

Im Herbst 1548 schenkte der König ihr auf Lebenszeit das Nutzungsrecht an den Grafschaften von Valence und Die und bestätigte die schon 1498 von Ludwig XII. veranlasste Erhebung dieser beiden in der Dauphiné gelegenen Lehen zum Herzogtum Valentinois.⁹⁰ Diane de Poitiers war fortan *duchesse de Valentinois* und besaß damit eine herausragende Stellung innerhalb der

⁸⁵Ebd.

⁸⁶Für Dianas Sorge um die Königskinder vgl. ihre zahlreichen Briefe an Jean d'Humières und dessen Frau, die mit der Erziehung der Prinzen und Prinzessinnen beauftragt waren, in: Guiffrey 1970.

⁸⁷Vgl. S. 56-57 (Kap. II.2.).

⁸⁸Vgl. Catalogue des actes de Henri II, I, 1979, S. 170 [Juni 1547]. S.a. Chevalier 1865, S. xvff. u. 43-48.

⁸⁹Vgl. Cloulas 1997, S. 158. Zu Dianas Bautätigkeit in Chenonceau vgl. S. 240-241 (Kap. III.4.7.).

⁹⁰Vgl. Catalogue des actes de Henri II, II, 1986, S. 396/ n° 3755 [1.10.1548], S. 400/ n° 3774 [8.10.1548]; Catalogue des actes de Henri II, III, 1990, S. 320 [8.08.1549]; Cloulas 1997, S. 19-20 u. 183-184. Ludwig XII. hatte das Herzogtum 1498 für Cesare Borgia eingerichtet. 1507 erbte es dessen Schwester Lucrezia Borgia. 1519 ging das Herzogtum wieder an die französische Krone zurück.

französischen Hocharistokratie und der Führungskreise des Reiches sowie eine weitere höchst einträgliche Finanzquelle.⁹¹ Die Schenkung ausgerechnet dieses Herzogtums war kein Akt von Willkür, denn die Familie von Poitiers erhob seit dem frühen 15. Jahrhundert Anspruch auf ihre beiden ehemaligen Grafschaften in der Dauphiné.⁹² Auch Dianes Vater Jean de Saint-Vallier hatte sich, wenngleich vergeblich, um eine Rückgabe der Lehensgüter bemüht.⁹³ Die Einsetzung der Favoritin als Herzogin von Valentinois war insofern nicht nur eine großzügige Schenkung Heinrichs II., sondern auch ein Restitutionsakt, der familiale Besitzansprüche Dianes de Poitiers bestätigte und sie als Familienoberhaupt auszeichnete.

Neben der Übertragung von Lehensgütern erwies Heinrich II. der Favoritin durch mehrere Schuldenerlässe sowie Geld- und Sachgeschenke seine Gunst.⁹⁴ Anders als im Fall von Anne de Pisseleu handelte es sich bei den Sachgeschenken nicht um Kleidung oder Stoffe, sondern vor allem um Baumaterialien. In einem Brief Heinrichs II. an Diane de Poitiers vom August 1558 ist zudem von einem ihr zugedachten Ring die Rede: „Je vous supplie, mamie, vouloyr porter set bague pour l’amour de moy.“⁹⁵ Unter den Geldgeschenken sticht eine 1552 angewiesene, besonders großzügige Gratifikation von etwa 194.000 *écus* hervor. Sie speiste sich aus den bei Regierungswechseln üblichen „Bestätigungszahlungen“, die Amtsinhaber auf den gehobenen Verwaltungsebenen der Reichsverwaltung an die Krone zu entrichten hatten.⁹⁶

Aus den königlichen Akten, vor allem aber aus den überlieferten Briefen von Diane de Poitiers geht hervor, dass sie bei zahlreichen Personalentscheidungen beteiligt war und in vielen Fällen als Interessenmittlerin beziehungs-

⁹¹Jean-Pierre Labatut (1972, S. 41) zur Bedeutung der Titel *ducs* und, nachgeordnet, *comtes* in Frankreich seit dem 16. Jh.: „[C]e sont des gouverneurs de provinces ou de villes, nommés par le pouvoir central et devenus maîtres de ces territoires à leur profit, comme des ‚principes‘, princes, dolés d’une puissance presque de souverains et d’une très large autonomie à l’égard des rois.“

⁹²S.o., S. 136-137.

⁹³Vgl. den Brief von Giulio Alvarotti an den Herzog von Ferrara, 23.09.1548, Lyon; in: Occhipinti 2001, S. 198-200, hier S. 198: „[...] Sa Maestà Cristianissima ha donato a madama la Gran Sinisciala il contado de Valentinois e fattala duchessa di ess. Pare che altre volte il padre di essa madama pretendesse ragione sul detto contado. [...]“

⁹⁴Vgl. die entsprechenden Einträge im *Catalogue des actes de Henri II.* Im September 1547 hatte Diane de Poitiers die westlich von Anet gelegene *baronnie* von Ivry erworben. Der König erließ ihr die seitens des vorherigen Besitzers Louis de Luxembourg, Graf von Roucy, noch ausstehenden Steuerschulden. Vgl. *Catalogue des actes de Henri II.*, I, 1979, S. 314 [27.09.1547]; Cloulas 1997, S. 177.

⁹⁵Brief von Heinrich II. an Diane de Poitiers („A mon compère“), 10.08.1558, Camp de Pierrepont? (Paris, BnF; zit. nach: Guiffrey 1970, S. 226). Zu der Ansprache Dianes mit „mon compère“ vgl. ebd., S. 224/ FN 2.

⁹⁶Vgl. Cloulas 1997, S. 157.

weise *broker* auftrat.⁹⁷ Mehrfach gelang es ihr, Familienangehörige und andere persönliche Vertraute in einflussreiche Positionen zu bringen und dadurch ihr Patronagenetz kontinuierlich auszubauen. Zum Beispiel wurde schon im Mai 1547 Dianas Bruder Guillaume de Poitiers, Graf von Albion und Herr von Saint-Vallier, zum *lieutenant général* der Dauphiné und Savoyens ernannt, wo er mit François de Guise, dem Gouverneur dieser Provinzen, zusammenarbeitete. Zu Pfingsten 1547 wurden Guillaume de Poitiers und Dianas Schwiegersohn Claude de Lorraine in den Orden des Heiligen Michael aufgenommen. Und im Juni 1547 erhielt Robert IV de La Marck, der andere Schwiegersohn Dianas, vom König den Besitz der *châtellenies* von Château-Thierry und Châtillon-sur-Marne bestätigt.⁹⁸ Die Liste ließe sich fortsetzen.

Neben Diane de Poitiers waren der Konnetabel Anne de Montmorency und die Guisen die mächtigsten Persönlichkeiten am Hof Heinrichs II. In den ersten Jahren der Regierungszeit, als der Konnetabel kraft der quasi bedingungslosen Gunst des Königs zum zweiten Mann im Reich aufstieg, koalierte die Favoritin vornehmlich mit den Guisen. Mit ihnen gab es über Dianas Tochter Louise auch verwandtschaftliche Beziehungen. Vermutlich veranlasst durch den kontinuierlichen Machtzuwachs der Guise-Familie, von dem ihr Schwiegersohn Claude nur bedingt profitierte, unterstützte die Favoritin ab spätestens 1558 vermehrt die Position Montmorencys. Im Dezember 1558 wurde der Heiratsvertrag über die Verbindung von Dianas Enkelin Antoinette de La Marck mit dem zweiten Sohn von Anne de Montmorency, Henri de Damville, unterzeichnet.⁹⁹ Offenbar war Diane de Poitiers daran gelegen, ihre Machtposition am Hofe durch familiäre Verbindungen sowohl zu den Guisen wie auch zu Montmorency zu festigen. Zudem versuchte sie durch ihre im Lauf der Jahre wechselnde Parteinahme das Kräfteverhältnis unter den tonangebenden Favoriten Heinrichs II. auszubalancieren und keine der Personen oder Personengruppen so mächtig werden zu lassen, dass sie der Favoritin hätten gefährlich werden können. In den *Mémoires* von Gaspard de Saulx-Tavannes wird die Bedeutung der Günstlinge in der Regierungszeit Heinrichs II. und die Schlüsselstellung Dianas de Poitiers vielleicht ganz zutreffend geschildert: „Les factions de Montmorency et de Guise croissent: madame de Valentinois [...] tient le milieu [...]“¹⁰⁰

⁹⁷Vgl. die bislang erschienenen Bände des *Catalogue des actes de Henri II* sowie die von Guiffrey (1970) edierten Briefe Dianas de Poitiers. Zu Diane de Poitiers als *broker* s.a. Harding 1978, S. 35; Cloulas 1997, S. 176-177.

⁹⁸Vgl. Cloulas 1997, S. 175 u. 177; Baumgartner 1988, S. 56. 1547 ernannte Heinrich II. zudem Étienne III de Brézé, den jüngeren Bruder von Louis, zum Abt von Coulombs. Vgl. Merlet 1864, S. 100-102.

⁹⁹Vgl. Baumgartner 1988, S.57-58 u. 218; Cloulas 1997, S. 279-284 u. 291. Die Hochzeit fand am 29. Januar 1559 in Chantilly statt.

¹⁰⁰Saulx-Tavannes 1881, S. 204. In einer abschließenden Bewertung der Regierungszeit Heinrichs II. heißt es dort: „Il y avoit deux grandes faveurs en France, de Guise et de Montmo-

Inwiefern Diane de Poitiers konkret Einfluss auf politische Entscheidungen des Königs oder anderer Mandatsträger des Reiches nahm, ist auf der Basis der überlieferten Quellen nicht zu rekonstruieren. Bei dem Beschluss zum Bruch des Vertrags von Vaucelles Ende 1556 und zur Aufnahme von Friedensverhandlungen im Oktober 1558 scheint sie zumindest indirekt beteiligt gewesen zu sein. Als am ‚rechten Glauben‘ bedingungslos festhaltende Katholikin wird sie auch die harte Haltung Heinrichs II. gegenüber der Reformation unterstützt und befördert haben.¹⁰¹

Re-Präsentationskultur

Wie von Anne de Pisseleu gibt es auch von Diane de Poitiers einige Porträts, die von den Hofkünstlern Jean und François Clouet oder nach ihren graphischen Vorlagen angefertigt wurden. Die Identifikation der Dargestellten ist in der Regel sicher.¹⁰² Bei den meisten der in relativ größerer Anzahl überlieferten Clouet-Bildnisse von Diane de Poitiers handelt es sich jedoch um Kopien oder Adaptionen. Den Ausgangspunkt dafür bilden drei heute im Musée Condé in Chantilly verwahrte Zeichnungen in schwarzer und roter Kreide, die Diane de Poitiers in unterschiedlichen Lebensphasen zeigen.

Die erste wird um 1525 datiert und Jean Clouet zugeschrieben.¹⁰³ Sie präsentiert Diane de Poitiers in dem für die Clouets typischen Porträtformat, das Gesicht in Dreiviertelansicht und die bis zur Taille erfasste Brustpartie annähernd frontal. Die Dargestellte ist in eine für die Zeit typische Korsage mit großem rechteckigem Halsausschnitt und weiten Ärmeln gekleidet. Über dem in der Mitte gescheitelten rötlich-blonden Haar trägt Diane eine schlichte Haube, die eng ihren Hinterkopf umschließt und ebenfalls der Damenmode am französischen Hof entspricht. Eine Aneinanderreihung der in den 1520er bis 1540er Jahren von den Clouets produzierten weiblichen Bildnisse bzw. der Kopien danach macht deutlich, dass über die immer gleiche Kleidung und den Schmuck der dargestellten adeligen Damen keinerlei Aussage über das Individuum getroffen werden sollte, sondern dass es hier vielmehr um die De-

rency, s'aydant egaleme[n]t de madame de Valentinois, pour l'alliance de MM. D'Aumale et d'Amville, maris de ses deux filles.“ (ebd., S. 220)

¹⁰¹ Zum Bruch des mit Karl V. Anfang 1556 geschlossenen Vertrages von Vaucelles und den italienischen bzw. römischen Interessen an diesem Vertragsbruch vgl. Cloulas 1997, S. 259ff. – Die im Oktober 1558 einsetzenden Friedensverhandlungen zwischen Frankreich und Spanien führten im April 1559 zum Frieden von Cateau-Cambrésis. Vgl. ebd., S. 281.

¹⁰² Auf die vielen angeblich, also nicht seriös nachweisbar Diane de Poitiers darstellenden Bildnisse kann hier nicht eingegangen werden. Hierzu s.a. Zerner (2002, S. 335-336) mit Bezug auf die Forschungen von Louis Dimier (1924-26).

¹⁰³ Jean Clouet, *Porträt Diane de Poitiers*, um 1525, schwarze Kreide und Rötöl, 291 x 209 mm (Chantilly, Musée Condé, Inv.-Nr. MN 273; Abb. in: Zvereva 2002, S. 131). Vgl. Zvereva 2002, S. 130/ n° 59 mit weiteren Literaturhinweisen.

monstration ihrer Zugehörigkeit zur gehobenen Hofgesellschaft ging.¹⁰⁴ Die zum Teil in der Entstehungszeit, zum Teil erst später hinzugefügte Identifikation der Porträtierten durch Beschriftung verweist darauf, dass das Erkennen und Erinnern der einzelnen Person wichtig war, von der bildlichen Darstellung allein aber nicht geleistet werden konnte oder sollte. In vielen Fällen kam es zu fehlerhaften Beschriftungen, so auch bei der frühen Porträtzeichnung von Diane de Poitiers in Chantilly, die „Madame destampes/ fille“ annotiert ist. Die erhaltenen Kopien korrigieren die Identifikation als „Diane de Poitiers“, „la grande sénéchalle“ oder „duchesse de Valentinois“.¹⁰⁵

Die beiden anderen Diane de Poitiers vorstellenden Zeichnungen in Chantilly sind etwa dreißig Jahre später, um 1555, im Atelier von François Clouet entstanden. Bei der einen handelt es sich vermutlich um eine Vorstudie oder Anweisung, nach der dann das wesentlich detaillierter ausgeführte zweite Porträt gearbeitet wurde (FT 2).¹⁰⁶ Der Bildausschnitt und die Haltung der Dargestellten entsprechen der Clouetschen Konvention. Anders als in dem früher entstandenen Bildnis trägt Diane de Poitiers nun eine schlichte schwarze Witwenhaube, deren Borte ihre obere Gesichtspartie und das beiderseits hervortretende rötliche Haar einrahmt. Die dunkle Korsage der Herzogin von Valentinois ist reich mit Stickereien und Perlenbesatz verziert. Der Halsausschnitt, die Mittelleiste und die Ärmel sind zudem mit hellem Pelz verbrämt. Eine Kette von dicken Perlen schmückt das Dekolleté und verbindet die Schulterpartien. Der Zeichner hat das Neben- und Übereinander der unterschiedlichen Materialien und Oberflächenstrukturen fein herausgearbeitet. Die Kombination von Schwarz und Weiß steigert die Eleganz der Erscheinung und lässt das Gesicht mit den roten Lippen, den fein geschwungenen hellen Augenbrauen und dem dicht sich kräuselnden Haar um so lebendiger wirken. Die naturalistisch anmutende Wiedergabe der Physiognomie dokumentiert das fortgeschrittene Alter Dianes de Poitiers Mitte der 1550er Jahre. Über die dargestellte Gewandung und den Schmuck verweist das Bildnis auf ihren gesellschaftlichen Stand als wohlhabende Witwe und Herzogin.

¹⁰⁴Vgl. z.B. die Zusammenstellung von Adhémar 1973.

¹⁰⁵Kopien nach der Clouet-Zeichnung, die kleinere Veränderungen bei der Gestaltung der Ausschnittbordüre und beim Dekor der Haube aufweisen, befinden sich in den auf viele Sammlungen verstreuten Zeichnungsmappen (*recueils*): Vgl. z.B. das Blatt 14 des *Album d'Aix* bzw. *recueil Montmor* in Aix-en-Provence, Bibliothèque Méjanes (Moreau-Nélaton 1924, II, fig. 373 u. III, S. 158/ n° 14); Blatt 28 des *Album Médicis* in Florenz, Uffizien (Moreau-Nélaton 1924, II, fig. 381 u. III, S. 164/ n° 28); Blatt 40 des *1er Album Gaignières* in Paris, BnF (Adhémar 1973, S. 133/ n° 36; Moreau-Nélaton 1924, III, S. 46/ n° 14); Blatt 13 des *Album Destailleur* in Chantilly, Musée Condé (Zvereva 2002, S. 130, fig. 1; Moreau-Nélaton 1924, III, S. 188/ n° 11). Für eine vollständige Liste der Kopien vgl. Zvereva 2002, S. 130.

¹⁰⁶Vgl. ebd., S. 87-90/ n° 35. Die Zeichnung ist mit „Madame de Valentinois“ am oberen rechten Bildrand beschriftet. – Die Vorstudie (Chantilly, Musée Condé, Inv.-Nr. MN 202) hat die Maße 336 x 229 mm. Sie ist mit „La Duchesse de Valentinois“ beschriftet. Abb. in: Zerner 1996, S. 191; Jollet 1997, S. 218.

Auch die beiden später entstandenen Zeichnungen Dianes de Poitiers wurden noch im 16. Jahrhundert vielfach kopiert und in graphischen Porträtssammlungen verwahrt.¹⁰⁷ Sie waren zudem Vorbild für in Öl gemalte Fassungen, von denen mindestens drei überliefert sind. Die beiden bekannten Brustporträts befinden sich in Chantilly und Grenoble.¹⁰⁸ Sie entsprechen weitgehend den Zeichnungen aus dem Clouet-Atelier, sind in der Darstellung der Korsage und der Gesichtszüge jedoch weniger differenziert gearbeitet. Die beiden Bildnisse könnten schon zu Lebzeiten Dianes de Poitiers, aber auch erst im späten 16. oder frühen 17. Jahrhundert im Zusammenhang mit den dann vermehrt aufkommenden historischen Porträtgalerien entstanden sein. Außerdem hat sich ein ebenfalls nach der späten Clouet-Graphik gemaltes Kniestück erhalten.¹⁰⁹ Die Physiognomie Dianes de Poitiers scheint hier gejungt. Der Pelzbesatz am Kleid wurde weggelassen und der Halsausschnitt in der Mitte etwas verändert. Diane de Poitiers trägt ein schwarzes Gewand, dessen Unterkleid an den Armen weit gebauscht hervortritt. Die linke Hand fasst auf ungewöhnliche Weise in ein Handschuhpaar, während die rechte einen an einer Kette baumelnden Rundspiegel präsentiert. Ein schmaler Gürtel aus kostbaren Gliedmaßen ist um die Taille gelegt und fällt mit einem Ende senkrecht vor dem Körper der Dargestellten herab. Vieles an diesem Porträt mutet merkwürdig an, vor allem die Accessoires und ihre rätselhafte Inszenierung, die sich so auf keinem anderen französischen Bild der Zeit finden. Es ist nicht auszuschließen, dass es sich bei diesem Kniestück um ein historisierendes Gemälde aus dem 19. Jahrhundert handelt.¹¹⁰

Nach den Clouet-Zeichnungen Dianes de Poitiers von um 1555 entstanden zudem einige in Email gemalte Porträttafeln von Léonard Limosin. Sie scheinen sich heute sämtlich in Privatbesitz zu befinden und der Betrachtung nicht zugänglich zu sein. Eine kleine Abbildung bei Cloulas (1997) vermittelt einen Eindruck, der insofern täuscht, als das Bildnis-Oval etwa 45 mal 30 Zentimeter messen dürfte, die Darstellung also deutlich über das Format sowohl der Zeich-

¹⁰⁷Vgl. z.B. das Blatt 22 des *Album Valori* in Lille, Bibliothèque municipale (Moreau-Nélaton II, fig. 442 u. III, S. 247/ n° 17); Blatt 34 des *Album du Carmel* in Paris, BnF (Adhémar 1973, S. 335/ n° 634; Moreau-Nélaton 1924, III, S. 206/ n° 30). Für eine vollständige Liste der Kopien vgl. Zvereva 2002, S. 87.

¹⁰⁸Nach Fr. Clouet, *Porträt Diane de Poitiers*, 16. Jh.?, Öl/Holz, 28,4 x 20,3 cm (Chantilly, Musée Condé, Inv.-Nr. 275). Vgl. Chatelet et al. 1970, n° 22. – Nach Fr. Clouet, *Porträt Diane de Poitiers*, 16. Jh.?, Öl/Holz, 30 x 20 cm (Grenoble, Musée de Grenoble, Inv.-Nr. MG 2.400; Abb. in: Chomer 2000, S. 79/ n° 19).

¹⁰⁹Nach Fr. Clouet, *Porträt Diane de Poitiers*, 16. Jh.?, Öl/Holz, 64 x 54 cm (Versailles, Musée national du château et des Trianons, Inv.-Nr. MV 3118). Vgl. Constans 1995, S. 163/ n° 915.

¹¹⁰Wie bei vielen anderen Porträts, die das Schlossmuseum in Versailles verwahrt, steht auch für dieses Porträt Dianes de Poitiers nach Clouet eine eingehende, restauratorisch gestützte Untersuchung aus.

nungen als auch der gemalten Brustporträts hinausgeht.¹¹¹ Solche kostbaren, aufwendig hergestellten Email-Porträts fertigte der Hofkünstler Limosin seit den 1530er Jahren von Mitgliedern der königlichen Familie und anderen hochgestellten Persönlichkeiten an. Ein besonders prachtvolles Exemplar zeigt den Konnetabel Anne de Montmorency (Abb. 70).¹¹² Das heute im Louvre verwahrte Email-Porträt ist in einen vergoldeten Holzrahmen mit eingelegten Email-Arbeiten gefasst, der dem um das Bildnis von Diane de Poitiers sehr ähnlich ist. Die beiden Arbeiten stammen offensichtlich aus derselben Werkstatt. Über die Funktion der Email-Porträts ist wenig bekannt. Sicherlich dienten sie wie in Öl gemalte Bildnisse der Selbstdarstellung der oder des Porträtierten, galten aber vor allem als Preziosen, die vermutlich nicht an der Wand hingen, sondern liegend aufbewahrt und nur zu besonderen Anlässen einem ausgewählten Publikum präsentiert wurden.¹¹³

Für die überlieferten Porträts der Diane de Poitiers kann zusammenfassend festgehalten werden, dass sie – wie schon im Fall von Anne de Pisseleu – ihre Bildwürdigkeit und damit ihre Zugehörigkeit zur gehobenen Hofgesellschaft dokumentieren. In den um 1555 entstandenen Porträtzeichnungen und den darauf basierenden Adaptionen werden zudem über die dargestellte Kleidung der Witwenstand und der Reichtum der Herzogin von Valentinois zur Schau gestellt. Innerbildliche Indizien auf ihren Status als Favoritin Heinrichs II. gibt es in keinem der Bildnisse.

Gegenüber den Porträts von Anne de Pisseleu fällt auf, dass der Objektbestand für Diane de Poitiers nicht nur gesicherter ist, sondern auch deutlich größer ausfällt und mit den Email-Porträts noch ein für repräsentative Zwecke besonders wichtiges Medium hinzukommt. Die Existenz so vieler, eindeutig identifizierter späterer Kopien weist zum einen darauf hin, dass ‚das Bild‘ Dianes de Poitiers im fortgeschrittenen 16. Jahrhundert noch verfügbar war und dass sie demnach auch schon zu Lebzeiten, anders als Anne de Pisseleu, eine relativ verbreitete Sichtbarkeit im Bildnis erlangt hatte. Die Kopien bezeugen zudem, dass Diane de Poitiers, nachdem der König sie zur Herzogin von Valentinois erhoben hatte, der Erinnerung würdig war und ihr Bild als selbstverständlicher Teil einer historisch ausgerichteten Porträtsammlung erachtet wurde. Das Medium der Email-Porträts wiederum verband das Bildnis der Herzogin von Valentinois mit der Repräsentation der königlichen Familie und kennzeichnete die Dargestellte als ein der Macht besonders nahe stehendes Mitglied der Hofgesellschaft.

¹¹¹Zu diesen Email-Porträts und ihren Maßen vgl. Bourdery/Lachenaud 1897, S. 91-99/ n° 39-41; Dimier 1924-26, III, S. 259/ n° 90-92.

¹¹²Vgl. Baratte 2000, S. 154. Zu den Email-Porträts von Limosin vgl. Bourdery/Lachenaud 1897, insb. die Einführung, S. i-xxiii.

¹¹³Zu den Maleremails aus Limoges vgl. die Bestandskataloge von Müsch 2002; Baratte 2000; Netzer 1999.

Es ist ungewiss, in welchen räumlich-situativen oder auch performativen Zusammenhängen diese Porträts der Dianas de Poitiers rezipiert wurden und für welche Art von Öffentlichkeit sie bestimmt waren. Wir wissen auch nicht, ob die gemalten Bildnisse isoliert oder im Kontext von Porträtgalerien hingen, ob sie sich in den königlichen Schlössern oder in den Residenzen Dianas oder anderer Hofangehöriger befanden und wer sie in Auftrag gab.¹¹⁴ Ihre Bedeutung für die Re-Präsentationskultur der Favoritin kann deshalb nicht näher bestimmt werden.

Anders als bei Anne de Pisseleu gibt es keine Hinweise auf eine für Diane de Poitiers konzipierte Raumausstattung in einem der königlichen Bauten. Pierre Dan berichtete in seiner Beschreibung des Schlosses von Fontainebleau (1642) allerdings von einer eigens für die Favoritin gestalteten Seitenkapelle, die er noch vor den von Ludwig XIII. veranlassten Umbaumaßnahmen in der Schlosskirche de la Trinité gesehen habe:

Diane de Valentinois estant en faveur sous le Roy Henry II. fit orner une de ces Chapelles, qui est la quatrième à main gauche entrant dans cette Eglise; & là y fit dresser une table d’Autel d’argent; & un beau & riche lambry, avec une grande cloison à balustres qui la fermoit; où se voyoient plusieurs chiffres de cette Dame, & des flèches; une entre autres qui estoit sa Devise, environnée d’un écriteau, contenant ces mots Latins: *Consequitur quodcumque petit*.¹¹⁵

In einem Dokument vom März 1553 ist zudem von einer tragbaren Kapelle aus Eichenholz die Rede, die der Tischlermeister Laurent Constant nach einem Entwurf von Philibert De l’Orme für Diane de Poitiers ausführen sollte „pour la mestre où il lui plestra“.¹¹⁶

Die Zurschaustellung ihrer Frömmigkeit war demnach ein wichtiger Aspekt der Re-Präsentation Dianas de Poitiers. Diese nahm sie weitestgehend selbst in die Hand. Die Inszenierung ihrer Person als Favoritin, Herzogin und Witwe überließ sie nicht anderen oder gar dem Zufall. Diane de Poitiers war vielmehr eine äußerst engagierte Auftraggeberin, die sich schon in den 1530er Jahren einer Vielzahl von Medien, Zeichen und Verweisen bediente, um sich selbst in mehreren Rollen zu präsentieren. In ihrer Zeit als Favoritin Heinrichs II. konzentrierten sich Dianas de Poitiers Aktivitäten auf den Ausbau und die Gestaltung ihrer Residenz in Anet.

¹¹⁴Zu den Funktionszusammenhängen von Porträts im 16. und frühen 17. Jh. in Frankreich vgl. Bentley-Cranch 1987, S. 78-79; Jollet 1997, v.a. S. 81ff. Zu den im fortgeschrittenen 16. Jh. aufkommenden historischen Porträtgalerien vgl. Dimier 1924-26, I, S. 130ff.; MacGowan 1985; Pommier 1998, S. 192ff.; Kirchner 2001, S. 40-78.

¹¹⁵Dan 1990, S. 63-64. Zu den emblematischen Zeichen Dianas de Poitiers vgl. S. 247-254 (Kap. III.5.).

¹¹⁶Pérouse de Montclos 2000, S. 352; Roy, I, 1929, S. 307 u. 318.

III.3 Auftakt: Die Eingangssituation am Schloss von Anet

Ein imaginärer Besucher, der sich in der Zeit Dianas de Poitiers ihrer Residenz in Anet von Süden näherte, sah sich mit einer breiten, festungsartigen Eingangsfront konfrontiert. Diese verwehrt ihm zwar den Anblick der Gebäude, Höfe und Gärten des Schlosses, doch dessen emporragende Ecktürmchen und vielfältig bekrönten Dächer verriet die großzügige und im damaligen Sinne moderne Residenz hinter der Mauer (FT 4 u. 5, Abb. 7).¹¹⁷ Während von der prunkvollen Schlossanlage, die der Hofarchitekt Philibert De l'Orme in den 1540er und 1550er Jahren für die Favoritin Heinrichs II. errichtete, nur wenig erhalten ist, präsentiert sich die Eingangsfront mit dem Torbau in der Mitte heute noch annähernd so, wie der historische Besucher sie antraf. Auch er wird sofort bemerkt haben, dass es sich hier um ein Zitat des wehrhaften Schlossbaus und nicht um eine tatsächlich funktionstüchtige Festungsarchitektur handelt: Die hinter dem Wassergraben über einem geböschten Sockel aufgehende Backsteinmauer wirkt mit ihren aus hellem Kalkstein gearbeiteten Profilen und Zierelementen, darunter auch Schießscharten und Kettenlöcher, geradezu dekorativ. Einstöckige Pavillons mit großen Fensteröffnungen markieren ihre Eckpunkte im Westen und Osten. Auch die dazwischen über die Mauer geführten und zum Teil bepflanzten Terrassen mit den variationsreich durchbrochenen Brüstungen widersprechen dem Festungscharakter der Südfront.¹¹⁸ Sie machen die Schlossmauer zu einem Belvedere, der in den zierlichen *tourelles*¹¹⁹ der dahinter liegenden Wohnflügel eine Fortsetzung fand.

Die dem Ankömmling damals wie heute vorgestellte Pseudo-Wehrhaftigkeit der Außenfront von Anet war in mehrfacher Hinsicht sinnfälliger: Sie verwies zum einen auf die Tradition des Ortes und seiner Besitzer, der Herren von Brézé, die vor allem als Militärs Karriere gemacht hatten. Für Diane de Poitiers war es wichtig, die lange Verbundenheit der Familie ihres Mannes mit Anet und die Solidität ihres eigenen, aus der Ehe mit Brézé abgeleiteten Rechtsanspruchs auf die ehemals königliche Domäne hervorzuheben. Der persönliche Besitz war ihr erst relativ spät und im Rahmen einer Aus-

¹¹⁷Zur Baugeschichte von Anet vgl. das folgende Kap. III.4.1./ S. 169-182. Speziell zur Südfront mit dem Torbau vgl. Pérouse de Montclos 2000, S. 263f.; Prinz/Kecks 1985, S. 587; Hoffmann 1973-74, S. 147-148; Roussel 1875, S. 30ff. – Es gibt heute keine nennenswerten städtebauliche Verbindungen zwischen dem Schloss und der Ortschaft Anet. Das Eingangsportal der Südfront korrespondierte vermutlich auch früher nicht mit einer Wegachse. Vgl. die Luftaufnahme in: Woodbridge 1986.

¹¹⁸Die südliche Umfassungsmauer inkl. Pavillons misst etwa 140 Meter. Vgl. die Graphik in Prinz/Kecks 1985, Abb. 96c / S. 116. – Zur *pierre-et-brique*-Bauweise vgl. Prinz/Kecks 1985, S. 210; Sartre 1981. – Die Graphiken von Ducerceau zeigen Pavillons mit lanzettförmigen Grundrissen, was sie Bastionen ähnlich macht, aber nicht der gebauten Realität entspricht.

¹¹⁹Vgl. Prinz/Kecks 1985, S. 137-138.

nahmeregelung zugesprochen geworden.¹²⁰ Der spielerisch in Frage gestellte Festungscharakter der äußeren Schauseite von Anet diente aber auch als eine über Kontraste argumentierende Ankündigung der Wohnlichkeit und Dekor akzentuierenden Modernität des Schlosses dahinter.¹²¹ Seine Besitzerin wurde so schon für den ersten Blick als eine ebenso traditionsbewusste wie avancierte Bauherrin gekennzeichnet.

Den Zugang zum Inneren der Schlossanlage von Anet regelt ein ursprünglich nur über eine hölzerne Zugbrücke¹²² zu erreichender Torbau, der in der exakten Mitte der Umfassungsmauer aus der Flucht hervorspringt. Massiv und verspielt zugleich fügt er sich harmonisch in die Südfront ein. Gleiche Geschoß- und Gesimshöhen, Terrassen und das Motiv der durchbrochenen Brüstungen verbinden Torbau und Mauer. Die hoch aufragende Portalzone mit ihrer modernen architektonischen Formensprache, den wertvollen Baumaterialien und dem vielfältigen Dekor unterstrich die besondere Bedeutung dieser Übergangs- und Durchgangssituation. Eine Zeichnung Antoine Carons aus den späten 1560er Jahren (Abb. 11) macht das anschaulich.¹²³ Seine Darstellung des aus dem Schloss zur Jagd ausziehenden Hofes präsentiert den Torbau als eine Art Nadelöhr, durch das die zuvor im Ehrenhof der Dreiflügelanlage versprengten Mitglieder der Jagdgesellschaft sich in einen geordneten Zug aus Menschen und Tieren verwandeln. Der Torbau von Anet erscheint hier als ein Ort der Transformation und Verdichtung. Zur Zeit Dianes de Poitiers markierte er die Schwelle zu ihrem persönlichen Herrschaftsbereich. An dieser Situation des Übergangs wurden die repräsentativen Ansprüche der Schlossherrin und die Facetten ihrer Identität programmatisch verkündet. In einem komplexen Miteinander von räumlicher Anordnung und visueller Inszenierung liefen hier – als Auftakt – mehrere Bedeutungsstränge zusammen. Der Besucher wurde in konzentrierter Form eingestimmt auf das, was ihn im Inneren der Anlage erwartete. Deshalb stehen der Torbau und die Aufschlüsselung seiner Komponenten am Anfang dieser Ausführungen zur Repräsentation Dianes de Poitiers in Anet.

¹²⁰Vgl. S. 139-140 (Kap. III.2.).

¹²¹Das Zusammenspiel von Tradition und Traditionsbewusstsein anzeigender Festungsarchitektur und modernem Residenzbau lässt sich auch bei anderen Schlössern der französischen Renaissance beobachten, so z.B. in Gaillon, Le Verger, Bury, Nantouillet und Écouen.

¹²²Die Zugbrücke wurde 1690 durch eine Steinbrücke ersetzt. Vgl. Roussel 1875, S. 29.

¹²³Die Zeichnung Carons hält vermutlich den Besuch Karls IX. in Anet 1567 fest. Zu dem Zeitpunkt war das Lehensgut auf den Schwiegersohn Dianes, Claude de Lorraine, den Herzog von Aumale, übergegangen, der Gouverneur von Burgund war und das Hofamt des *grand veneur de France* innehielt. Die Zeichnung diente als Vorlage für eine vermutlich von Katharina von Medici in Auftrag gegebene 8-teilige Tapiserie, die sog. *Valois-Tapisserie* (um 1575, Florenz, Uffizien). Dabei wurde der von Caron entworfene Auszug zur Jagd in einen Auszug des Hofes aus Anet verwandelt. Vgl. Groër 1987, v.a. S. 126-127. – Zu Antoine Caron s. Ehrmann 1986.

Der Torbau und sein bautypologischer Kontext

Für den Torbau von Anet wurde ein heller Kalkstein aus Vernon verarbeitet, der sich optisch von der *pierre et brique*-Ansicht der Schlossmauer abhebt. Gezielt gesetzte Dekorelemente aus Marmor, Porphyrt, Serpentinsteint und Bronze bereichern die Farbskala und das plastische Moment (FT 5).¹²⁴ Der imposante Bau ist ein verspieltes Zitat des römischen Triumphbogens in der anspruchsvolleren Variante, also mit einer höheren Mittelöffnung zwischen niedrigeren Seitenöffnungen. De l'Orme variierte den klassischen Prototyp in mehrfacher Hinsicht:¹²⁵ Die Seitenöffnungen des Vorbildes sind in Anet nur rundbogig überfangene Scheintüren zwischen dorischen Säulen.¹²⁶ Die ‚Mittelöffnung‘ ist nicht in der ganzen Höhe durchbrochen und war zudem bei geschlossenem Tor und hochgezogener Zugbrücke nur noch als äußere Form zu erkennen. Zudem ließ De l'Orme die Geschosse des klassischen Triumphbogens regelrecht verrutschen und dadurch das Zusammenspiel von Mittelpartie und Seitenteilen bewegter erscheinen. In Anet ist die obligate Inschrifttafel nicht über der ‚Hauptöffnung‘, sondern unter dem nun mit Benvenuto Cellinis *Nympe de Fontainebleau* plastisch gefüllten Tympanon angebracht, wo sie das Gebälk der dorischen Ordnung unterbricht. Das Tympanon wiederum, dessen Rundbogen den Triglyphen-Dekor aus den Seitenpartien übernimmt, vereitelt eine durchlaufende Attika. Deren gänzlich unklassisch mit Konsolen, Rundnischen und einer Uhr gestaltetes Mittelstück scheint um ein Geschoß nach oben verschoben und trägt als Bekrönung – statt der Quadriga – einen Hirsch und vier Jagdhunde aus Bronze. Die niedrigeren, von durchbrochenen Balkonbrüstungen abgeschlossenen Seitenpartien sind gegenüber dem Mittel-

¹²⁴Zu den verwandten Baumaterialien vgl. De l'Orme 1964, fol. 247 v° : „[...] tout le portail fait de pierre de Vernon, enrichie de marbres, porphyres, serpentins, & de bronze signament sur les portes, & aux tables d'attente. Les metopes qui sont entre les triglyphes, & tous les triglyphes, mesmes ceux qui sont sur l'arceau de la porte, sont de marbre noir: tous les bouillons de feuilles & fructs se voyent entre les triglyphes, estans fort bien faits.“ Vertragsdokumente vom 6. April 1551, 20. Februar und 3. September 1552 betreffen z.T. umfangreiche Lieferungen von Marmor und Porphyrt, die vermutlich für das Portal bestimmt waren. Vgl. Roy 1920, S. 302-303, 313-314 u. 342-343. Der schwarze Marmor wurde u.a. aus Rouen von der Witwe des Kathedralbaumeisters Simon Vitcoq bezogen. Vielleicht handelte es sich hierbei tatsächlich, wie Maurice Roy vermutet, um einen Restbestand des für die Errichtung des Grabmals von Louis de Brézé in der Kathedrale von Rouen bereitgestellten Marmors. Damit wäre eine feine Verbindung zwischen der letzten Ruhestätte Brézés und dem von Diane de Poitiers auch ihm zu Ehren errichteten Anwesen in Anet geschaffen gewesen – nicht unähnlich der durch die Cellini-Nympe geschaffenen Verbindung zwischen Anet und Fontainebleau (s.u.). Zum Grabmal in Rouen vgl. Kap. III.8.2./ S. 315-343.

¹²⁵Das Triumphbogen-Motiv verarbeitete De l'Orme auch bei dem 1548 von Heinrich II. in Auftrag gegebenen Grabmal für Franz I. und Claude de France in der Abteikirche von Saint-Denis. Dort verwendete er die ionische Ordnung, kombiniert mit den Proportionen der korinthischen. Vgl. Pérouse de Montclos 2000, S. 185-186.

¹²⁶Vgl. Prinz/Kecks 1985, S. 587.

teil etwas zurückgesetzt, so dass kleine Terrassen oder Aussichtsplattformen links und rechts des Tympanons entstehen.¹²⁷

In der von Wolfram Prinz und Ronald W. Kecks skizzierten Entwicklung des Torbaus im französischen Schloss der Frühen Neuzeit gilt Anet als Höhepunkt. Das „wehrhafte Äußere“ der spätmittelalterlichen Torbauten habe sich hier zu einer „pompösen Triumpharchitektur gewandelt“, die den Zugang zum Ehrenhof auf eine neue Art gestalte.¹²⁸ Das ist sicherlich richtig. De l’Ormes Entwurf ist in vielerlei Hinsicht außergewöhnlich und blieb im Prinzip auch ohne Nachfolge.¹²⁹ Doch lassen sich sinnfällige Bezüge zu anderen Residenzen der Zeit aufzeigen, die das Spezifische der in Anet gefundenen Lösung stärker hervortreten und mit Blick auf den Repräsentationsanspruch der Bauherrin Diane de Poitiers differenzierter betrachten lassen. Für die Eingangssituation im französischen Schlossbau lässt sich nämlich ab dem ausgehenden 15. Jahrhundert eine Entwicklung der den Zugang zur *cour d’honneur* regelnden Portale zu regelrechten Triumpharchitekturen beobachten – und dies sowohl an königlichen Bauten wie auch an den Residenzen einiger Favoriten. Auf Besonderheiten dieses Phänomens und seine Implikationen für das Profil der Schlossbesitzer sei hier etwas ausführlicher eingegangen.

Prinz und Kecks bezeichnen als Triumphportal oder Ehrenpforte ein mehrzoniges Eingangsportal, für dessen Gestaltung ausgewählte Elemente des antiken Triumphbogens adaptiert werden.¹³⁰ Der architektonische Rahmen ist jedoch ein anderer, denn die Ehrenpforte steht nicht frei, sondern ist integraler Bestandteil der Außenfassade eines Schlossflügels. Als vermutlich frühestes Beispiel eines solchen Triumphportals gilt die *aile Louis XII* des königlichen Schlosses von Blois, ab 1498 errichtet (Abb. 25). Der vertikale Aufbau – Torbogen, Attika, Reiternische und Baldachin – orientiert sich hier noch nicht an der Geschoßzahl und Fassadengestaltung des Flügels. Bei späteren Bauten ist das Zusammenspiel der Bauteile stringenter aufeinander abgestimmt.

Ein signifikantes Motiv der antikisch inspirierten Ehrenpforte in Blois ist das Reiterbild des Königs, des obersten Machthabers im Reich. Am Flügel Ludwigs XII. war es vielleicht vollplastisch, vielleicht nur im Hochrelief, sicher aber in Stein gearbeitet und in der großen Nische über dem Durchgang

¹²⁷Der gesamte Bronzeschmuck des Eingangsportals war 1875 nicht mehr an seinem Platz und wurde erst später durch Kopien ersetzt. Laut Roussel (1875, S. 34) war 1856 eine einfache Uhr an die Stelle des zu dem Zeitpunkt vermutlich verlorenen Exemplars aus dem 16. Jh. montiert worden. Zu dem Hirsch mit Hunden sind zwei Auftragsdokumente aus dem Jahr 1555 überliefert. Vgl. Roy 1929, S. 319.

¹²⁸Prinz/Kecks 1985, S. 244 u. 246. Volker Hoffmann (1973-74, S. 147-148) hebt die „dichte Verschränkung der Bastion, des Belvedere und des Triumphportals“ am Südeingang von Anet hervor.

¹²⁹Offenbar war sich De l’Orme der Besonderheit seiner in Anet gefundenen Lösung bewußt. In seinem Architekturbuch widmet er dem Torbau, „[qui] meritoit beaucoup plus grand escriture“, ein eigenes Kapitel. Vgl. De l’Orme 1964, fol. 247 v° -248 r°.

¹³⁰Vgl. hierzu und im Folgenden Prinz/Kecks 1985, S. 247-261.

platziert.¹³¹ Deren Architektur und Dekor sind noch stark dem gotischen Formvokabular verhaftet. Das gleiche gilt für den Balkon rechts der Portalzone in der ersten Etage, der in Verbindung mit der Ehrenpforte als Erscheinungsloge des Herrschers fungierte.¹³² Hingegen zeugen das Reiterbild, die darunter ehemals angebrachte lateinische Inschrift zum Lob Ludwigs XII.¹³³, das große rundbogige Tor mit seitlich vorgelegten Halbsäulen und der Kandelaber-Schmuck auf den darüber aufgehenden Fialen von der beginnenden Renaissance in Frankreich. Die Komposition ist eindeutig italienischen Vorbildern aus dem Bereich der ephemeren Festkultur und auch der gebauten Architektur, insbesondere dem Eingangsportal Alfons II. am Castel Nuovo in Neapel, verpflichtet.¹³⁴

Während das in Blois gefundene Schema des Triumphportals mit Reiterstandbild an den Schlössern der Nachfolger Ludwigs XII. keine Nachfolge fand,¹³⁵ wurde es von konkurrierenden Adelshäusern adaptiert. Um 1520 entstand die Ehrenpforte des Herzogpalastes in Nancy, die gotisches und antikes beziehungsweise italienisches Formvokabular kombiniert und deren mittig zwischen zwei Balkonen platzierte Nische ein Reiterstandbild des Hausherrn,

¹³¹Die heute in Blois zu sehende Reiterstatue datiert von 1857 und weicht in einigen Details von dem in der Revolution zerstörten, aber in einer Zeichnung aus der Sammlung Gaignières (Paris, BnF) überlieferten Original ab. Vgl. Prinz/Kecks 1985, S. 256; Scheller 1985, S. 52-54; Verdon 1978, S. 147 u. 347-349; Daudin 1973. – Das Reiterbild als Hoheitszeichen taucht im französischen Portalbau schon früher auf. So wurde nachweislich am Haus des Jacques Cœur in Bourges zwischen 1443-51 ein Reiterbild Karls VII. an der Außenseite des Portals installiert. Ein Reiterbild des Hausherrn war auf der Hofseite, also hinter dem des Königs, angebracht. Vgl. Scheller 1985, S. 54; Cohen 1973, S. 146/FN 29.

¹³²Das Reiterbild steht unter einem Baldachin in der von Fialen, Wimpergen und Maßwerk gerahmten Nische. Deren Rückwand war ursprünglich mit goldenen Lilien auf blauem Grund geschmückt bzw. farbig gefaßt. – Zur Erscheinungs- oder Herrscherloge vgl. Prinz/Kecks 1985, S. 260-261.

¹³³Die von dem italienischen Dichter Faustus Andrelinus verfaßte Inschrift lautete: „HIC UBI NATUS ERAT DEXTRO LODOVICUS OLIMPO, SUMPSIT HONORATA REGIA SCEPTRA MANU. FELIX QUAE TANTI FULSIT LUX NUNTIA REGIS; GALLIA NON ALIO PRINCIPE DIGNA FUIT. FAUSTUS, 1498“ (Hier, wo er geboren war unter heilbringendem Himmel übernahm Ludwig mit erlauchter Hand das Königszepter, glücklich das Licht erstrahlt des Künders eines so großen Königs; Gallien war keines anderen Fürsten würdig.) Zit. und Übersetzung nach: Prinz/Kecks 1985, S. 257. An der Stelle der Inschrift befindet sich heute ein Stachelschwein mit den Initialen von Ludwig XII. und Anne de Bretagne.

¹³⁴Vgl. Prinz/Kecks 1985, S. 247. – Karl VIII. wurde bei seiner *entrée* in Pisa 1495 mit einem ephemeren Reiterstandbild auf einem Triumphbogen geehrt. Auch bei dem feierlichen Einzug Ludwigs XII. in Mailand im Juli 1509 war ein prominenter Teil der ephemeren Festarchitektur ein großer Triumphbogen mit bekrönendem Reiterstandbild, das den König darstellte. Vgl. Girard Pipau 1972, S. 178; Lecoq 1987, S. 488; Hochner 2006, S. 114 u. 119.

¹³⁵Das über Zeichnungen von André Félibien bekannte Holzmodell von Schloss Chambord sah offenbar ein Reiterbild an der zur Wasserfläche gewandten Außenfassade vor. Es wurde jedoch nicht realisiert. Vgl. Prinz/Kecks 1985, S. 257 u. 401. – Zu Reiterbildern an französischen Adelsresidenzen vgl. ebd., S. 250-253.

Herzog Antoine von Lothringen, ausfüllt.¹³⁶ Die am königlichen Schloss von Blois realisierte Portalgestaltung findet sich auch mehrfach an den Residenzen des der Krone besonders eng verbundenen französischen Schwertadels. Pierre de Rohan de Gié ließ an seinem neu erbauten Schloss Le Verger um oder bald nach 1500 eine ähnliche Ehrenpforte errichten. Über der mit einer Zugbrücke gesicherten Einfahrt von der *basse cour* zur *cour d'honneur* stand ein Reiterbild Rohans in einer von einem Baldachin überfangenen Nische. Es markierte, ähnlich wie in Blois, sowohl den Zugang zum Schlossinneren als auch den Wohntrakt des Hausherrn. Über den die Nische rahmenden Säulen war jeweils ein Stachelschwein, das Symboltier Ludwigs XII., angebracht. Eine Inschrift pries den *maréchal* und seine langjährigen Verdienste um die französische Krone.¹³⁷ Aus der Regierungszeit Franz' I. sind triumphale Eingangsportale mit Reiterstandbild für das Schloss von La Roche du Maine, die Residenz von Charles Tiercelin, einem engen Kampfgefährten des Königs

¹³⁶Zum Herzogspalast in Nancy vgl. Prinz/Kecks 1985, S. 250-252; Babelon 1989/2, S. 96-98. Das Reiterbild wurde in der Revolution zerstört und 1851 durch eine Kopie ersetzt.

¹³⁷Pierre de Rohan (1450-1514) war 1465 als adeliger Waisenjunge an den Hof Ludwigs XI. gekommen, der ihm 1472 das Lehensgut Gié in der Champagne übertrug. Er bewährte sich auf dem Schlachtfeld und als Diplomat und wurde 1476 zum *maréchal de France* ernannt. Unter Ludwig XII. setzte Pierres Aufstieg sich fort. Der neue König machte ihn zu seinem Stellvertreter in der Bretagne und zum Chef des *conseil du roi*. Pierre de Rohan begleitete Ludwig XII. auf den Italienfeldzügen und nahm neben dem König an dem feierlichen Einzug der französischen Truppen in die Stadt Genua im April 1502 teil. Wenige Jahre später wendete sich das Glück: Pierre wurde 1504 des Verrats angeklagt. Zusätzliche Anschuldigungen der Königin Anne de Bretagne besiegelten 1506 sein Schicksal. Er fiel in Ungnade, musste seine Posten als *maréchal de France* und Tutor des jungen Franz von Angoulême aufgeben und den Hof verlassen. Schon 1492 hatte Pierre de Rohan de Gié Landbesitz im Anjou, im heutigen Département Seiches-sur-le-Loir, erworben, wo er fortan die Errichtung einer großen, zwei Höfe umfassenden Residenz, Le Verger, betrieb. 1499 konnte er mit Colin Biart einen schon vom König für den Umbau des Schlosses von Amboise beschäftigten Baumeister zur Fortsetzung der Arbeiten gewinnen. Die regelmäßige Schlossanlage, von der heute nur noch wenige Überreste erhalten sind, verband mittelalterliche Festungsarchitektur mit der italienischen Renaissance entlehnten Bau- und Dekor-Elementen. Pierre de Rohan war zudem einer der ersten französischen Kunstsammler im modernen Sinn. Er ließ sich antike und moderne Büsten, Statuen und Medaillen aus Italien bringen und inszenierte sie im Ehrenhof von Le Verger, vielleicht auch in eigens dafür eingerichteten Sammlungsräumen im Inneren des Schlosses. Auf seinen ausdrücklichen Wunsch hin, eine Kopie von Verrocchios (oder Donatellos?) *David* in Florenz zu besitzen, vergab die Signoria einen entsprechenden Auftrag an Michelangelo. Pierre de Rohan wollte die Statue auf einem Sockel in der Mitte der *cour d'honneur* von Le Verger installieren. Zum Zeitpunkt der gegen ihn gerichteten Anklage 1504 war die Figur offenbar noch nicht fertig. Zu Pierre de Rohan vgl. Mayer/Bentley-Cranch 1994, S. 39-40. Zu Le Verger vgl. Babelon 1989/2, S. 37-38; Prinz/Kecks 1985, v.a. S. 82-83. Weitere, ebenfalls heute nicht mehr erhaltenen Residenzen Rohans waren das Schloss von Mortier-Croller und das Herrenhaus von La Motte-Glain. Vgl. Scheller 1985, S. 51. Zu dem Reiterbild in Le Verger vgl. Hochner 2006, S. 225; Prinz/Kecks 1985, S. 250; Scheller 1985, S. 54 u. 55. Für Ansichten der nur über einen Stich von I. Boisseau und eine Zeichnung aus der Sammlung Gaignières (beide Paris, BnF) überlieferten Ehrenpforte siehe: Prinz/Kecks 1985, S. 83 u. 250; De l'Italie à Chambord 2004, S. 16.

unter anderem in der Schlacht von Pavia, sowie für Assier, das Schloss von Galiot de Genouillac, *grand maître de l'artillerie* und *grand écuyer de France*, belegt.¹³⁸ In der Zeit Heinrichs II. entstand eine Ehrenpforte am Schloss von Écouen, der Hauptresidenz des Konnetabels Anne de Montmorency.

Das an der Schwelle zum eigenen Herrschaftsbereich über dem Durchgang zum Ehrenhof platzierte Reiterbild gehörte offenbar zur Repräsentation besonders exponierter Vertreter des französischen Schwertadels, die sich an der Seite des Monarchen im Kampf bewährt hatten und dadurch zu Ruhm, Einfluss und Macht gekommen waren. Diese Inszenierung des klassischen Herrschaftsmotivs und Hoheitszeichens mutet ambivalent an, denn im Kontext einer auch architektonisch und funktional an die Ehrenpforte Ludwigs XII. in Blois anknüpfenden Eingangssituation signalisierte das Reiterbild eine *imitatio* des königlichen Vorbildes, die Verbundenheit und Konkurrenz gleichermaßen zum Ausdruck brachte. Der Monarch geriet zum *primus inter pares* einer dem Heil der französischen Krone verpflichteten Gruppe von Vasallen, die daraus auch eigene Machtansprüche ableiteten und nach außen demonstrierten.¹³⁹

Besonders ausgeprägt war diese doppeldeutig auslegbare Anverwandlung der königlichen Ikonographie beim Schloss von Écouen gegeben. In der Residenz von Anne de Montmorency wurde das Reiterbild in eine sehr avancierte Ehrenpforte integriert, die auf den königlichen Schlossbau nicht nur Bezug nahm, sondern ihn an formaler Stringenz womöglich noch überbot. Aus der Flucht der Außenfassade des heute nicht mehr erhaltenen Ostflügels von Écouen sprang mittig eine dreigeschossige Portikus-Architektur hervor, die Durchgang, Erscheinungsloge und Reiternische auf einer Achse zusammenführte (Abb. 30). Flankierende Säulen- respektive Hermenpaare akzentuierten die drei Geschosse des Portikus, und in der mit einer Tonne überwölbten abschließenden Nische war die Darstellung eines Reiters in klassischer Rüstung auf einem *all'antica* steigenden Pferd zu sehen.¹⁴⁰ Der dreigeschossige Aufbau mit großen Logen beziehungsweise Nischen findet sich auch beim großen Treppenhaus in Saint-Germain-en-Laye, dessen massiver, vorspringender Bau die Mittelachse der breiten Hauptfassade zum Garten akzentuiert. Deutlicher noch sind die Anklänge des Portikus von Écouen an den *Porte Dorée* genannten Eingangspavillon im Schloss von Fontainebleau,

¹³⁸Zu Charles Tiercelin und La Roche du Maine vgl. Crozet 1951; Babelon 1989/2, S. 152-155. Zu Assier vgl. Prinz/Kecks 1985, S. 615-624; Babelon 1989/2, S. 262-266; Chatelet-Lange 1984; Gebelin 1927, S. 48-51.

¹³⁹Für dieses ambivalente Moment von Konkurrenz und Nähe vgl. Scheller 1985, S. 55.

¹⁴⁰Zu Eingangsfügel und -portikus von Écouen vgl. S. 195-196 (Kap. III.4.3.). Der Portikus wurde 1787 abgebrochen und ist nur in Ansichten Ducerceaus überliefert (Abb. 29 u. 30). Nach diesen scheint es, als handelte es sich im obersten Geschoß um ein Reiterrelief und nicht um eine vollplastische Darstellung.

der bis in die 1560er Jahre den Zugang zur *cour ovale*, dem alten Ehrenhof regelte (Abb. 34).¹⁴¹

In Anet gibt es keine Ehrenpforte, aber einen Torbau, der wesentliche Gestaltungselemente der Ehrenpforte integriert beziehungsweise adaptiert. Auf die Anspielungen an den römischen Triumphbogen wurde bereits hingewiesen. Obwohl das Eingangsportal zur *cour d'honneur* in Anet nicht in die Außenfassade eines Gebäudeflügels, sondern in die Schlossmauer eingebunden ist, wird das Motiv der Erscheinungsloge gleichwohl zitiert in den kleinen Balkonen der Seitenpartien, die ehemals von den Schlossflügeln aus über Terrassen erreichbar waren (Abb. 9). Das festungsartige Gepränge der Torbaus und der Südfront mit Wassergraben, Zugbrücke, Kettenlöchern und Schießscharten sind ebenso wie die Verwendung der dorischen Ordnung – „masculin et plus rude“¹⁴² – als Verweise auf das männlich-martialische Moment der Ehrenpforte zu lesen. An die Stelle des Reiterbildes tritt das von Benvenuto Cellini ursprünglich für Fontainebleau geschaffene Bronzerelief einer Nymphe mit Tieren. Dieser Kunstgriff ist ebenso raffiniert wie stringent: Die ausgestreckt lagernde Naturgottheit am Torbau von Anet erscheint als eine weibliche Entsprechung der Reiterbilder an den Ehrenportalen von Blois, Le Verger, Assier, La Roche du Maine und vor allem, da unmittelbar zeitgenössisch, Écouen. Aus der Summe der Beobachtungen lässt sich schlussfolgern, dass für den Torbau in Anet eine etablierte und dezidiert männlich kodierte Eingangssituation aufgegriffen und für den ‚weiblichen Schlossbau‘ passend gemacht wurde. Die Favoritin Diane de Poitiers signalisierte damit ihren Anspruch auf Ebenbürtigkeit mit den mächtigen Männern des Reiches.

Die *Nymphe de Fontainebleau* von Benvenuto Cellini

Nach wie vor ist unklar, auf wessen Initiative hin die Cellini-Bronze um 1551/52 von Fontainebleau nach Anet gelangte, wo sie an so prominenter Stelle installiert wurde (FT 5 u. 6). Aus der Luft gegriffen ist die Behauptung Maurice Roys, Philibert De l'Orme habe die Bronzeteile „in irgendeinem

¹⁴¹Es ist verführerisch hier einen noch spezifischeren Bezug erkennen zu wollen: Das *appartement* Annes de Montmorency in Saint-Germain-en-Laye befand sich direkt neben dem großen Treppenhaus, während er in Fontainebleau einige Räume in der *Porte Dorée* bezog. Der Konntabel kontrollierte quasi den Zugang zum Schloss. Vgl. S. 70-72 (Kap. II.3.2.) u. 130-132 (Kap. III.1.) – Auf den Vorbildcharakter der zum Tal gewandten Fassade des Palazzo Ducale in Urbino für die *Porte Dorée* in Fontainebleau wurde wiederholt hingewiesen. Vgl. z.B. Prinz/Kecks 1985, S. 420. – Neben der über das Reiterbild und die architektonische Gestaltung angestrebten, Verbundenheit und Unabhängigkeit gleichermaßen signalisierenden Analogie mit den Bauten der französischen Krone, könnte für Anne de Montmorency auch der Vergleich mit der Favoritin eine Rolle gespielt haben. Das Eingangsportal von Écouen entstand vermutlich zeitgleich mit dem nördlichen *corps de logis* in Anet, und dessen Hoffassade wies ebenfalls eine aufwendige Portikus-Architektur über drei Etagen auf (Abb. 10). Vgl. S. 194-199 (Kap. III.4.3.).

¹⁴²De l'Orme 1964, fol. 155 v°.

Depot, vielleicht im Hôtel de Nesle gefunden“ und das Tympanon des Torbaus in Anet entsprechend proportioniert.¹⁴³ Der Beitrag des Architekten ist nicht zu unterschätzen, doch muss auch die Bauherrin selbst als Ideenstifterin in Betracht gezogen werden. Dass Diane de Poitiers mit der Tradition und repräsentativen Bedeutung von Ehrenpforte und Reiterbild vertraut war, beweist die Gestaltung des von ihr 1536 in Auftrag gegebenen Grabmals für ihren Gemahl Louis de Brézé. Das in der Scheitelkapelle der Kathedrale von Rouen errichtete Monument zeigt in der oberen, triumphbogenartigen Partie ein vollplastisches Reiterstandbild des Verstorbenen (FT 7).¹⁴⁴ Eine ähnliche Inszenierung Brézés am Eingangsportal von Anet empfahl sich schon deshalb nicht, weil seine Karriere als Feldherr, *grand sénéchal* und Gouverneur der Normandie nicht in die Regierungszeit Heinrichs II. fiel. Ausschlaggebend für die mit der Cellini-Nymphe gefundene Lösung dürfte aber gewesen sein, dass Diane de Poitiers keine nur mittelbare Repräsentation über den Status ihres verstorbenen Mannes, sondern eine sinnfällige Inszenierung der eigenen Machtposition wünschte. Und dies dort, wo sich im Kontext der Ehrenpforte der König und seine großen Militärs zu Pferde zeigten. Von der nicht fertig gestellten Bronzearbeit Cellinis für Franz I. und ihrem unrühmlichen Schicksal wird Diane de Poitiers gewusst haben ebenso wie von dem Entstehungszusammenhang und der geplanten Anbringung des Kunstwerks am Schloss von Fontainebleau.

Mit Cellinis *Nymphe* kommt eine weitere Zugangs- und damit Schwellensituation ins Spiel, die für die Wahrnehmung des Torbaus in Anet vermutlich ebenso bedeutsam war wie die skizzierte Referenz auf Gestaltungsmerkmale der Ehrenpforte. Der Künstler hatte die Bronzearbeit nämlich für das Tympanon der Torbogenrückwand im Erdgeschoß der *Porte Dorée* entworfen.¹⁴⁵ An den Torbau von Anet gelangte somit ein für den Eingangspavillon von Fontainebleau entworfenes Kunstwerk, dessen Platzierung an der

¹⁴³Roy 1929, S. 303: „[...] l'œuvre de Benvenuto Cellini, remarqué par lui [i.e. De l'Orme] dans un dépôt quelconque, peut-être à l'hôtel de Nesle, et pour laquelle il avait proportionné le tympan de la porte d'Anet.“ Dazu s.a. Grodecki 1971, S. 55; Pressouyre 1971, S. 89; Jestaz 2003, S. 105/ FN 73. Bertrand Jestaz vermutet, dass De l'Orme angesichts der von Cellini hinterlassenen Fragmente eine Verwendung für Fontainebleau ausschloss, aufgrund der Qualität der Arbeit dem König aber eine Verwertung in Anet vorschlug. Heinrich II. habe dem zugestimmt. Eine (Mit-)Entscheidung Dianes de Poitiers erwägt Jestaz nicht. De l'Orme (1964, fol. 247 v^o) selbst lobt in seinem Kapitel zum Portal von Anet die exzellente Bronzearbeit, kommentiert aber nicht deren Herkunft. – Von Cellinis Entwurf wurden offenbar nur die Einzelteile der Lünette und die Fackeln haltenden Viktorien für die Zwickelsituationen gegossen. Letztere sind über Gips-Abdrücke aus dem ausgehenden 18. Jh. überliefert (Paris, Musée du Louvre). Von den beiden Satyr-Gestalten, die das Portal flankieren sollten, haben sich eine Zeichnung und zwei Bronze-Modelle Cellinis erhalten. Vgl. hierzu Marsden/Bassett 2003.

¹⁴⁴Vgl. S. 325-329 (Kap. III.8.2.).

¹⁴⁵Für eine Rekonstruktion des Entwurfs von Cellini am ursprünglichen Anbringungsort in Fontainebleau vgl. Jestaz 2003, S. 99-119, insb. S. 109ff. Zur *Porte Dorée* und der Bedeutung der Cellini-Nymphe für diesen Eingangspavillon vgl. Herrig 1992, S. 142-172.

Schwelle zum Ehrenhof beibehalten beziehungsweise jetzt erst – in reduzierter Form und in einem anderen architektonischen Kontext – verwirklicht wurde. Der Entschluss Franz' I., den italienischen Künstler „etwas Schönes zur Ausschmückung seiner Fontaine Belio à ausführen [zu] lassen“¹⁴⁶, war von Anne de Pisseleu angeregt und befördert worden.¹⁴⁷ Die pointiert abgewandelte Umsetzung der ursprünglich für Fontainebleau gedachten Idee kann vielleicht als ein rollenbewusstes Anknüpfen Dianes de Poitiers an ihre ‚Vorgängerin‘ in der Position der Favoritin gedeutet werden. Noch bemerkenswerter ist aber der Umstand, dass die nach Anet verbrachte und dort in den Torbau integrierte *Nymphe de Fontainebleau* eine besonders enge Verbundenheit dieser Residenz mit einem der wichtigsten und künstlerisch innovativsten der königlichen Schlösser anzeigte. Die Bauherrin von Anet demonstrierte damit ihre privilegierende Nähe zur Krone in künstlerischer wie machtpolitischer Hinsicht.

Heinrich II. muss ihr die bekannte Bronzearbeit geschenkt haben, vielleicht tatsächlich nach einer Intervention De l'Ormes. Der Besitz von Cellinis *Nymphe de Fontainebleau* war somit auch ein Zeichen besonderer königlicher Gunst, weshalb die Bronze gleich am Eingang zum Schloss von Anet präsentiert wurde. Das Kunstgeschenk und seine sinnfällige Inszenierung bezeugen, dass beiden, der Favoritin und auch dem Monarchen, an der Sichtbarkeit ihrer Verbindung gelegen war.

Huldigungen an den König

Während einige männliche Favoriten an ihren Residenzen vor allem über das Reiterbild, also durch die Übernahme eines einschlägig tradierten Motivs, einen Bezug zur Repräsentation des Monarchen herstellten, fand in Anet eine materielle Übertragung ursprünglich königlichen Bauschmucks statt. Cellinis translozierte *Nymphe* könnte man als eine „geschenkte Spolie“ bezeichnen. Mehr als andere Adelsresidenzen der Zeit geriet Anet dadurch zu einer Art Trabant oder Außenposten königlicher Herrschaft. Diane de Poitiers betrieb ihrerseits eine exzessive Huldigung an Heinrich II., die insbesondere in seiner in Anet allgegenwärtigen Emblematisierung Ausdruck fand.¹⁴⁸

Auch in dieser Hinsicht machte das Eingangsportale einen Auftakt. Hier setzte sich die Tradition der am Außenbau angezeigten Unterordnung des Schlossbesitzers beziehungsweise der Schlossbesitzerin unter die oberste Gerichtsbarkeit des Königs fort.¹⁴⁹ Gleich zweifach am Torbau präsent war das Hirsch-Motiv: einmal in der Bronzearbeit von Cellini und zum anderen in

¹⁴⁶Cellini 2000, S. 454.

¹⁴⁷Vgl. hierzu S. 64-65 (Kap. II.3.1.).

¹⁴⁸Zu den emblematischen Zeichen Heinrichs II. vgl. ausführlich S. 247-258 (Kap. III.5.).

¹⁴⁹Das erste Eingangsportale zu einer Schlossanlage war üblicherweise der Ort, an dem Unterordnung unter den obersten Richter angezeigt wurde. Vgl. Salet 1992, S. 24: „Le droit féodal imposait de présenter à l'extérieur les emblèmes du seigneur-haut-justicier,

der das Portal bekrönenden Tiergruppe. Der mächtige, weit aus dem Relief hervortretende Hirschkopf, der annähernd mittig, unter dem Scheitelstein der Lünette platziert ist, und das vollplastische, zum Schloss gewandte Tier der oberen Partie sind sowohl über die vertikale Achse als auch materialästhetisch aufeinander bezogen. Der Hirsch aber ist ein traditionelles Zeichen des französischen Monarchen.¹⁵⁰ Cellini war sich dieser Tatsache bewusst, als er die *Nymphe de Fontainebleau* für Franz I. schuf.¹⁵¹ In den frühen 1550er Jahren und mit der Anbringung der Bronze in Anet ging die Referenz auf Heinrich II. über. Den emblematischen Verweis auf diesen König unterstreicht das über das Halbbrund hinausragende und frontal sich anbietende Hirschgeweih. Dessen Formgebung ähnelt einer Mondsichel, dem zentralen Element der Emblematik Heinrichs II.¹⁵²

Am Torbau von Anet ist die königliche Mondsichel auch als ein eher dekorativ eingesetztes Gestaltungselement in den variationsreich durchbrochenen Geländern der flankierenden Balkone und der sich links und rechts anschließenden Terrassenpartien zu finden (FT 5). Ein Verständnis dieser Bereiche als Relikt oder Zitat der zur Ehrenpforte gehörenden Erscheinungslage wird

à l'époque que nous considérons [15. u. 16. Jh.] le roi de France; ceux des propriétaires devaient être plus discrets, sur les facades intérieures.“

¹⁵⁰Vgl. Salet 1992, S. 21; Bath 1992, insb. Kap. I u. III. Ein Hirschgeweih als emblematischer Verweis auf Franz I. von Frankreich findet sich auch in dem illuminierten Frontispiz der von Antoine Macault vorgelegten Übersetzung von Diodorus Siculus (Abb. 4). – In einer allegorischen Darstellung, die anlässlich der *entrée* Franz' I. in Lyon entstand, nimmt ein mit der Kette des Ordens vom Heiligen Michael geschmückter Hirsch eine prominente Rolle als Reittier des Konnetabel Charles de Bourbon und Zugtier des königlichen Schiffes ein (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 86. 4 Extrav.). Vgl. Walbe 1974, S. 30-31.

¹⁵¹Vgl. Cellini 2000, S. 457: „Für den Halbkreis hatte ich eine in schöner Haltung liegende Frauenfigur entworfen. Die legte den linken [sic!] Arm auf den Hals eines Hirschen, der eines der Embleme des Königs war.“ (Cellini 1901, S. 280: „una delle imprese del re“).

¹⁵²Das in dem Hirsch der Cellini-Bronze vorgefundene und in Anet erst sichtbar und sinnfällig gewordene Ineinandergreifen zweier königlicher Zeichen, Hirsch und Mondsichel, findet sich strukturell ähnlich in einem um 1548 entstandenen Kupferstich von Jean Duvet (ca. 1548, 296 x 209 mm, Paris, BnF; Abb. in: Zerner 2003, S. 244). Die Darstellung zeigt den jungen König in frontaler Ansicht als Hl. Michael. Über dem gekrönten Haupt ist wie ein Geweih eine große Mondsichel platziert. Zu den Füßen Heinrichs liegt ein niedergerungener Teufel. Die heroisch inszenierte Figur des Königs wird von zwei weiblichen Gestalten, Personifikationen Frankreichs und des Ruhmes, flankiert. Duvets Graphik weist rechts unten ein leeres Feld auf, das wohl eine Gedenkinschrift aufnehmen sollte. Vgl. Walbe 1974, S. 122. Zu dem in Langres als Goldschmied und Kupferstecher tätigen Jean Duvet s. Zerner 1996, S. 311-323. – Am 29. September 1548 bekräftigte Heinrich II. im Rahmen einer feierlichen Kapitelsitzung in Lyon die von ihm initiierte Wiederbelebung des Ordens vom Hl. Michael. In dem Jahr wurden drei ineinander verschlungene bzw. an ihren Rundungen aneinandergelegte Mondsicheln als Ordensemblem eingeführt. Die symbolische Repräsentation des Ordens war also eng mit der Person Heinrichs II. verknüpft.

durch die – wenngleich sehr verhalten angezeigte – emblematische Besetzung unterstützt.¹⁵³

Mit der unter dem Tympanon platzierten Inschrift unterstreicht Diane de Poitiers ihre Huldigung an Heinrich II. und verleiht zugleich ihrem eigenen Status als Bauherrin und Besitzerin von Anet verbalen Ausdruck: „PHOEBO SACRATA EST ALMAE DOMUS AMPLA DIANA / VERUM ACCEPTA CUI CUNCTA DIANA REFERT“ („Phoebus ist dieses große Haus der Diana geweiht, ihm bringt Diana das, was sie empfangen hat, als Gegengabe dar“).¹⁵⁴ Die hier ausgesprochene Weihe an eine männliche Gottheit wird durch die Wahl der dorischen Ordnung bekräftigt. De l’Orme notiert in seinem Architekturbuch: „[Q]uand ils [les Anciens] vouloient faire un Temple à quelque Dieu, il employent l’ordre Dorique.“¹⁵⁵ Mit dem über die Inschrift adressierten Phöbus Apoll war Heinrich II. gemeint, dem hier als gottgleichem Herrscher und strahlendem Förderer der Musen gehuldigt wurde.

Die Widmung respektive Weihe einer französischen Adelsresidenz an den König in seiner Eigenschaft als Förderer der Künste gab es vor Anet bereits im Schloss von Saint-Maur. Der in den frühen 1540er Jahren von Philibert De l’Orme für den Kardinal Jean Du Bellay errichtete, allerdings nicht fertig gestellte Bau mit symmetrischem Grundriss wies an der Hauptfassade zum Innenhof einen Dreiecksgiebel mit einer Bronzebüste Franz’ I. auf. Auf dem Relieffeld darunter waren die drei Grazien, Diana und die neun Musen dargestellt. Nach Aussage De l’Ormes „widmeten und präsentierten“ die mythologischen Frauengestalten den Ort „S. Maur des fossez, à la Majesté du Roy FRANCOIS premier de ce nom.“¹⁵⁶ Eine von Du Bellay selbst verfasste und an eben diesem Gebäudeflügel, unterhalb des Reliefs angebrachte Inschrift

¹⁵³Mondsicheln zwischen Palmzweigen finden sich auch an den Soffitten des dorischen Architravs.

¹⁵⁴Übersetzung nach Hoffmann 1973-74, S. 147. Gebelin (1927, S. 46/ FN 4) übersetzt: „La vaste demeure de la vénérable Diane est consacrée à Phébus, à qui Diane rapporte tout ce qu’elle en a récu.“ Die von Roussel (1875, S. 31) vorgeschlagene Übersetzung, „Cette magnifique demeure a été consacrée par Phébus à la belle Diane, et Diane lui offre en retour tout ce qu’elle en a récu“, ist ebenfalls möglich, da ein elegisches Distichon vorliegt, so dass „Phoebus“ auch als *dativus auctoris* (also „von Phoebus“) aufgefasst werden kann. Diese für den humanistisch Gebildeten erkennbare Doppeldeutigkeit dürfte intendiert gewesen sein. Für Hilfe bei der Übersetzung danke ich Ulrike Egelhaaf-Gaiser. S.a. Walbe 1974, S. 140. – Die heute vor Ort befindliche Tafel mit der Inschrift ist eine Rekonstruktion des 19. Jh.

¹⁵⁵De l’Orme 1964, fol. 155 v°.

¹⁵⁶Ebd., fol. 250 r°. Mit diesem Giebelentwurf ist unter Umständen die in der Sankt Petersburger Eremitage verwahrte Zeichnung in Verbindung zu bringen (vgl. S. 53, Kap. II.1.). – Der Kardinal Du Bellay wurde sehr von Franz I. protegirt. Mit dem Regierungsantritt Heinrichs II. fiel er in Ungnade und zog sich nach Rom zurück. 1563 gelangte Katharina von Medici in den Besitz von Saint-Maur. Zu Saint-Maur-des-Fossés vgl. Gebelin 1927, S. 167-169; Châtelet-Lange 1975, S. 273; Babelon 1989/2, S. 327-329; Kitaëff 1996; Pérouse de Montclos 2000, S. 338-341.

lobte Franz I. als Beschützer der Künste und lud ihn ein, bei Gelegenheit das Palastleben zu fliehen, um nach Saint-Maur zu kommen.¹⁵⁷

Auch die ab 1552 für den Kardinal Charles de Guise errichtete sogenannte *grotte* auf dem Schlossareal von Meudon war dem König gewidmet. Eine gut sichtbare Inschrift im Eingangsbereich verkündete, dass der zur Kontemplation erdachte Ort für die Musen Heinrichs II. bestimmt sei.¹⁵⁸ Hier handelte es sich um ein Bauwerk, das dezidiert den Künsten, ihrer Verwahrung und Zurschaustellung dienen sollte. In Saint-Maur und Anet hingegen war es die Günstlingsresidenz selbst, die in toto zum Musen-Ort erhoben wurde. Allen gemeinsam war die Stilisierung des eigenen, so huldvoll offerierten Ortes zu einem erholsamen Refugium für den von den Regierungsgeschäften und den Zwängen des Hoflebens geplagten Herrscher. In Saint-Maur, Anet und Meudon sollte der König sich ausruhen und ‚privat‘ sein dürfen. Gemeinsam waren den Bauten auch die klassisch beziehungsweise italienisch inspirierte Anlage und der damit einhergehende innovative Anspruch. Die Antike und deren Renaissance in Italien standen hier für ein Kulturideal, dessen Kenntnis und Genuss, Schutz und Förderung den modernen Fürsten auch in Frankreich auszeichneten.¹⁵⁹

Besonders an der Inschrift in Anet war, dass die Schloss- und Bauherrin selbst zur Sprache kam. Mit Diana, der das „große Haus“ gehörte und die Phöbus respektive Heinrich II. Gaben darbrachte, war sowohl die römische Mond- und Jagdgöttin als auch die historische Person Diane de Poitiers gemeint. Der Zuschreibung einer mythologischen Identität an den König entsprach die über den Eigennamen unterstützte Apotheose seiner Favoritin. Das Günstlingsprinzip – Gunsterweis und Dankbarkeit – wurde mittels der Inschrift, höchst selbstbewusst, zu einem wechselseitigen Austausch von Gaben deklariert: „[...] ihm [Phöbus] bringt Diana das, was sie empfangen hat, als Gegengabe dar.“ Die solcherart miteinander in Bezug gesetzten mythologischen Figuren, Phöbus Apoll und Diana, sind ein göttliches Zwillingsspaar. Die beiden Sonne und Mond verkörpernden Gottheiten der Antike ergänzen sich zu einer kosmologischen Einheit. Behauptet wurde also eine besonders enge, komplementäre, aber eben auch geschwisterlich-keusche Verbindung, die einer erotischen Liebesbeziehung zwischen Monarch und Favoritin ebenso

¹⁵⁷ „Hunc tibi, Francisce, assertas ob Palladis arteis/ Secessum, vitas si fortè Palatia, gratae/ Diana, & Charites, & sacravere Camoenae“ („À toi, François protecteur des arts de Pallas/ Ce lieu consacré par Diane, les Grâces et les Muses/ Si d’aventure tu veux fuire la vie de palais.“) De l’Orme 1964, fol. 250 r°; franz. Übersetzung nach: Pérouse de Montclos 2000, S. 339.

¹⁵⁸ Gilles Corrozet überliefert die Inschrift in *Les Antiquitez, croniques et singularitez de Paris* (Paris, 1585, fol. 177 v u. 178 r): „Quieti & Musis Henrici II Gall. R./P.R. OPT. PPS.“ Zit. nach: Wardropper 1991, S. 40. S.a. Châtelet-Lange 1975, S. 277. Zum Schloss und zur *grotte* von Meudon vgl. Frommel 2005, S. 283-303. S.a. S. 127-128 (Kap. III.1.).

¹⁵⁹S.a. S. 45 (Kap. II.1.).

widersprach wie einem hierarchisch strukturierten Verhältnis von Herrscher und Günstling.¹⁶⁰

Die Natur, die Kunst und Diana

Die am Torbau von Anet inszenierte *Nymphe de Fontainebleau* unterstrich sowohl die in der Inschrift behauptete Qualität der Residenz als Musen-Ort als auch die von der Schlossherrin angenommene Identität der antiken Göttin Diana. Cellini hatte die Bronzearbeit als einen allegorischen Verweis auf die Entdeckung der Quelle von Fontainebleau erdacht und deshalb einen in Richtung der Nymphe kläffenden Hund in der rechten unteren Ecke eingefügt.¹⁶¹ Mit der Überführung nach Anet ging dieser lokalspezifische Gehalt verloren, aber die allgemeine Bedeutung der *Nymphe* als Sinnbild der Künste und der Natur blieb erhalten.¹⁶²

Claudia Lazzaro (1991) hat die in der italienischen Renaissance geläufige Assoziation von Natur und Weiblichkeit und die Implikationen dieser von der Fruchtbarkeit abgeleiteten Verbindung für die Gartenskulptur des 16. Jahrhunderts luzide herausgearbeitet. Ihre Beobachtungen lassen sich auf den französischen Kontext übertragen.¹⁶³ Neben der Diana von Ephesos wurden die antiken Göttinnen Kybele, Ceres und Ops und auch die Liebesgöttin Venus (*Venus Genetrix*) als Sinnbilder von Natur und Fruchtbarkeit kunstvoll inszeniert. Dies galt auch für die Nymphen. Die Naturgottheiten, Töchter des Zeus, wurden in der Renaissance häufig in der Nähe von Quellen, Bächen und Brunnen oder mit sich ergießenden Gefäßen dargestellt, also mit dem lebensspendenden Element Wasser in Verbindung gebracht.¹⁶⁴

¹⁶⁰Vgl. hierzu ausführlicher S. 267-299 (Kap. III.6.).

¹⁶¹Zu der Legende von der Entdeckung des Ortes vgl. S. 52 / FN 28 (Kap. II.1.). Nach Aussage Cellinis wünschte Franz I. „für dieses Halbrund [an der *Porte Dorée*] eine Figur, welche Fontainebleau darstelle.“ Cellini 2000, S. 456. S.a. Jestaz 2003, S. 99f.

¹⁶²Vgl. Baumgärtel 2007, S. 60-62.

¹⁶³Die markanteste Personifikation von *natura* war die von antiken Vorbildern abgeleitete Figur der Diana von Ephesos, deren zahlreiche Brüste als ein Zeichen besonderer Fruchtbarkeit galten und entsprechend zur Schau gestellt wurden. Auch im Schloss von Fontainebleau gab es eine vollplastische Darstellung der Diana von Ephesos. Sie war 1529 von Giovanni Battista della Palla, dem Florentiner Botschafter am französischen Hof, bei Niccolò Raffaello [Il Tribolo] für Franz I. in Auftrag gegeben worden und diente als Sockel für eine mittlerweile verlorene Granitschale. Vgl. Scailliérez 1992, S. 24. Die marmorne Skulptur Il Tribolos befindet sich heute im Musée national du Château de Fontainebleau. S.a. die Francesco Primaticcio zugeschriebene Entwurfszeichnung für einen Wanddekor in der *chambre du roi* im Schloss von Fontainebleau (um 1533, 300 x 772 mm, Paris, Musée du Louvre, Dépt. des Arts graphiques, Inv.-Nr. 3497; Abb. in: Primaticcio 2004, S. 88-89), bei der eine der Hermen per Aufschrift als Kybele ausgewiesen ist, aber in der Gestalt der Diana von Ephesos erscheint. Vgl. Primaticcio 2004, S. 87-91/ n° 9.

¹⁶⁴Vgl. für den französischen Kontext beispielhaft die von Jean Goujon geschaffenen Reliefs für die *Fontaine des Innocents* in Paris. S. hierzu Zerner 1996, S. 164-167.

Die nach Anet verbrachte Bronzearbeit Cellinis hat Teil an dieser Allegorisierung von Natur im Kunstwerk. Die gänzlich unbekleidete, graziös lagernde Nymphe demonstriert Fruchtbarkeit nicht nur durch die sich neben ihr ergießenden Vasen, deren Wasser in eleganten, vollendet ziselierten Wellen unter dem ausgestreckten Frauenkörper hinweg fließt. Sie trägt außerdem einen aus Früchten und Blumen komponierten Kranz auf ihrem fein gelockten Haar und hält eine große Weintraube gut sichtbar in der rechten Hand. Um den Hals des mächtigen Hirsches hängt eine üppige Fruchtgirlande, die unmittelbar an die nackte Hüftpartie der Nymphe rührt. Mehrere Tiere umgeben die Naturgottheit, und die am Rande des Halbrunds im flachen Relief gearbeiteten Laubbäume verweisen auf eine waldige Umgebung für die vorgestellte Szene. Tiere finden sich häufig als Begleiter von Nymphen, der Venus und anderer frühneuzeitlicher Repräsentationen von Natur. Auch sie, die dem Instinkt und nicht der Ratio folgen, verkörpern das Prinzip der Natur.¹⁶⁵ Das Relief Cellinis kontrastiert wilde, ungezähmte Tiere – Wildschweine, Rehe und Hirsche – und ansatzweise domestizierte Tiere – die Hunde. Diese sind unter anderem durch die dekorativ gestalteten Halsbänder als der Zivilisation näher stehende Kreaturen gekennzeichnet.

Die in den Torbau von Anet integrierte *Nymphe de Fontainebleau* veranschaulicht das Zusammenspiel von Kunst und Natur ebenso wie die Möglichkeiten der Kunst, sich die Natur in ihrer Darstellung anzueignen. Die ikonographisch stimmigen, aber ganz ornamental aufgefassten Frösche an der mittleren Vase und die kunstvoll stilisierten Wasserstrudel und Wellen machen das im Detail deutlich. Die Natur inspiriert die Kunst und die Poesie zu ihrer Überformung. Die Wasser spendende Nymphe ist auch ein Sinnbild der Kunst.¹⁶⁶ Sie ist insofern mit den Musen des Apolls in Verbindung zu bringen, als sie zur Transformation von Natur in Kunst respektive Kultur nicht nur anregt, sondern am Torbau von Anet auch darüber wacht.

Im Prinzip wäre das gesamte Ensemble der Eingangssituation in diesem Sinne lesbar. Sie präsentiert sich als ein harmonisches Miteinander von kultivierter, dabei wehrhafter Architektur einerseits und allegorisch überformter Natur andererseits. Letztere ist mittig, im Schnittpunkt der horizontalen und der vertikalen Achsen in die Südfront integriert. Die so zueinander in Bezug gesetzten Systeme sind geschlechtlich markiert und unterschieden. Während die Fruchtbarkeit und Regeneration akzentuierende Darstellung der Natur eindeutig weiblich kodiert ist, stehen die Tradition der Ehrenpforte, die dorische Ordnung und der angedeutete Festungscharakter der gesamten Südfront für das Männliche. Das auf eine Verschränkung der Geschlechter angelegte Kompositionsprinzip wiederholt sich im Kleinen. Denn die Quellnymphe

¹⁶⁵Vgl. Lazzaro 1991, S. 83.

¹⁶⁶Das Moment des Fließens verbindet die Poesie und das Wasser. Vgl. MacDougall 1975, S. 362-365.

umgreift mit ihrem rechten Arm den Hirsch, der für ein männliches Herrschaftssystem, das französische Königtum, steht.

Vor allem dieses aktive Moment der Cellini-Nymphe unterscheidet sie von den vielen anderen Formulierungen des Themas. Sie ist keine der in der Renaissance so zahlreich auftretenden schlafenden, also passiv dargestellten Nymphen nach antikem Vorbild.¹⁶⁷ Ihre Körperhaltung wirkt gelassen und angespannt zugleich. Kraftvoll stützt sie sich auf die Vasen, um den Oberkörper aufzurichten, ihren wachen Blick den Hunden zuzuwenden und den Hirsch mit dem Arm zu umfassen. Der Entwurf aktiver Figuren voller körperlicher Anspannung ist typisch für Benvenuto Cellini. Bei seiner schließlich in Anet installierten *Nymphe de Fontainebleau* veränderte er wohl auch der Erzählung halber die herkömmliche Darstellung des Themas und hintertrieb damit den konventionellen Gegensatz von männlich-aktiv/weiblich-passiv.

Die wache, lebhaftete Darstellung unterstützt die Lesart der Nymphe als Anspielung auf die antike Mond- und Jagdgöttin Diana. Das im Relief zu sehen gegebene naturhafte Ambiente mit den Waldtieren auf der einen und den Jagdhunden auf der anderen Seite entspricht einer ikonographischen Tradition, die in vielen frühneuzeitlichen Diana-Darstellungen, gerade auch in Frankreich, geprägt und variiert wurde.¹⁶⁸ Für Philibert De l'Orme war die *Nymphe* ganz selbstverständlich eine Diana:

La Diane avec les cerfs, sangliers, & autres animaux, que vous voyez au dessus de la porte, sont de cuivre & bronze, élabourez d'un ouvrage & sculpture fort excellente & tres-bien faits.¹⁶⁹

Auch die bekrönende Skulpturen-Gruppe aus Bronze, ein von vier Hunden umstellter Hirsch, verwies auf die Jagd als ein am Torbau von Anet programmatisch formuliertes Thema, das auf die Wahrnehmung des gesamten Schlosses und seiner Besitzerin ausstrahlte. Der Hirsch galt traditionell als das vornehmste Jagdobjekt und war in Frankreich seit 1552 exklusiv dem Monarchen vorbehalten.¹⁷⁰ Das zeitgleich in Anet entstandene Portal mit den beiden

¹⁶⁷Vgl. z.B. die von einem Satyr entdeckte schlafende Nymphe als Illustration zu Francesco Colonnas *Hyperotomachia Poliphili*, 1499; Primaticcios in den frühen 1540er Jahren für Franz I. gefertigten Bronzeuß der *Schlafenden Ariadne* (oder *Kleopatra*) nach dem antiken sog. *Kleopatra-Brunnen* im Belvedere-Hof des Vatikan (dort seit 1512), Musée national du Château de Fontainebleau; den Nymphen-Brunnen im Garten der Villa d'Este in Tivoli, bei dem zudem ein ähnliches räumliches Arrangement von Wappentier (dem Adler von Ippolito d'Este) und Nymphe vorliegt wie bei Cellinis Bronze. Zum Motiv der schlafenden Nymphe vgl. MacDougall 1975; Lazzaro 1991, S. 96-99; Desnoyers 2002, S. 19-28. S.a. Bober/Rubinstein 1986, S. 98 u. 113-114.

¹⁶⁸Vgl. hierzu S. 280-281 (Kap. III.6.1.).

¹⁶⁹De l'Orme 1964, fol. 247 v°

¹⁷⁰Vgl. Athenaise 2004, S. 97/ FN 18: „Par lettre patent du 20 avril 1526, François Ier interdit la capture du cerf 'à tous seigneurs voisins du buisson de Foularges'. En 1552,

prominent platzierten Hirschen zelebrierte also ein königliches Privileg und versprach zugleich, der Ort zu sein, an dem es umgesetzt werden konnte. Die Residenz der Diane de Poitiers präsentierte sich unter anderem als ein Jagd-schloss Heinrichs II.: Hier war der König eingeladen, seinem bevorzugten und standesgemäßen Freizeitvergnügen nachzugehen. Die über das Cellini-Relief assoziierte Göttin Diana passte zum Thema der Jagd und gehörte außerdem zum emblematischen Aufgebot Heinrichs II.¹⁷¹ Mit der Allusion auf die antike Göttin war auch die Schloss- und Bauherrin von Anet, Diane de Poitiers, gemeint, die diese mythologische Identität schon über die Inschrift für sich in Anspruch nahm.

An der Schwelle zum Schlossareal von Anet wurde somit eine Überblendung der königlichen Repräsentation mit der seiner Favoritin sichtbar, die als eine Aneignung seitens Dianes de Poitiers bezeichnet werden muss.¹⁷² Das Ineinandergreifen der Zeichen und Argumente, das die enge oder gar unauflösbare Verbindung von Monarch und Favoritin anzeigen sollte, verdichtete sich im Torbau, dem räumlichen Zentrum der Südfront. In der Cellini-Bronze und der darunter angebrachten Inschrift, in der komplementären Zusammenführung von Bild und Text,¹⁷³ wurden die dialektischen Paare Gunsterweis und Dankbarkeit, Geschenk und Gegengabe, Kultur und Natur, Mann und Frau konzentriert zusammengeführt. Dabei ging es nicht um eine kontrastierende Gegenüberstellung, sondern um die Demonstration eines symbiotischen Miteinanders. Wohl am deutlichsten kommt dieses Moment in der Umarmung des Hirsches durch die Nymphe/Diana zum Ausdruck.¹⁷⁴

Der Torbau von Anet, der durch reichen, auch materialästhetisch wirksamen Dekor und große stilistische Raffinesse aus dem architektonischen Ensemble der Südfront herausragte, allegorisierte also in erster Linie das Verhältnis von Monarch und Favoritin. Über den unmissverständlichen Rekurs auf die bautypologische Tradition der Ehrenpforte forderte er außerdem zu einem Vergleich der Schloss- und Bauherrin mit dem männlichen Hochadel beziehungsweise mit den männlichen Favoriten des Königs auf und verwies damit auch auf das politische Erbe der von Brézé. Dianes de Poitiers eheliche Verbindung mit Louis de Brézé wurde vor allem jenseits des Torbaus, an den links und rechts anschließenden Partien der Südfront angezeigt. Hier, an den durchbrochenen Geländern der Terrassen, finden sich noch heute nebeneinander die Initialen Dianes und ihres Mannes sowie überkreuz gelegte Deltas in einer Mondsichel, jeweils von Palmwedeln durchflochten (Abb. 18). Als archi-

Henri II généralisera cette interdiction à tout le territoire.“ S.a. Boccassini 1990, S. 321-335.

¹⁷¹Vgl. S. 252-254 (Kap. III.5.).

¹⁷²S.a. Walbe 1974, S. 121.

¹⁷³Zur Kombination von Bild und Text und ihrer Bedeutung für die ästhetische Theorie des 16. Jh. vgl. Hoogvliet 2004; dies. 2005, S. 211-214.

¹⁷⁴Vgl. zu diesem Gestus S. 279-286 (Kap. III.6.1.).

tektonisches Fundament für die Zurschaustellung der Ehe und daraus abgeleiteter Besitzansprüche wurde die aus *pierre et brique* errichtete Schlossmauer bevorzugt.

III.4 Die Residenz der Favoritin: Das Schloss von Anet

III.4.1 Die Geschichte des Schlosses

Ungeachtet laufender Besitzrechtsstreitigkeiten¹⁷⁵ bestimmte die Witwe Diane de Poitiers frühzeitig, vielleicht gleich nach dem Tod ihres Mannes, Anet zu ihrem Hauptwohnsitz. Der Ort liegt nahe dem Fluss Eure nördlich des Waldes von Dreux und etwa sieben Kilometer westlich von Paris. In Anet hatte sich schon zu Lebzeiten von Louis de Brézé eine wichtige Residenz des Ehepaars befunden, das dort 1516 und 1528 Franz I. und sein Gefolge empfangen hatte. Auch nach dem Tod Brézés 1531 hielt sich der König mindestens zweimal, im Mai 1540 und im März 1544, für mehrere Tage als Gast von Diane de Poitiers im alten Herrenhaus von Anet auf.¹⁷⁶ Mit ihrer Entscheidung für Anet knüpfte die Witwe des *grand sénéchal* an eine bestehende, von ihrem Mann mitgeprägte Tradition des Ortes als Familiensitz und gelegentlichem Aufenthaltsort des Monarchen an. Letzteres wurde befördert durch die topographisch günstige Lage Anets unweit von Paris und vor allem nahe dem königlichen Schloss von Saint-Germain-en-Laye. Auch die anderen Favoriten Heinrichs II. suchten bei der Wahl repräsentativer Residenzen die strategisch wichtige Nähe zu einer oder mehreren der königlichen Residenzen.¹⁷⁷

Zur Auftragslage

Nach wie vor ist unklar, wann Diane de Poitiers mit einer Bautätigkeit in Anet begann und auch, wie die jeweilige Beteiligung von König, Favoritin und Architekt an der Kampagne einzuschätzen ist. Vermutlich gab es erst 1547, als Heinrich II. Dianes Besitzanspruch auf die Domäne bekräftigte und

¹⁷⁵Vgl. S. 139-140 (Kap. III.2.).

¹⁷⁶Vgl. das Itinerar Franz' I. in: Catalogue des actes de François Ier, VIII, S. 411ff.; Chatenet 2002, S. 320-321; Cloulas 1997, S. 116 u. 133. Roussel (1875, S. 139) und Pérouse de Montclos (2002, S. 256) erwähnen, ohne Nachweis, einen Aufenthalt Franz' I. auch 1531 in Anet. – Ein erster Ausbau des spätmittelalterlichen Anwesens war bereits in den ausgehenden 1520er Jahren erfolgt. Zu dem Wenigen, das über diese Bauphase in Anet bekannt ist, vgl. Pérouse de Montclos 2002, S. 256.

¹⁷⁷Bei der Standortwahl spielte natürlich auch die Tradition des Familienbesitzes eine Rolle. Die Landkarte von Monique Chatenet (2002, S. 261) zeigt das dichte Nebeneinander der königlichen Schlösser (Saint-Germain-en-Laye, Fontainebleau, Louvre, Saint-Léger) und der der engsten Getreuen in der Île-de-France (Anne de Montmorency: Écouen, Chantilly u.a.; Charles de Guise: Meudon, Dampierre; Diane de Poitiers: Anet, Beynes, Limours). Das in der Regierungszeit Heinrichs II. neu errichtete Schloss von Vallery, die Hauptresidenz von Jacques d'Albon de Saint-André, liegt südöstlich von Fontainebleau.

Philibert De l'Orme nachweislich die Bauleitung übernahm, den Plan zur Errichtung einer neuen großzügigen Schlossanlage im Renaissance-Stil, die das zuvor lediglich modernisierte spätmittelalterliche Herrenhaus miteinbezog.

Philibert De l'Orme, der wahrscheinlich schon früher im Dienst Heinrichs tätig gewesen und mit dessen Regierungsantritt zum „conseilleur architecte et ausmonier ordinaire du Roy“ aufstieg,¹⁷⁸ scheint nicht nur die architektonische Gestalt, sondern auch die Außen- und Innenausstattung des neuen Schlosses in Anet maßgeblich geprägt zu haben. Er selbst gibt an, dass man ihn dort „habe machen lassen, was er wollte.“¹⁷⁹ Aus den Quellen geht nicht hervor, inwiefern Diane de Poitiers oder auch Heinrich II. Einfluss nahmen oder überhaupt nehmen wollten, und es gibt divergierende Aussagen dazu, wer von den beiden als Auftraggeberin beziehungsweise Auftraggeber fungierte. De l'Orme behauptet in dem nach seiner Demission 1559 verfassten Text *Instruction*, dass das, was er in Anet gemacht habe, „par le commandement du feu Roy“, also auf Anordnung Heinrichs II., erfolgt sei, der wiederum „estoyt plus curieux de scavoir **ce que l'on y faisoit que en ses maisons**, et se courroucoyt à moy quant je n'y alloys assez souvent. Pour ce c'estoyt tout pour le Roy.“¹⁸⁰ Demnach gehörte Anet nicht zu den königlichen Bauten, wurde aber im Auftrag des Königs errichtet, dem besonders viel an diesem Schloss gelegen war. De l'Orme erwähnt Diane de Poitiers bezeichnenderweise gar nicht, vielmehr betont er, dass alles für den König geschehen sei. Die Aussagen des nach dem Tod Heinrichs II. in Ungnade gefallenen Architekten sind jedoch mit großer Vorsicht zu genießen, denn sie waren Teil einer Rechtfertigung gegenüber dem neuen Machthaber, Franz II., und wohl auch gegenüber der Königinmutter Katharina von Medici. Der Hinweis auf die Favoritin Heinrichs II. als Bauherrin wäre hier sicherlich keine Empfehlung gewesen. Vielmehr sollte De l'Ormes verdienstvolle Tätigkeit für die Krone herausgestrichen werden – in der Hoffnung, über die Betonung von Loyalität und Kontinuität erneut die Gunst des französischen Monarchen zu erlangen.¹⁸¹

In seinem erstmalig 1567, also in einer Phase erneuten Ruhmes und wieder erlangter Sicherheit publizierte Architekturbuch, dem *Premier tome de l'Architecture*, spricht De l'Orme von Anet als dem „Chasteau de feu madame

¹⁷⁸Zur Karriere von De l'Orme vgl. Pérouse de Montclos 2000, S. 47-71.

¹⁷⁹„Je l'ai veu & experimenté au Chasteau d'Anet, auquel lieu pour me laisser faire ce que j'ay voulu, en conduisant le bastiment neuf [...]“ De l'Orme 1964, fol. 12 v°. De l'Orme hielt eine dominante Position des beauftragten Architekten für unabdingbar. Vgl. ebd. fol. 11 v°. – Zu De l'Orme vgl. Pérouse de Montclos 2000; Blunt 1958.

¹⁸⁰Zit. nach: Blunt 1958, S. 150 [meine Hervorhebung].

¹⁸¹Es ist unbekannt, wann genau De l'Orme die *Instruction* schrieb, doch sicher geschah das vor 1563, als sich seine Karriere wieder zum Guten wandte. Vgl. Blunt 1958, S. 79/ FN 3. Der Architekt stieg unter Karl IX. (reg. 1560-76) wieder auf und arbeitete dann vor allem für die Königinmutter Katharina von Medici, u.a. in Saint-Maur und am Tuileries-Schloss in Paris.

la Duchesse de Valentinois“, an dem er „pour Madame la Duchesse de Valentinois“ gearbeitet habe.¹⁸² Auch den überlieferten Verträgen und Arbeitsanweisungen ist zu entnehmen, dass De l’Orme gegenüber den in Anet beschäftigten Handwerkern und Künstlern „pour et au nom de la Madame la duchesse de Valentinois“ agierte.¹⁸³ Ein weiterer Hinweis auf eine tätige Auftraggeber-schaft Dianes de Poitiers ist die Inschrift auf der Uhr-glocke am Eingangsportal: „Diane Pictonis, Valent. Ducis, jussu conflatum 10 mart. 1554“ („Gegossen im Auftrag Dianes de Poitiers, Herzogin von Valentinois, am 10. März 1554“).¹⁸⁴

Mittels wessen und welcher Finanzmittel das Schloss von Anet erbaut wurde, ist im Einzelnen nicht mehr zu bestimmen. Für vieles scheint Diane de Poitiers aufgekommen zu sein. Die in den Pariser Notariatsakten überlieferten Dokumente nennen zumeist sie als diejenige, für die etwas gemacht wurde und die es dann auch bezahlte.¹⁸⁵ Im Dezember 1548 erwarb sie die nur wenige Kilometer südöstlich von Anet gelegene *seigneurie* von Boncourt, um aus den dortigen Steinbrüchen Baumaterial für die Schlossanlage beziehen zu können.¹⁸⁶ Schon im August 1547 hatte Diane de Poitiers die an Anet grenzende *baronnie* von Ivry, heute Ivry-la-Bataille, gekauft.¹⁸⁷ 1548 übertrug sie Philibert De l’Orme die örtliche Benediktinerabtei, der er bis 1560 vorstand.¹⁸⁸ Im selben Jahr, 1548, machte Diane de Poitiers De l’Orme auch zum Abt des Konvents Saint-Barthélemy in Noyon.¹⁸⁹ Mit der Schenkung dieser beiden Versorgungsposten entlohnte die Bauherrin ihren Architekten. Zudem band sie ihn, durch das Abtsamt im benachbarten Ivry, auch räumlich an sich und ihre im Entstehen begriffene Schlossanlage in Anet.

¹⁸²De l’Orme 1964, fol. 88 r° u. 300 r°. – *Le premier tome de l’Architecture* wurde schon 1568 zum zweiten Mal aufgelegt. Die späteren Editionen von 1626 und 1648 hießen *Architecture de Philibert De l’Orme*. und enthielten neben den neun Büchern des *Premier tome* auch die beiden Bücher des erstmals 1561 veröffentlichten Folio-Bändchens *Nouvelles Inventions pour bien bastir et à petits Fraiz*. Die Texte der Ausgaben aus dem 16. u. 17. Jh. unterscheiden sich nur minimal und vor allem in der verwandten Rhetorik. Die Ausgaben des 17. Jh. enthalten außerdem einige weitere eigenhändige Graphiken De l’Ormes. Vgl. Blunt 1958, S. 109/ FN 1; Pérouse de Montclos 2000, S. 83-84.

¹⁸³Vgl. die Dokumente bei Roy 1929, S. 310-319.

¹⁸⁴Vgl. Gebelin 1927, S. 44/ FN 44 [meine Übersetzung]. Pérouse de Montclos (2000, S. 271) lokalisiert diese Inschrift irrtümlicherweise auf dem das Portal bekrönenden Bronzehirsch.

¹⁸⁵Vgl. die Dokumente bei Roy 1929, S. 310-319

¹⁸⁶Diane de Poitiers erwarb die *seigneuries* von Boncourt und Launay am 29. Dezember 1548 von Charles de Cossé-Brissac. Der Kauf wurde am 23. März 1549 von dessen Ehefrau Charlotte d’Esquetot ratifiziert. Vgl. Porcher 1939, S. 9.

¹⁸⁷Diane de Poitiers erwarb die *baronnie* von Ivry am 6. August 1547 von Louis de Luxembourg, Graf von Roucy. Vgl. Catalogue des actes de Henri II, I, 1979, S. 314 [27.09.1547]; Cloulas 1997, S. 177; Pérouse de Montclos 2000, S. 301. Zur Geschichte von Ivry s. Mauduit 1899.

¹⁸⁸Vgl. Pérouse de Montclos 2000, S. 301.

¹⁸⁹Vgl. einen Brief von Diane de Poitiers an Jean de Humières vom 25. April 1548, in: Guiffrey 1970, S. 22. S.a. Pérouse de Montclos 2000, S. 323. De l’Orme hatte diesen Posten bis 1570 inne.

In den königlichen Rechnungsbüchern finden sich keine Hinweise auf Anet, denn die Residenz gehörte eben nicht – oder zumindest nicht unbestritten – zu den *Bâtiments royaux*.¹⁹⁰ Unter den vielen Geschenken, die Heinrich II. der Favoritin im Lauf seiner Regierungszeit nachweislich machte, sind nur zwei, die unmittelbar und explizit den Schlossbau in Anet betreffen. In beiden Fällen ging es um Baumaterial. Diane de Poitiers durfte demnach größere Mengen Holz, einmal fünfzig (März 1552) und einmal hundert (Mai 1553) „pieds d’arbre“, aus dem Wald von Dreux für die Errichtung ihres Schlosses in Anet verwenden.¹⁹¹

Angesichts dieser Überlieferung ist es unzulässig, Anet – wie wiederholt geschehen – als *bâtiment royal* oder *château royal* zu bezeichnen.¹⁹² Es war die Residenz Dianes de Poitiers, die ihr aber erst ab Anfang 1553 wirklich gehörte und bis zu dem Zeitpunkt, zumindest formell, auch von der Krone beansprucht wurde. Der andauernde Zustand eigentumsrechtlicher Unentschiedenheit machte die Errichtung des Schlosses von Anet zu einer gemeinsamen Unternehmung des Monarchen und seiner Favoritin. Die Verpflichtung des vor allem, aber nicht nur, seitens der Krone alimentierten Hofarchitekten De l’Orme und das Interesse, das Heinrich II. selbst an diesem Neubau gehabt zu haben scheint, sind unter anderem so zu erklären.¹⁹³ Nachdem Anet Diane de Poitiers offiziell zugesprochen worden war (Januar 1553), konnte das neu errichtete Schloss als ein besonders großzügiges Geschenk des Königs an seine Favoritin angesehen werden. Es blieb dauerhaft im Besitz ihrer Familie.

Das Renaissance-Schloss in den Quellen

Das Schloss von Anet, wie es vor allem mehrere Zeichnungen und Stiche von Jacques Androuet Ducerceau überliefern, war eine regelmäßige Dreiflügelanlage um einen annähernd quadratischen Ehrenhof, der im Süden von einem niedrigeren, gestuft zurückweichenden Gebäudeflügel mit axial platziertem Torbau abgeriegelt wurde (FT 4 u. Abb. 7).¹⁹⁴ Im Westen und

¹⁹⁰Zur Organisation der königlichen Bauvorhaben unter Heinrich II. und zur Qualität der Quellen vgl. Bresc-Bautier 2003, S. 117-121; Pérouse de Montclos 2000, S. 54-61. S.a. Le Clech-Charton 1988, S. 309-319.

¹⁹¹Vgl. Catalogue des actes de Henri II, VI, 2001, n° 10748 [31.03.1552 (1551)]; Roy 1929, S. 302. Bei den von Pérouse de Monclos (2000, S. 271) aufgelisteten Holzgeschenken des Königs gibt es eine Doppelung, die auf einer Fehldatierung Guiffreys (1970) beruht.

¹⁹²Gebelin 1927, S. 41; Pérouse de Montclos 2000, S. 66 u. 260; Leloup 2001, S. 7-13. S.a. Prinz/Kecks 1985, S. 173.

¹⁹³De l’Orme wurde in erster Linie durch „bénéfices ecclésiastiques“, also durch die Übertragung lukrativer geistiger Ämter und Titel von Heinrich II. entlohnt. Vgl. Pérouse de Montclos 2000, S. 64-66. Offenbar erhielt auch Pierre Lescot als Architekt des Königs geistige Ämter und Güter zur Entlohnung. Vgl. Catalogue des actes de Henri II, VI, 2001, n° 11067 [23.05.1552].

¹⁹⁴Das Schloss von Anet ist eines der von Ducerceau in den 1570er Jahren publizierten *Plus Excellents Bastiments de France*. Vgl. Ducerceau 1988.

Osten der Anlage schloss jeweils ein weiterer Hof an, „fermées partie de bastiments, partie de murailles.“¹⁹⁵ An den östlichen, von Ducerceau „Basse court“ genannten grenzte das alte Herrenhaus der von Brézé. Den westlichen Hof umgaben ein neu errichtetes *jeu de paume* und ein einstöckiger Verbindungsbau. Im Norden des Schlosses, auf niedrigerem Geländeniveau, erstreckte sich ein symmetrisch angelegter Ziergarten, der an allen Seiten von einer rustizierten Galerie beziehungsweise, unterhalb der Schlossterrasse, von einem Kryptoportikus eingefasst war. Schlossanlage und Garten bildeten ein annähernd quadratisches Ensemble, um das ein mit Wasser gefüllter Graben verlief, der zusätzlich das im Westen gelegene Areal mit dem *jeu de paume*, den Pferdeställen und der erst später errichteten Grabkapelle Dianes de Poitiers umgab.¹⁹⁶ Der Wassergraben weitete sich im Norden der Anlage zu einem langegezogenen Halbrund. Ducerceau zeigt darin einen relativ großen Bau auf rechteckigem Grundriss, den er als „Grande salle“ bezeichnet und der vielleicht als Badehaus oder Galerie fungierte.¹⁹⁷ Vier Pavillons akzentuierten die Ecken der Schloss und Garten umgebenden Schlossmauer mit vor allem im Süden und Osten fortifikatorischem Charakter. Neben dem aufwendigen Torbau im Süden regelte ein kompaktes, betont wehrhaftes Portal im Osten den Zugang zum inneren Schlossbereich. In dem weitläufigen Park, der sich im Norden anschloss, zeigt Ducerceau eine Orangerie und ein Vogelhaus (*héronnerie*).¹⁹⁸ Einige weitere schlichte Bauten im Osten der Anlage, die Ducerceau nicht weiter kennzeichnet, waren vermutlich Wirtschaftsgebäude.¹⁹⁹

Neben den Graphiken Ducerceaus existieren nur wenige andere Bildquellen, die das Aussehen des Schlosses im 16. Jahrhundert dokumentieren und inso-

¹⁹⁵Ducerceau 1988, S. 257.

¹⁹⁶Hinsichtlich des Verlaufs des Wassergrabens im Westen des Schlosses sind die Darstellungen Ducerceaus unklar. Es wird nicht deutlich, ob er sich östlich des *jeu de paume* fortsetzte, ob es also zwei geschlossene Kreisläufe gab. – Zur Grabkapelle Dianes vgl. S. 345-350 (Kap. III.9.).

¹⁹⁷De l'Orme 1964, fol. 301r° : „[...] vous voirrez doncques audit lieu [i.e. Anet] assez d'autres experiences des couvertures de telle facon que j'ay descrit cy-devant, **tant à la salle devant, les Baigneries pres les galeries du grand parterre du jardin** [...]“. [meine Hervorhebung]. Ducerceau 1988, S. 257: „[...] aussi un bastiment ioignant le jardin, auquel est praticqué une salle fermee d'une cave, en ordre d'une demie circonference.“ Godefroy 1875: „bastiment assez considérable [...] de la hauteur de deux estages [...] destiné aux estuves mène jusques dedans un fort grand bassin d'eau [...] où Diane prenoit ses rafraîchissements et délices.“ Hierzu s.a. S. 189-190 (Kap. III.4.2.) u. 215-222 (Kap. III.4.5.).

¹⁹⁸De l'Orme (1964, fol. 243 r°) beschreibt und illustriert eine Tür im Inneren der Orangerie.

¹⁹⁹Vgl. FT 4: Bei dem Gebäude rechts im Vordergrund mit dem geschwungenen Tonnendach könnte es sich um den von De l'Orme beschriebenen „cellier“ handeln. Das zweiflügelige Bauwerk mit Laterne und ummauertem Garten könnte das ebenfalls von De l'Orme erwähnte „Hostel-Dieu“ sein. Vgl. De l'Orme 1964, fol. 301 r° u. v°. Zum Hôtel Dieu vgl. Pérouse de Montclos 2000, S. 275.

fern auch als Korrektiv für die Überlieferung Ducerceaus dienen können.²⁰⁰ Hierzu zählen die Darstellungen des Architekten De l'Orme, die sich allerdings auf Einzelaspekte des Baus konzentrieren und der Bebilderung seiner technischen und theoretischen Erläuterungen im *Premier tome de l'architecture* und in den *Nouvelles Inventions* dienen. De l'Orme zeigt in dem Zusammenhang das mittels einer aufwendigen Trompenkonstruktion an der Gartenfront des Schlosses errichtete *cabinet du roi* (fol. 89 r°, 91 v° u. 95 v°), den gleichermaßen innovativen Torbau im Süden der Anlage (fol. 248 r°) sowie einen Querschnitt und eine rückwärtige Ansicht der Kapelle mit Teilen des östlichen Gebäudeflügels.²⁰¹

Eine recht pauschale Gesamtansicht des Schlosses aus südlicher Perspektive ist im Hintergrund einer Zeichnung von Antoine Caron aus den späten 1560er Jahren zu erkennen (Abb. 11).²⁰² Eine anonyme Federzeichnung aus dem 16. Jahrhundert²⁰³ zeigt nur die östliche Partie der Anlage von Süden. Der Anspruch dieser beiden Graphiken besteht nicht darin architektonische Daten und Details zu dokumentieren. Ihre eher atmosphärische Darstellung der baulichen und dekorativen Gegebenheiten in Anet bestätigt aber im Wesentlichen die Ansichten Ducerceaus. Allerdings zeigt die anonyme Zeichnung eine von dessen Aufnahmen abweichende Konstruktion am östlichen Schlossflügel. Statt eines durchgehend flachen Daches gab es demnach vier kleine pyramidal geformte Dächer, jeweils zwei zu beiden Seiten der hochaufragenden Helme am Übergang zur Kapelle. De l'Ormes rückwärtige Ansicht des Sakralbaus und seiner unmittelbaren Umgebung bestätigt diese Konstruktion, die den Vorteil hatte, dass man die Raumdisposition des Ostflügels mit seiner Kapelle von der *cour d'honneur* aus gut erkennen konnte. Ein weiterer ‚Fehler‘ der Darstellungen Ducerceaus dürfte die Terrasse zum Hof in der ersten Etage des Ostflügels sein. Die anonyme Zeichnung zeigt an der Stelle ein über zwei Etagen bis zur Traufe aufgehendes Mauerwerk, und mit Blick auf eine angemessene Breite der in diesem Flügel untergebrachten Galerie ist diese Version wahrscheinlicher.²⁰⁴

²⁰⁰Zum kritischen Umgang mit den Architektur-Darstellungen Ducerceaus vgl. Boudon/Blécon 1985, S. 105-120.

²⁰¹Letztere auf einem der in De l'Ormes Architekturbuch-Ausgaben des 17. Jh. integrierten Blätter ohne Folio-Nummerierung.

²⁰²S.a. S. 154 (Kap. III.3.).

²⁰³220 x 466 mm (Paris, Musée du Louvre, Dépt. des arts graphiques, Inv.-Nr. RF 28.724; Abb. in: Pérouse de Montclos 2000, S. 259)

²⁰⁴Eine allzu schmale Galerie zeigt auch Ducerceaus Schnittzeichnung der Kapelle (London, British Museum, Abb. in: Boudon/Bleçon 1985, S. 119). Ducerceaus Stich der rückwärtigen Ansicht des Eingangsportals in Anet hingegen präsentiert den Ostflügel ohne Terrasse, mit gerade aufgehendem Mauerwerk über zwei Etagen. Vgl. Ducerceau 1988, S. 260. Angesichts der Unstimmigkeiten bei den Darstellungen des Ostflügels mutmaßt Volker Hoffmann (1973-74, S. 149) sogar, dass Ducerceau gar keine Bauaufnahmen vor Ort in Anet machte, sondern nur nach (nicht überlieferten) Zeichnungen von De l'Orme arbeitete.

Für die Rekonstruktion der Schlossanlage in Anet sind auch einige der schriftlich fixierten Äußerungen Ducerceaus und De l'Ormes hilfreich. So liefert De l'Orme in seinem Architekturbuch neben einer graphischen Darstellung des Torbaus auch eine recht detaillierte Beschreibung in Worten.²⁰⁵ Ferner erwähnt er „un perron sous la forme d'un croissant, lequel se voit au jardin, devant le cryptoportique, pour monter sur la terrasse, & dessus ledit cryptoportique, comme aussi pour aller du logis au jardin“²⁰⁶. Diese aus zwei halbkreisförmigen Treppenläufen gebildete Konstruktion, die das tiefer gelegene Parterre mit der Terrasse des mittleren Gebäudeflügels verband und die gesamte Gartenfassade merklich bereichert haben dürfte, kommt eigentümlicherweise in den Darstellungen Ducerceaus gar nicht vor.²⁰⁷ Seine Auslassung der hufeisenförmigen Treppe verblüfft umso mehr, als Ducerceau in seinem einleitenden Text zum Schloss von Anet das Hinabsteigen von der Terrasse zum Garten nachvollzieht: „D'icelle terrasse l'on descend au iardin, & au dessous d'icelle y à une gallerie vouttee.“²⁰⁸

Spätere Veränderungen am Bau

Sofern sie existierte, fiel De l'Ormes Hufeisen-Treppe den 1678 einsetzenden Umbauarbeiten zum Opfer. Damals wurde unter anderem die Gartenterrasse nach Norden verbreitert und im Westen um den ehemaligen Seitenhof vergrößert, so dass eine ausgedehnte Plattform zum Flanieren und Betrachten des ebenfalls erweiterten und dabei stark veränderten Gartens geschaffen war.²⁰⁹ Dafür legte man das *jeu de paume*, den daran anschließenden niedrigen Verbindungsbau und vermutlich auch die Stallungen nieder. Im Zuge der Revolution wurde das Schloss beschlagnahmt und zur Demontage freigegeben.²¹⁰ Die 1804 begonnenen Zerstörungsarbeiten wurden 1811 auf Druck der örtlichen Bevölkerung eingestellt, und die gesamte Anlage ging 1820 an

²⁰⁵Vgl. De l'Orme 1964, fol. 247 v°.

²⁰⁶Ebd. fol. 125 r°.

²⁰⁷Hingegen bildet er die etwas spätere, ebenfalls von De l'Orme konzipierte Treppe desselben Typs in Fontainebleau sowohl im Schloss-Grundriss als auch in der Ansicht aus der Vogelperspektive als auch in der Ansicht der Fassade zur sogenannten *cour du Cheval blanc* ab. Zu De l'Ormes Arbeiten am Schloss von Fontainebleau vgl. Pérouse de Montclos 2000, S. 293-299.

²⁰⁸Ducerceau 1988, S. 257. Ducerceau beschreibt dann den Garten und den angrenzenden Park, nicht aber die rückwärtige Schlossseite.

²⁰⁹Vgl. die Graphik von J. Rigaud in: *Maisons royales de France*, um 1730-40 (Paris, Musée du Louvre; Abb. in: Pérouse de Montclos 2000, S. 261). S.a. die Grundrisse von Barbier in: Pérouse de Montclos 2000, S. 258. Im Zuge der Veränderung der Gartenanlagen wurden unter anderem die das Parterre einfassenden Galerien und die Orangerie zerstört. – Für eine Vorstellung der wichtigsten Eigentümer und der baulichen Veränderungen in Anet vgl. Pérouse de Montclos 2000, S. 262-263; Leloup 2001, S. 88-102. Für eine Liste aller Besitzer/innen von Anet nach 1566 s. Roussel 1875, S. 172-205.

²¹⁰Am 11. März 1794 fertigte man ein Inventar des Schlosses an, und das Mobiliar wurde schon im April/Mai des Jahres verkauft. Vgl. Beaulieu 1978, S. 98.

die Erbin des letzten Besitzers, des Herzogs von Penthièvre. Die folgenden Besitzer initiierten umfangreiche Restaurierungsarbeiten, vor allem in den 1840er und 1860er Jahren, denen ambitionierte und sorgfältig durchgeführte Rekonstruktionsversuche des Renaissance-Schlusses von architektur- und lokalgeschichtlicher Seite folgten.²¹¹ Das in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Frankreich aufkommende Interesse an der Residenz Dianes de Poitiers entsprach der historistischen Perspektive der Zeit. Im Kontext der Neo-Renaissance war der „style Henri II“ besonders populär, denn Heinrich II. wurde als Adept und Förderer einer genuin französischen, also dezidiert nationalen Renaissancekunst wahrgenommen.²¹²

Vom Schloss der Diane de Poitiers sind heute nur noch wenige Bauteile erhalten. Neben der weitgehend intakten Südfront mit dem imposanten Torbau und Teilen der östlichen Schlossmauer mit der sogenannten *porte Charles le Mauvais* existieren noch der im 17. Jahrhundert außen und innen stark veränderte Westflügel, die Kapelle im Osten und Teile des Kryptoportikus. Der ursprünglich dem mittleren *corps de logis* vorgelegte dreistöckige Portikus wurde um 1800 in den Innenhof des École des Beaux-Arts in Paris verbracht, wo er noch heute steht (Abb. 17). Auch die postum für Diane de Poitiers errichtete Grabkapelle im Westen der Schlossanlage blieb im Wesentlichen erhalten.

Rekonstruktion der Baugeschichte

Die eher spärlichen und zum Teil erheblich veränderten Überreste von Anet wurden bislang keiner seriösen Bauuntersuchung – wie sie beispielsweise für Fontainebleau und Saint-Léger-en-Yvelines vorliegt²¹³ – unterzogen. Dies und eine vergleichsweise schlechte Quellenlage erschweren die Rekonstruktion der Baugeschichte im 16. Jahrhundert.²¹⁴

Fraglich ist unter anderem der Baubeginn, der nicht notwendigerweise mit dem Regierungsantritt Heinrichs II. im April 1547 und der Übernahme der Bauleitung durch den königlichen Architekten zusammenfallen muss. De l'Orme wird erstmals in zwei Ende Oktober beziehungsweise Ende November 1547 datierten Quittungen erwähnt, die von „Mons. de St Germain“ [i.e. De l'Orme] angewiesene Lieferungen aus den Steinbrüchen von Boncourt „pour le bastiment des Madame“ [i.e. Diane de Poitiers] betreffen.²¹⁵ Dem voraus

²¹¹Vgl. Pfnorr 1867; Roussel 1875.

²¹²Zum „style Henri II“ in Frankreich vgl. Leniaud 2003.

²¹³Vgl. Boudon/Blécon 1985; dies. 1998.

²¹⁴Zur Baugeschichte von Anet vgl. Pérouse de Montclos 2000, S. 254-261, mit einer Auflistung aller zu Anet gehobenen Schriftquellen; Leloup 2001; Prinz/Kecks 1985, S. 581-592; Hoffmann 1973-74; Héliot 1951; Porcher 1939; Roy 1929, S. 285-319; Gebelin 1927, S. 41-48.

²¹⁵Zit. nach: Porcher 1939, S. 12-13. Zu De l'Ormes Titel „Monsieur de Saint-Germain“ s. Pérouse de Montclos 2000, S. 65-66 u. 254.

gingen Ankäufe angrenzender Grundstücke, die Diane de Poitiers im Februar und im Mai 1546 getätigt hatte, um das Schlossareal von Anet zu vergrößern. In einer der Kaufurkunden wird ein „edifice de l’escarpe a présent édifiée pour lad. Dame“²¹⁶ erwähnt. Demnach gab es spätestens im Mai 1546 eine Bautätigkeit in Anet, die unter der Ägide Dianes de Poitiers durchgeführt wurde. Vermutlich ließ sie in dieser Zeit die schon vorhandenen Residenzgebäude nach Westen erweitern. Der verantwortliche Architekt ist ebenso wenig bekannt wie Ausmaß und Gestalt des Anbaus.

Ein 13. Dezember 1547 datierter Vertrag mit Françisque Scibec de Carpi, „menuysier du Roy“ und wohnhaft in Paris, wirft Fragen hinsichtlich des Zustands der Baustelle zu dem Zeitpunkt und der Rolle De l’Ormes auf. Der königliche Schreinermeister verpflichtet sich, nach einem offenbar von ihm bereits vorgelegten Modell oder Entwurf alle Holzvertäfelungen anzufertigen, die Diane de Poitiers „voudra faire faire ès salles, chambres, garde robes et cabinets de son chasteau d’Annet“. Die einzelnen Holzkompartimente sollten mit dem Wappen des Königs, Devisen und Chiffren geschmückt sein, gemalt mit den Farben Schwarz und Weiß, vergoldet und versilbert. Die Entscheidung über Details oblag der Schlossherrin oder „Messire Philibert de Lorme, sgr. de St Germain, conseiller aumosnier du Roy et son architecte“.²¹⁷ Vor allem dieser von ihm selbst gehobene Vertrag veranlasste Maurice Roy, auf einen Ende 1547 schon sehr weit fortgeschrittenen Neubau in Anet zu schließen, denn Arbeiten an der Innenausstattung setzen seiner Ansicht nach nicht nur ein bestehendes Mauerwerk, sondern auch ein fertiges Dach voraus. Roy geht davon aus, dass De l’Orme schon 1543/44 in Anet tätig wurde und dass es sich bei dem von Scibec de Carpi zu vertäfelnden Schloss um den dreiflügeligen Neubau handelte.²¹⁸ Dieser These widerspricht François Gebelin mit dem überzeugenden Hinweis, dass in dem Vertrag vom Dezember 1547, anders als in anderen Verträgen mit Scibec de Carpi, kein Gesamtpreis angegeben ist, sondern lediglich die Kosten für das einzelne Holzfeld („chacune travée“) festgehalten sind. Demnach sei zum Zeitpunkt der Vertragslegung eine Kalkulation der tatsächlich benötigten Vertäfelungen noch nicht möglich und der Neubau auch noch nicht weit vorangeschritten gewesen. Der Vertrag von Ende 1547 wäre eine Art Einstellungsvereinbarung, mit der Diane de Poitiers und ihr Architekt sich die Dienste des gefragten Schreiners und einen Festpreis pro Stück dauerhaft sichern wollten. Gebelin geht von einer Errichtung des Renaissance-Schlusses unter der Leitung von De l’Orme seit den frühen Regierungsjahren Heinrichs II. aus, zumal die meisten anderen Quellen nach 1547 datieren.²¹⁹

²¹⁶Zit. nach: Roy 1929, S. 308.

²¹⁷Zit. nach: ebd., S. 310-311.

²¹⁸Vgl. ebd., S. 286-288.

²¹⁹Vgl. Gebelin 1927, S. 42. Gebelin bezieht sich auf eine frühere Publikation Roys zum Thema („Anet, le château de Diane de Poitiers ...“, in: *Bulletin de la Société de l’Histoire*

Vermutlich besteht ein Zusammenhang zwischen der Thronbesteigung Heinrichs II., seiner Bekräftigung von Dianes Rechtsanspruch auf Anet (Juni 1547) und der Entscheidung für einen umfangreichen Neubau nach Plänen von De l'Orme. Dem Architekten wurde zur Auflage gemacht, die vor Ort bereits stehende Residenz samt der Anbauten in das neue Schloss zu integrieren, was ihm offenkundig unangenehm war. In seinem Architekturbuch geht er mehrfach auf die von ihm in Anet zu bewältigenden Schwierigkeiten ein:

Je l'ai veu & experimenté au Chateau d'Anet, auquel lieu pour me laisser faire ce que j'ay voulu, en conduisant le bastiment neuf, **je luy ay proprement accomodé la maison vieille, que estoit chose autant difficile & facheuse qu'il est impossible d'excogiter.** Bref, j'ai fait ce qui ma semblé bon, & de telle sorte & telle disposition que j'en laisse le jugement à tous bons esprits qui auront veu le lieu, & entendu **la subjection & contrainte qui s'y presentoit à cause de vieils bastiments.**²²⁰

De la voute & trompe que i'ay ordonné & fait faire au chasteau d'Annet, pour porter un cabinet, à fin de l'accommoder à la chambre où logeoit ordinairement la majesté du feu Roy Henry [...] Laquelle trompe fut faicte par une contraincte, afin de pouvoir accommoder un cabinet à la chambre où le feu roy Henry logeoit estant audit chasteau. La contrainte y estoit pour n'avoir espace, ou lieu pour le faire au corps d'hostel, qui ja estoit commencé, ny aussi au vieil logis qui estoit fait: de sorte qu'on ne trouvoit rien à propos en ce lieu pour faire ledict cabinet. [...] je ne pouvois trouver ledit cabinet sans gaster le logis & les chambres, qui estoient faites suyvant les vieux fondements & autres murs, que l'on avoit commencez premier que i'y fusse.²²¹

In zwei Zahlungsanweisungen vom Sommer 1549 ist von Maurerarbeiten am alten und am neuen Bau sowie an der Galerie „davor“ die Rede: „[...] a hautser le viel logis comme le neuf et a la gallerie devant icelluy.“²²² Eine ungefähre Abfolge und Datierung der frühen Bauarbeiten in Anet lässt sich

de l'Art français 1924), deren Inhalt aber in Roys späteres Werk (1929) übernommen wurden.

²²⁰De l'Orme 1964, fol. 13 r° [meine Hervorhebungen].

²²¹Ebd., fol. 88 r°. S.a. ebd. fol. 90 v° : „[...] craignant les vieilles murailles que ie trouvois faites, & ne sachant comme elles estoient fondées, ie me contentay de faire telle trompes & saillies devoüte, avec une mediocrité, de peur de honte & dommage.“

²²²Von De l'Orme unterzeichnete Zahlungsanweisung vom 7. Juli 1549. In der ebenfalls von ihm signierten Anweisung vom 12. Juni desselben Jahres heißt es „[...] tant a hautsser le viel logis que gallerie du chasteau d'Ennet.“ Zit. nach: Héliot 1951, S. 268 u. 269. Mit der in den beiden Zahlungsanweisungen erwähnten „gallerie“ war vermutlich der Portikus im Erdgeschoß, vielleicht aber auch der Verbindungsgang darüber gemeint. S.a. Pérouse de Montclos 2000, S. 259.

wie folgt rekonstruieren (vgl. den Grundriss, Abb. 8): Mit der Errichtung des neuen Schlosses wurde an seiner nordöstlichen Ecke begonnen, also dort, wo es an das alte Herrenhaus der von Brézé stieß. Vermutlich nacheinander entstanden zwischen 1547 und 1549 respektive 1550 die hiervon abgehenden Gebäudeflügel. Der nördliche war unter Umständen in seinem Kern bereits vorhanden und wurde nun lediglich verändert – durch den Portikus im Erdgeschoß und den darüber liegenden, im Inneren verlaufenden Verbindungsgang mit regelmäßigen Fensterachsen entlang der Hofseite sowie durch den die Fundamente stabilisierenden Kryptoportikus zur Gartenseite.²²³ Nach dem mittleren *corps de logis* oder auch schon während dessen Fertigstellung entstand der Ostflügel mit der die gesamte erste Etage einnehmenden Galerie und der angrenzenden Kapelle. Das frühzeitig fertig gestellte königliche Logis befand sich in der ersten Etage am östlichen Ende des mittleren Flügels und dem daran grenzenden rückwärtigen Pavillon. Beide Gebäudeteile schlossen unmittelbar an das alte Herrenhaus an und waren vermutlich schon vor 1547 – und dann vielleicht auch nach Maßgabe einer anderen Planung – begonnen worden. De l’Orme musste bei der Unterbringung des königlichen Kabinetts die bereits bestehende Raumdisposition des alten Gemäuers und seines noch relativ jungen Anbaus berücksichtigen, weshalb er es regelrecht nach außen stülpte, in die Nische zwischen Nordflügel und rückwärtigem Pavillon.

Diese Rekonstruktion der frühen Baugeschichte kann durch einige weitere Dokumente angereichert werden. Unter anderem ist ein schon im Januar 1548 an Nicolas Beaurain, „maistre vitrier de Paris“, ergangener Auftrag für die Verglasung der Fenster „zunächst der ersten Etage“ belegt. Für die doppelten Fensterkreuze („grandes croisez“) waren in *email blanc*-Technik hergestellte Scheiben mit „ystoires et ouvrages“ vorgesehen, über deren Gestaltung Diane de Poitiers nach Vorlage der Entwürfe entschied.²²⁴ Vermutlich geht es hier um die Fenster des Nordflügels, denn nur dort gab es sowohl einfache als auch doppelte Fensterkreuze, weshalb die Größe spezifiziert wurde. Mehrere 1548 datierte Dokumente bezeugen Materiallieferungen (Stein, Stroh, Holz) nach Anet in diesem Jahr. Unter anderem wird bestätigt, dass im November Laternen für eine Dachkonstruktion am „premier bastiment de Madame“ angeliefert wurden.²²⁵ Das könnte ein Hinweis darauf sein, dass man das Dach am alten Herrenhaus erneuerte oder aber substantielle Veränderungen an dem Bau vornahm – vielleicht um ihn hinsichtlich Höhe, Form und Materialien den neu entstehenden Strukturen anzupassen. Mit dem „premier bastiment“ könnte aber auch der Nordflügel gemeint sein, der dann schon Ende 1548 fertig für

²²³De l’Orme 1964, fol. 90 v° : „Toutesfois en faisant faire un cryptoportique par le dessous, ie remediay [...] à tout le vieil corps d’hostel qui estoit tres-mal fondé.“ Für einen partiell ebenfalls schon vorhandenen Ostflügel spricht De l’Ormes Beschreibung des königlichen *appartement*. Vgl. ebd., fol. 88 r°.

²²⁴Zit. nach: Héliot 1951, S. 267-268.

²²⁵Vgl. Porcher 1939, S. 16.

die Eindeckung gewesen wäre. Zumindest setzten bald darauf die Arbeiten an der Innenausstattung ein. Am 9. März 1549 wurde Scibec de Carpi mit der Herstellung eines hölzernen „cabinet“ für das Zimmer über der „chambre du Roy“ beauftragt. Ein Jahr später sollte er die wahrscheinlich von ihm selbst angefertigten Vertäfelungen der „grant salle du chasteau dud. Ennet avec le grand buffet qui est en lad. salle“ lackieren, vergolden und nach Vorgaben bemalen.²²⁶ Die erwähnte „grande salle“ lag vermutlich in der ersten Etage des Nordflügels. Im Oktober 1552 erging an den königlichen Schreinermeister der Auftrag, ein rundes Kabinett mit äußerst aufwendigen Holzarbeiten auszustatten. Hierbei handelte es sich sicherlich um die von De l’Orme erdachte Trompenkonstruktion für das *cabinet du roi*.

Im Februar 1549 wurden die für die Schlosskapelle vorgesehenen Steine vermessen.²²⁷ Demnach war zu dem Zeitpunkt der Bau des Ostflügels wenn nicht abgeschlossen, so doch weit fortgeschritten. Der Kauf einer größeren Menge schwarzen Marmors im April 1551 könnte auf dann einsetzende Arbeiten an der Innenausstattung der Kapelle hinweisen. Sie wurde 1553 geweiht. Ebenfalls im April 1551 erging an Scibec de Carpi der Auftrag zur Vertäfelung und Parkettierung der im Ostflügel gelegenen „grant gallerie“ nach detaillierten Anweisungen des „pour et au nom de Madame duchesse de Valentinois“ agierenden Architekten De l’Orme.²²⁸

Nur eine der überlieferten Bauanweisungen, Zertifikate, Quittungen etc. ist relativ sicher auf den Westflügel beziehen. 1558 wurde ein Schlosser namens Bon beauftragt, Rahmen für die Fenster herzustellen „estans sur la terrasse du costé de la fontaine“.²²⁹ Damit muss der westliche Hof gemeint sein. Der Westflügel wurde demnach als letzter der drei Flügel errichtet und kann nur sehr pauschal auf die 1550er Jahre datiert werden. Das große *jeu de paume*, das jenseits des Grabens den Hof abschloss, gab es schon früher. Ein Vertrag über einen Grundstückskauf seitens Dianes de Poitiers vom 29. August 1548 betrifft „ung jardin clos de murs, près le Tripot neuf que faicte faire maditte dame [i.e. Diane].“²³⁰

Die Pflasterung des Ehrenhofes und anderer Bereiche der Schlossanlage wurde im Juli 1552 veranlasst. Der Bau der Terrassen war zu dem Zeitpunkt so gut wie abgeschlossen.²³¹ Die Jahreszahl „1552“, die in eine bekrönende Nische an der Hofseite des südlichen Eingangsportals eingemeißelt ist, könnte somit eine durchaus korrekte Datierung sein. An einer derart markanten Stelle

²²⁶Zit. nach: Roy 1929, S. 311-312 u. 313.

²²⁷Vgl. Roy 1929, S. 294.

²²⁸Vgl. ebd., S. 313-314. Für die Vertäfelung der beiden Oratorien erging der Auftrag an Scibec de Carpi im Oktober 1552. Vgl. ebd. S. 316-317. Zur Weihe vgl. Pérouse de Montclos 2000, S. 261.

²²⁹Zit. nach: Roy 1929, S. 344.

²³⁰Zit. nach: ebd., S. 308. Mit „Tripot“ – heute das französische Wort für „Spielhölle“ – war der eingefriedete Bereich des frühneuzeitlichen *jeu de paume* gemeint.

²³¹Vgl. ebd., S. 315.

platziert, dürfte die Jahreszahl auch den Abschluss der wesentlichen Bauarbeiten anzeigen und an die damit einhergehende ‚Inbetriebnahme‘ des neuen Schlosses von Anet erinnern. Von nun an wurde vor allem an der Innenausstattung und am weiteren Dekor auch im Außenbereich gearbeitet.

Relativ früh entstanden der Garten und der sich im Norden der Anlage anschließende Park. Bereits im Februar 1546 erwarb Diane de Poitiers „ung arpent de pré assis aud. Ennet derrière la Héronnerie où de présent nostre dame [i.e. Diane de Poitiers] a fait faire ung parc neuf“²³². Nach Ausage De l’Ormes war das Gelände ziemlich sumpfig („aquatique“): „[C]e neantmoins ie l’ay rendu autant delectable & plaisant que parc ou jardin qu’on puisse voir.“²³³

Anfang 1549 bot der Garten wohl schon einen recht beeindruckenden Anblick. Heinrich II., der sich im Februar in Anet aufhielt, ließ der in Saint-Germain-en-Laye weilenden Königin eine Beschreibung der neu entstehenden Schlossanlage übermitteln. Der königliche ‚Brief‘ in Versform stammt aus der Feder des Hofdichters Mellin de Saint-Gelais. Nach einer sehr ausführlichen Schilderung des Geländes und der für die Jagd günstigen Umgebung würdigt Saint-Gelais auch den Schlossbau und den im Norden anschließenden Garten, allerdings wesentlich knapper und sehr pauschal – vielleicht ein Hinweis darauf, dass es sich in beiden Fällen noch um Baustellen handelte:

[...] Au long ne veux vous compter l’artifice
De l’élégant et louable édifice
Qui monstre bien, en mesure et haultesse,
La modestie et bon sens de l’hostesse.
Sans l’avoir veu tel ne l’eusse cuydé,
Tant il est propre et bien accommodé.
Puis au sortir de l’œuvre des macons,
On void jardins de quatre ou cinq facons,
Qui font trouver en leurs plans tous divers
La primevere aux plus gellés hyvers. [...] ²³⁴

Am Garten von Anet wurde nachweislich noch länger gearbeitet. Erst im Februar 1558 erging der Auftrag für die Fenstergitter der das Parterre umfassenden Galerien und der beiden nördlichen Eckpavillons.²³⁵

²³²Zit. nach: ebd., S. 308.

²³³De l’Orme 1964, fol. 46 r°. Vielleicht veranlasste De l’Orme selbst die nötigen Drainagearbeiten.

²³⁴Mellin de Saint-Gelais, „Epistre du Roy estant a Annet“, in: Saint-Gelais 1873, III, S. 123-127, hier: S. 126. Das Manuskript befindet sich in der BnF in Paris (Mss. fr. 885 u. fr. 642). S.a. Balsamo 2003, S. 418.

²³⁵Vgl. Gebelin 1927, S. 44.

III.4.2 Bautypologie und architekturgeschichtliche Einordnung

Die Integration des Vorgängerbaus

Die von Philibert De l'Orme so beklagte, allerdings fulminant umgesetzte Aufgabe, den spätmittelalterlichen Vorgängerbau in das neue Schloss von Anet zu integrieren, ist eine für den französischen Residenzbau der Zeit nicht ungewöhnliche. Während im 15. Jahrhundert bestehende Anlagen in der Regel lediglich modernisiert oder nach einem additiven ästhetischen Prinzip erweitert wurden, lässt sich für die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts ein merklich gestiegener Wille zur Errichtung regelmäßiger, auf einem einheitlichen Entwurf basierender Residenzen beobachten.²³⁶ Die Integration vor Ort schon vorhandener Bauten oder Bauteile war allerdings, aus ökonomischen oder anderen Gründen, auch weiterhin obligat und stellte eine große Herausforderung für die verantwortlichen Architekten dar. Um die Anlage des Schlosses von Anet und die Leistung De l'Ormes beurteilen zu können, ist ein Blick auf den damals üblichen Umgang mit Vorgängerbauten erforderlich.

Insbesondere bei den königlichen Baukampagnen war es wichtig, die Tradition des Ortes zu respektieren und an Bauten oder Bauteile aus früheren Regentschaften anzuknüpfen, um so die Kontinuität der französischen Krone zu unterstreichen. Das galt in besonderer Weise für die alten Königssitze, also für den Louvre-Palast und das Schloss von Vincennes in Paris, aber auch für die Schlösser von Blois, Fontainebleau und Saint-Germain-en-Laye, in denen ein weiterhin nomadischer Hofstaat sich häufig aufhielt. In allen diesen Schlössern wurden die neuen Architekturen entweder auf dem Grundriss, das heißt – auch im metaphorischen Sinne – auf dem Fundament bereits bestehender baulicher Strukturen oder aber in der unmittelbaren Nachbarschaft des Vorgängerbaus errichtet. Es scheint, dass nur historisch ‚unbelastete‘ Standorte die Möglichkeit boten, einen modernen architektonischen Gesamtentwurf zu realisieren. Unter Franz I. waren das die königlichen Schlösser von Chambord und Villers-Cotterêts, außerdem die kleiner dimensionierten Jagdschlösschen Madrid und La Muette. Während der Regentschaft Heinrichs II. wurden die Neubauten Saint-Léger-en-Yvelines und das so genannte „château neuf“ in Saint-Germain-en-Laye in Angriff genommen.²³⁷ Bezeichnenderweise handelte es sich bei allen diesen ganz neu errichteten Schlössern um Lust- und Jagdsitze oder, wie vermutlich im Fall von Saint-Léger, um eine für die königlichen Gestüte und die Pflege des höfischen Reitsports bestimmte Anlage, also um Orte, an denen die Repräsentation der königlichen Staatsführung

²³⁶Vgl. Prinz/Kecks 1985, S. 110ff.

²³⁷Aber auch hier spielten Traditionen des königlichen Residenzbaus eine Rolle. So hatte das Schloss von Chambord, ein symmetrisch angelegter Kompaktbau mit regelmäßigen Umfassungsbauten, sein maßgebliches typologisches Vorbild im Schloss von Vincennes und stellte zugleich eine Reminiszenz an den Treppenturm Karls V. im Louvre dar. Vgl. Boudon/Blécon 1985, insb. S. 19 u. 90.

nicht so sehr im Vordergrund stand beziehungsweise anders formuliert wurde.²³⁸

Die Strategie bereits bestehende Strukturen zu erweitern oder auf vorhandenen Grundrissen aufzubauen kennzeichnet auch den Residenzbau des französischen Hochadels und des Klerus. Auch hier war es häufig wichtig, die Tradition des Ortes, der Familie oder des Amtes zu betonen und zugleich mittels einer modernen architektonischen Formensprache eigene Akzente zu setzen. Die gefundenen Lösungen sind gleichwohl sehr verschieden. Ein markantes Beispiel für einen sehr selbstständigen und neue architektonische Maßstäbe setzenden Residenzbau ist das Schloss von Gaillon, das der Kardinal Georges d'Amboise ab 1501 errichten ließ – auf dem unregelmäßigen Grundriss der alten Sommerresidenz der Erzbischöfe von Rouen.²³⁹ Galiot de Genouillac wiederum, *grand maître de l'artillerie* und *grand écuyer de France* unter Franz I., ging bei seinem Neubau in Assier in den 1520er Jahren deutlich anders vor. Der von ihm geerbte Herrnsitz bestand aus einer befestigten Anlage, die Genouillac in weiten Teilen abtragen ließ, um dann aber unter Einbezug eines Teils der alten Fundamente und von zwei Türmen des Vorgängerbaus eine prächtige Vierflügelanlage im Renaissance-Stil zu errichten.²⁴⁰ Wieder anders verhielt es sich bei dem Schloss von Chantilly. Anne de Montmorency ließ die aus dem späten 14. Jahrhundert stammende Festungsanlage, die 1450 über Heirat in den Besitz der Familie gekommen worden war, ab 1520 in mehreren Etappen modernisieren und ausbauen.²⁴¹ Während das Schloss von Chantilly ein demonstratives Amalgam von Alt und Neu darstellte, gab es in Assier nur vereinzelte Hinweise auf den integrierten Vorgängerbau. Offenbar dominierte dort der Wunsch nach einem einheitlichen Erscheinungsbild des Neubaus.

Eine zeichenhafte Integration oder Beibehaltung einzelner, besonders markanter Teile der vorgefundenen Architektur gab es auch bei den Schlössern von Chenonceau und Villandry. In Chenonceau wurde ein spätmittelalterlicher Festungsturm, die „Tour de Marques“, vor der Brücke zum eigentlichen Schloss erhalten – ein Hinweis auf die Tradition des Ortes und seine Wehrhaftigkeit, aber auch und vor allem ein Kontrastmoment für das im Stil der französischen Frührenaissance ab um 1517 bis 1522 neu errichtete Wasserschloss im Cher.²⁴² Ähnlich dürfte die Anlage in Villandry motiviert gewesen sein. Dort wurde der aus dem 15. Jahrhundert stammende Donjon in den von dem französischen Finanzminister Jean Le Breton initiierten Neubau aus

²³⁸Vgl. Prinz/Kecks 1985, S. 110.

²³⁹Zu Georges d'Amboise vgl. S. 321/FN 597 (Kap. III.8.2.).

²⁴⁰Zu Assier vgl. Babelon 1989/2, S. 262-266; Prinz/Kecks 1985, S. 615-624; Châtelet-Lange 1985; Gebelin 1927, S. 48-51.

²⁴¹Zu Chantilly vgl. Babelon 1989/2, S. 119-123; Prinz/Kecks 1985, S. 512-519; Gebelin 1927, S. 75-78.

²⁴²Zu Chenonceau vgl. Babelon 1989/2, S. 119-123; Prinz/Kecks 1985, S. 525-532; Gebelin 1927, S. 81-86. S.a. S. 240-241 (Kap. III.4.7.).

den 1530er Jahren einbezogen.²⁴³ In Chenonceau und Villandry handelte es sich um von den Bauherren neu erworbene, nicht um geerbte Residenzen. Die partiell übernommenen Vorgängerbauten bezeugten also nicht die eigene, sondern die Tradition eines anderen, abgelösten Geschlechts, die in Chenonceau im Wortsinne außen vor blieb, in Villandry hingegen der modernen Residenz einverleibt wurde.

Neben der verbreiteten Praxis, bereits bestehende bauliche Strukturen auf welche Art auch immer zu berücksichtigen, wurden in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch einige ganz neue Residenzen errichtet, die entweder an der Stelle keinen Vorgängerbau hatten oder aber ihn nicht sichtbar machten. Es sind mehrheitlich betont regelmäßige Drei- oder Vier-Flügelanlagen, die zu Vorreitern der Renaissance-Architektur in Frankreich wurden. Ihre Bauherren waren Kardinäle, wie im Fall des Stadtpalais Le Grand Ferrare in Fontainebleau von Ippolito I d'Este und des Schlosses von Saint-Maur von Jean Du Bellay. Aber auch Vertreter des hohen Adels und ausgewiesene Favoriten ließen sich solche modernen Neubauten errichten. In der frühen Zeit waren das Pierre de Rohan in Le Verger, Guillaume Gouffier in Bonniwet und Antoine Duprat in Nantouillet. Aus der Regierungszeit Heinrichs II. sind Écouen, das Schloss von Anne de Montmorency, und Ancy-le-Franc, das Schloss von Dianas de Poitiers Schwager Antoine III de Clermont-Tonnerre, zu erwähnen.²⁴⁴

Gegenüber den skizzierten Möglichkeiten des baukonzeptionellen Umgangs mit Alt und Neu scheint die in Anet gefundene Lösung außergewöhnlich. Denn hier wurde eine ganz neue Schlossanlage von großer Regelmäßigkeit errichtet, die gleichwohl das Bestehende inkorporierte, ihm aber einen eigenen Bereich mit klar definierter räumlicher Ausdehnung und markanten ästhetischen Gegenpolen zuwies. Wie Ducerceaus Zeichnung aus der Vogelperspektive zeigt (FT 4), begrenzten die Gebäude des alten Herrenhauses den östlichen Seitenhof entlang seiner Nordseite. Im Westen und Süden der unregelmäßigen „basse cour“ lagen im modernen Stil errichtete Gebäudeteile, während De l'Orme im Osten einen kompakten, an mittelalterliche Festungsarchitektur erinnernden Torbau errichtete. Die erst später so genannte *porte Charles le Mauvais*, die nach außen mit manieristischen Spielereien wie den zu Wasserrinnen umfunktionierten Kanonenrohren aufwartet, scheint vordergründig zum alten Bestand zu gehören (Abb. 9 u. 15).²⁴⁵ Wie der Torbau im Süden,

²⁴³Zu Villandry vgl. Prinz/Kecks 1985, S. 560-564.

²⁴⁴Vgl. zu allen diesen Schlössern die entsprechenden Stellen in Babelon 1989/2; Prinz/Kecks 1985; Gebelin 1927. In Écouen muss es einen Vorgängerbau gegeben haben, der allerdings an der seit den späten 1530er Jahren neu errichteten Anlage nicht sichtbar war. Vgl. hierzu Prinz/Kecks 1985, S. 572.

²⁴⁵Charles le Mauvais, Graf von Evreux und später König von Navarra, wurde 1340 Besitzer von Anet, wo seit dem 10. Jh. eine Burg stand. Er ließ eine befestigte Anlage errichten, die jedoch 1378 im Auftrag Karls V. geschleift wurde. Vgl. Pérouse de Montclos 2000, S. 254-256.

so markiert auch sie eine Schwellensituation, die den sich dahinter auftuenden Raum vorbereitet. Der mit einem eigenen Zugang aufgewertete östliche Hof erscheint weniger als ein Relikt des Vorgängerbaus, der symbolisch integriert werden musste, sondern als ein gestalteter Erinnerungsraum, in dem Vergangenes auf Gegenwärtiges trifft und in einen spielerischer Dialog verwickelt.

Zwar ist zu vermuten, dass es sich bei dem Seitenhof im Osten tatsächlich nur um eine *basse cour* handelte, also um eine Art Drehscheibe für die bei der Bewirtschaftung und Verwaltung der Anlage anfallenden Aktivitäten. Und dazu gehörte auch die Belieferung des Schlosses mit Waren von außerhalb, was einen eigenen Zugang zwingend erforderlich machte. Doch war dieser östliche Hof, der sich so stimmig in den Akkord der Drei-Höfe-Anlage fügte und diese vielleicht sogar angeregt hatte, in die Erfahrung des Schlosses mehrfach einbezogen und insofern auch von repräsentativer Bedeutung. Die große Galerie, die die gesamte erste Etage des östlichen Schlossflügels einnahm, war beidseitig durchfenstert, so dass man von hier aus sowohl in die *cour d'honneur* als auch in die *basse cour* schauen konnte. Im Erdgeschoß des Ostflügels gab es vermutlich links und rechts der Kapelle offene Passagen zur Verbindung der beiden Höfe.²⁴⁶ Die Grenze zwischen Ehrenhof und Wirtschaftshof war demnach durchlässig – für den Blick und auch für die Zirkulation von Waren und Personen.²⁴⁷

Das über die Blick- und Wegeführung unterstützte Inbezugsetzen und Vergleichen von Alt und Neu war besonders eindringlich in der *basse cour* selbst formuliert, wo unterschiedliche Bauaufgaben aufeinander trafen und ein nahezu historistisch anmutendes Ensemble bildeten. In enger Nachbarschaft standen dort das spätgotische Manoir der von Brézé und der neu errichtete klassizistische Kapellenbau, der zudem auf einer Achse mit der pseudo-mittelalterlichen *porte Charles le Mauvais* lag (Abb. 21). Im französischen Schlossbau war die Kapelle der Bauteil, bei dem am längsten am alten Stil, also an der Gotik respektive am Vorbild der Sainte-Chapelle in Paris festgehalten wurde.²⁴⁸ Stilistische Neuerungen konzentrierten sich mit Vorliebe und zuerst auf die Profanbauten. De l'Orme ging in Anet einen dezidiert anderen Weg, denn er wählte just die Schlosskapelle zum herausgehobenen Schaustück einer neuen architektonischen Sprache. Dessen äußere Gestalt konnte nur von der *basse cour* aus wirklich gesehen werden, die insofern auch einen Erfahrungsraum moderner Baukunst darstellte.

In Anet errichtete De l'Orme eine neue Schlossanlage, deren innovative Drei-Höfe-Struktur den alten Bestand integrierbar machte. Während eigene Zugänge die *cour d'honneur* und den östlichen Seitenhof als separate Raumeinheiten markierten und erfahrbar machten, gab es, innerhalb der

²⁴⁶Vgl. Boudon/Blécon 1985, S. 99; Pérouse de Montclos 2000, S. 264.

²⁴⁷Unter anderem musste man die Nebenhöfe betreten, um vom Hofniveau aus auf die bepflanzten Terrassen im Süden der Schlossanlage zu gelangen.

²⁴⁸Vgl. Prinz/Kecks 1985, S.173.

Schlossmauern, mehrere Übergänge und zum Vergleich einladende Perspektiven. Ein verbindungsreiches Nebeneinander alter und neuer Höfe gab es auch in einigen der Königsschlösser, insbesondere in Fontainebleau. Dort war mit der zum See hin sich öffnenden *cour de la fontaine* noch in der Regierungszeit Franz' I. eine neue Akzentuierung der Südfront geschaffen worden, der gegenüber die alte *cour ovale* in den Hintergrund trat (Abb. 34).²⁴⁹ Für die Zirkulation im Inneren der Anlage blieb der alte Schlosshof aber auch weiterhin wichtig. Anders als Anet war Fontainebleau ein in Etappen gewachsener und sukzessive veränderter Baukomplex. Dem additiven Prinzip des formal hybrid anmutenden königlichen Schlosses steht der geschlossene Gesamtwurf De l'Ormes für Anet gegenüber. Die Entscheidung für den Erhalt der alten Residenz, die sicher Diane de Poitiers getroffen hatte, konnte dieser Geschlossenheit nichts anhaben, sondern geriet durch De l'Ormes sinnfällige Integration des Vorgängerbaus zur Bereicherung.

Die Flügelanlage

Der Schlossneubau von Anet war eine regelmäßig ausgerichtete, zweigeschossige Dreiflügelanlage um einen annähernd quadratischen Ehrenhof, den im Süden eine gestuft zurück weichende Mauer samt Torbau abschloss. Dieser Bautyp war seit der Regierungszeit Franz' I. unter den Residenzen des Adels verbreitet.²⁵⁰ Prominente Beispiele sind die Schlösser von Bury, Bonnivet, Mesnières, Bussy-Rabutin, Meudon, Oiron, Villandry, Villesavin, Le Grand Ferrare und Verneuil. Ungeachtet der zahlreichen Variationen im Detail und der Singularität jeder einzelnen Lösung können zwei Entwicklungstendenzen der Dreiflügelanlage im französischen Residenzbau des 16. Jahrhunderts benannt werden: Einerseits wandelten sich die an Befestigungsarchitektur erinnernden Rundtürme an den Eck- und Endpunkten der Gebäudeflügel zu wohnlichen Pavillons auf rechteckigem Grundriss, was Konsequenzen für die Zirkulation im Inneren des Schlosses hatte.²⁵¹ Zum anderen, und damit zusammenhängend, gab es die Tendenz zur Vierflügelanlage. Dabei blieben jedoch häufig die der Dreiflügelanlage eigene Gerichtetheit des gesamten Baus und die Dominanz des mittleren *corps de logis* erhalten.²⁵²

²⁴⁹S.a. Woodbridge 1986, S. 66/ FN 32.

²⁵⁰Vgl. Prinz/Kecks 1985, S. 114-118.

²⁵¹S.a. Boudon/Blécon 1985, S. 82-85.

²⁵²Das Schloss von Limours zum Beispiel, Ende des 15. Jh. errichtet und in der ersten Hälfte des 16. Jh. von wechselnden Besitzern verändert, war eine Vierflügelanlage um einen längsrechteckigen Hof, dessen von Rundtürmen flankierter Eingangsflügel niedriger als die anderen war. Im Zuge der Modernisierung des rückwärtigen *corps de logis* hatte man zu dessen Seiten Pavillons errichtet, womit der Charakter einer Dreiflügelanlage noch verstärkt wurde (Abb. 42). Zu Limours s.a. S. 115-115 (Kap. II.5.). – Beim Schloss von Écouen, das einen regelmäßigen Grundriss mit vier Eckpavillons, einen quadratischen Innenhof und eine gleichmäßige Fassadengestaltung aufwies, erinnert der relativ niedrigere Eingangsflügel an die Ableitung aus der die Dreiflügelanlage abschließenden Hofmauer

Die neue Residenz der Diane de Poitiers entspricht diesen Entwicklungstendenzen, ohne dabei eine herausragende oder besonders innovative Stellung einzunehmen. Die Tradition der Dreiflügelanlage war maßgeblich, allerdings wurden die Ecksituationen weder durch Rundtürme noch durch Pavillons akzentuiert. Die Endpartien der Seitenflügel ragten im Norden über den mittleren *corps de logis* hinaus, so dass an der Gartenfront wahrscheinlich der Eindruck von vorspringenden Pavillons entstand. Die südlichen Enden der Seitenflügel waren flach ausgebildet, und kleine, über dem Erdgeschoß aufgehende Türmchen (*tourelles*) mit laternenartigen Bekrönungen besetzten ihre Ecken.²⁵³ In der Dachzone befand sich an jedem Flügel ein hoch aufragender Schornsteinkopf mit nach Süden, zur Eingangsfrent hin gewandtem Wappenfeld. Die den Ehrenhof und die Flügelanlage abschließende Mauer war nur ein Stockwerk hoch, schwang sich aber beim axial platzierten Torbau auf die Höhe der Gebäudetraufe empor. Eine Graphik von Ducerceau (Abb. 9)²⁵⁴ macht deutlich, dass diese ‚Mauer‘ eher ein in Zickzackform gebrachter Flügelbau war, der vor allem in der Portalzone eine beträchtliche Tiefe besaß. Das flache Dach dieses ‚Eingangsflügels‘ bot Platz für Terrassen und Wandelgänge und stellte somit auf dem Niveau der ersten Etage eine begehbbare Verbindung zwischen den beiden Seitenflügeln her.

Möglicherweise stand der Wunsch die bestehende Residenz der von Brézé zu erhalten dem Bau einer symmetrischen Vierflügelanlage in Anet entgegen. De l’Ormes zeitgleich für Heinrich II. errichtetes Schloss von Saint-Léger-en-Yvelines war – zumindest im Entwurf – eine solche Anlage (Abb. 46).²⁵⁵ Hierbei handelte es sich aber, wie bei den regelmäßigen Vierflügelanlagen von Saint-Maur und Ancy-le-Franc, um einen völligen Neubau auf quasi jungfräulichem Terrain.²⁵⁶ Die im Vergleich mangelnde Modernität Anets glich De l’Orme durch die Anlage der Höfe aus. Die *cour d’honneur* mit den flankierenden Nebenhöfen bildete ein ebenmäßiges, von der Schlossmauer und

(Abb. 29). Allerdings waren hier die Wohntrakte in die Seitenflügel verlegt, das traditionelle Gewicht des mittleren Flügels also zurückgenommen worden. Zur Raumschließung in Écouen vgl. S. 209-215 (Kap. III.4.4.). – Bei der symmetrischen Vierflügelanlage von Saint-Maur war durch die Verteilung der Baukörper eine klare Ausrichtung des Schlosses vom Eingangsflügel zum mittleren Wohnflügel hin angelegt. Hingegen war das wenig später errichtete Schloss von Ancy-le-Franc eine völlig ebenmäßig konzipierte Residenz mit vier einem perfekten Quadrat eingeschriebenen Gebäudeflügeln und vier Eckpavillons auf gleichermaßen quadratischem Grundriss. Wegeführung und innere Raumverteilung waren hier am Außenbau nicht mehr ablesbar. Vgl. die Grundrisse der Schlösser in: Prinz/Kecks 1985.

²⁵³Diese Gestaltung gab es ganz ähnlich am Schloss von Meudon (Abb. 43), dessen Seitenflügel vermutlich Anne de Pisseleu in den 1530er/40er Jahren errichten ließ. Vgl. S. 115 (Kap. II.5.).

²⁵⁴S.a. Ducerceaus gezeichnete Ansicht des Torbaus von der Hofseite aus (Feder und Tusche, 512 x 750 mm, London, The British Museum).

²⁵⁵Vgl. Boudon/Blécon 1985.

²⁵⁶Beim Schloss von Écouen wiederum war der Vorgängerbau zugunsten der neuen Vierflügelanlage zerstört beziehungsweise ignoriert worden.

Randbauten eingefasstes Rechteck, das durch das im Norden bündig anschließende Gartenparterre ergänzt und erweitert wurde.

Bäder und Spielstätten

Die von den Getreuen und Günstlingen Heinrichs II. neu errichteten Residenzen waren Drei- oder Vierflügelanlagen mit Gärten, die architekturegeschichtlich und ausstattungstechnisch mehr oder minder avancierte Aspekte aufwiesen. Eine Orientierung an oder gar ein Wettstreit mit den königlichen Bauten trat mehr oder minder deutlich und unabhängig von der Wahl des Architekten hervor.

Das galt auch für repräsentative Trabantenbauten wie zum Beispiel die *grotte* von Meudon (Primaticcio), dem Schloss von Charles de Guise, die zeitgleich mit der „*maison du théâtre et baignerie*“ (*Château neuf*; De l'Orme) in Saint-Germain-en-Laye entstand.²⁵⁷ Die beiden Bauten waren eigenständige Architekturen, die in einiger Entfernung vom Schloss, aber innerhalb oder am Rande der Gartenanlagen errichtet wurden und dem Kunstgenuss und der Erholung dienen sollten. Dabei spielte das Wasser – als Gestaltungselement der künstlichen Grotte oder im Kontext eleganter Badevorrichtungen – eine besondere Rolle. Eine ähnliche Funktion dürfte der langgestreckte, vom Wassergraben umgebene Bau am nördlichen Ende der Gartenanlage von Anet erfüllt haben. Nach den Graphiken Ducerceaus (FT 4, Abb. 7 u. 8) war er allerdings deutlich kleiner und architektonisch weniger aufwendig als die Konstruktionen in Meudon und Saint-Germain-en-Laye, was sicherlich auch an dem ganz anders gearteten Zusammenspiel von Schloss und Garten in Anet lag.²⁵⁸ De l'Orme erwähnt diesen Bau nur einmal und eher beiläufig, als handelte es sich nicht um eine eigens ausgewiesene Bauaufgabe von größerer Bedeutung.²⁵⁹ Doch das Vorhandensein einer dem Müßiggang beziehungsweise dem Bad dienenden Anlage war im Kontext des gehobenen Residenzbaus offenbar wichtig und insofern auch bei Diane de Poitiers anzutreffen. Sie konnte als eigenständige Kleinarchitektur oder, nach dem Vorbild des königlichen *appartement des bains* in Fontainebleau, als in das Schloss selbst integrierte Raumfolge existieren. Anne de Montmorency hatte ab 1530 im Norden der Gartengalerie von Chantilly einen separaten Pavillon für Bäder, „estu-

²⁵⁷Zum *Château Neuf* in Saint-Germain-en-Laye vgl. Pérouse de Montclos 2000, S. 332-333. Vergleichbare Anlagen gab es bereits im frühen 16. Jh. in den Schlössern von Gaillon (*Le Lydieu*) und Le Verger (*La Maison Neuve*). Vgl. Woodbridge 1986, S. 45-48.

²⁵⁸Vgl. S. 215-222 (Kap. III.4.5.).

²⁵⁹De l'Orme 1964 [1648], fol. 301r° : „[...] vous voirrez doncques audit lieu [i.e. Anet] assez d'autres experiences des couvertures de telle facon que j'ay descrit cy-devant, *tant à la salle devant, les Baigneries pres les galeries du grand parterre du jardin* [...]“. [meine Hervorhebung]. Carmelo Occhipinti (2000) geht davon aus, dass der große Gartensaal ein für die Präsentation antiker Statuen konzipierter Raum nach dem Vorbild des Belvedere war. Vgl. S. 222-226 (Kap. III.4.6.).

ves et baignoires“, errichten lassen, und in seinem Schloss in Écouen war ein *appartement des bains* im Untergeschoß des nordöstlichen Pavillons untergebracht. Die Anlage dort wurde vermutlich ab 1538 eingerichtet und war über einen separaten Zugang mit dem im Osten angrenzenden Garten und dem *jeu de paume* verbunden (Abb. 29).²⁶⁰ Auch Ippolito d’Este, der Kardinal von Ferrara, ließ in seinem 1544-46 erbauten *hôtel* in Fontainebleau (*Le Grand Ferrare*), ein *appartement des bains* anlegen, das drei Räume umfasste und unmittelbar an den Wohnbereich des Hausherrn anschloss.²⁶¹ Zu den Baumaßnahmen, die Charles de Guise von Primaticcio an dem 1552 erworbenen Schloss von Dampierre vornehmen ließ, gehörte die Einrichtung eines Dampfbades im nördlichen Eckturm der Schlossanlage sowie weiterer Badevorrichtungen in einem daran anschließenden Raum.²⁶²

Neben der Badeanlage gehörte im 16. Jahrhundert das *jeu de paume*, der Ballspielplatz, zur kaum verzichtbaren Ausstattung einer repräsentativen Residenz. Während zunächst, wie in Amboise, beim Louvre und in Saint-Germain-en-Laye, die ausgedienten Schlossgräben oder, wie in Villers-Cotterêts, der Innenhof selbst als Sportstätten genutzt wurden, entstanden bald eigene Bauten auf längsrechteckigem Grundriss für das beliebte Spiel.²⁶³ In Anet war frühzeitig ein großes *jeu de paume* entlang der Westseite des linken Seitenhofes errichtet worden (FT 4) – vielleicht ein Hinweis auf die besondere Bedeutung, die Diane de Poitiers dieser Bauaufgabe angesichts der notorischen Sportbegeisterung des Königs beimaß. Auch in Écouen gab es ein großes *jeu de paume*, das, ähnlich der Situation in Anet, parallel zum nördlichen Schlossflügel angelegt, von diesem aber durch eine große Terrasse getrennt war.²⁶⁴

Galerie und Kapelle

Modernität signalisierte in Anet – neben dem Torbau im Süden – vor allem der östliche Galerieflügel mit der angrenzenden Kapelle. Als Raumtypus war die zunächst nur als Verbindungsgang fungierende Galerie schon im französischen Schlossbau des 15. Jahrhunderts relativ verbreitet gewesen.²⁶⁵

²⁶⁰Vgl. Prinz/Kecks 1985, S. 348; Crépin-Leblond 2001.

²⁶¹Vgl. Occhipinti 1998; Crépin-Leblond 2001, S. 94-95.

²⁶²Vgl. Ducerceau 1988, S. 280-289; Crépin-Leblond 2001, S. 107; Frommel 2005, S. 108-111. Zu Dampierre s.a. S. 216 (Kap. III.4.5.).

²⁶³Vgl. Prinz/Kecks 1985, S. 348; Chatenet 2002, S. 156. S.a. Catalogue des actes de Henri II, VI, 2001, S. 265/ n° 11836 [1.10.1552]: Heinrich II. verlieh einem „Louis Rocquet dit Fryon Nacquet“ den Posten des „maître concierge et garde“ nicht nur für das Schloss, sondern explizit auch für das „jeu de paume“ von Blois.

²⁶⁴Das *jeu de paume* in Écouen war im Dezember 1547 noch nicht beispielbar, aber vermutlich schon im Bau. Vgl. den Brief des Botschafters von Ferrara an seinen Herzog, 14.12.1547, Melun (Modena, Archivio di Stato; in: Occhipinti 2001, S. 190).

²⁶⁵Zur Galerie im französischen Schlossbau des 15. u. 16. Jh. vgl. Guillaume 1993; Prinz/Kecks 1985, S. 158-167; Prinz 1970.

In der Folgezeit, mit der Tendenz zu architektonischer Regelmäßigkeit und der Entwicklung standardisierter Raumabfolgen, wurde die Galerie zu einem unabdingbaren Bestandteil herrschaftlicher Bauten. Ihre Platzierung und Funktion blieben zwar auch weiterhin relativ variabel, doch der repräsentative Aspekt der Galerie gewann an Bedeutung. Aufgrund ihrer Form als ein langgestreckter Gang mit seitlichen (Fenster-)Öffnungen empfahl sich die Unterbringung der Galerie in der ersten Etage eines Gebäudeflügels, häufig in einem der seitlichen Flügel, wie auch in Anet geschehen. Die dort der Galerie unter anderem zugewiesene Funktion eines zeremoniellen Verbindungsgangs zwischen den Gemächern und der Kapelle war bereits in einigen französischen Schlössern des 15. Jahrhunderts gegeben und scheint in der Renaissancezeit die geläufigste Anordnung gewesen zu sein.²⁶⁶ Das Neuartige in Anet war zum einen der geschlossene Entwurf, der Galerieflügel und Kapelle als eng miteinander verbundene und dennoch eigenständige und als solche erkennbare Baukörper vorsah. Zum zweiten, und der konzeptionellen Klarheit des Gesamtentwurfs entsprechend, wurde in Anet die Kapelle als ein Zentralbau im klassizistischen Stil errichtet. Damit „entstand erstmals innerhalb der französischen Schloßbaukunst ein selbständiger Kapellenbau in der Formsprache der Renaissance“²⁶⁷.

Bei anderen Adelsresidenzen wie Le Grand Ferrare, Écouen und Ancy-le-Franc, denen ebenfalls eine geschlossene Planung für die Abfolge von Galerie und Kapelle zugrunde lag, war die Lage des Sakralraums außen nur an der gotisierenden Durchfensterung und einer entsprechend veränderten Fassadengestaltung zu erkennen. Eine hinsichtlich der Anordnung der Baukörper Anet ähnliche Lösung gab es aber zuvor bereits in Limours. Dort hatte Anne de Pisseleu 1545 im rechten beziehungsweise südlichen Seitenflügel eine schmale Galerie errichten lassen. An die Außenseite dieses Flügels grenzte, ziemlich genau an dessen Mittelachse, ein wohl noch von dem mittelalterlichen Vorgängerbau stammender Turm. Hier, in diesem aus der Flucht hervortretenden Baukörper, wurde die Schlosskapelle eingerichtet, die direkt mit der Galerie verbunden war und nur von dieser aus erreicht werden konnte (Abb. 42).²⁶⁸ Im Unterschied zu Anet gab es in Limours keinen Galerie und Kapelle als Ensemble auffassenden architektonischen Entwurf. Vielmehr scheint man die bestehende Bausubstanz geschickt genutzt und integriert zu haben. Der Situation in Anet ganz ähnlich war aber die räumliche Anordnung von Haupteingang, Treppen im Inneren zur Erschließung der seitlichen Flügel und

²⁶⁶Zur Funktion der Galerie in Anet s.a. S. 204-205 (Kap. III.4.4.). Zur ihrer Ausstattung vgl. S. 235-237 (Kap. III.4.6.).

²⁶⁷Prinz/Kecks 1985, S. 184. Für eine detaillierte Analyse der Kapellenarchitektur vgl. Hoffmann (1973-74, S. 150-152), der den Sakralbau von Anet aus antiken und italienischen Vorbildern ableitet.

²⁶⁸Zu den Baumaßnahmen in Limours unter Anne de Pisseleu s. S. 115-116 u. 119-120 (Kap. II.5.).

Galerie-Kapelle-Komplex. Die strukturelle Analogie ist so frappant, dass eine Vorbildfunktion von Limours wahrscheinlich ist. Dies umso mehr, als Diane de Poitiers ab 1552 die offizielle Besitzerin des Schlosses war. Ein Anknüpfen an die in Limours vorgeprägte Zusammenführung von Galerie und Kapelle könnte zweierlei bedeuten: Diane de Poitiers machte sich die Architektursprache von Anne de Pisseleu, ihrer ‚Vorgängerin‘ als Favoritin, zu eigen und prägte damit ein ästhetisches Merkmal der Rolle. Vielleicht war aber auch bei der Konzeption des Ostflügels samt Kapelle in Anet schon absehbar, dass Limours bald in den Besitz von Diane de Poitiers gelangen würde. Die Bauherin profilierte sich durch ein markantes architektonisches Gestaltungselement, das gleich an zwei ihrer Residenzen anzutreffen war.²⁶⁹

Der in Anet realisierte Entwurf von Galerieflügel und Kapellenbau erhielt bald ein Pendant in dem königlichen Schloss von Saint-Léger-en-Yvelines (Abb. 46)²⁷⁰ und wurde so zu einem Stilmerkmal auch des Architekten De l’Orme. In Saint-Léger verzichtete er allerdings auf die enge Verschränkung der beiden Bauteile, die in Anet erhebliche Konsequenzen für die Raumorganisation und Zirkulation im Inneren des Ostflügels hatte. Die Fassadengestaltung zum Ehrenhof entsprach jeweils diesem unterschiedlich gearteten Verhältnis von Galerieflügel und rückwärtiger Kapelle: In Saint-Léger gab es an der Hoffront keine Hinweise auf den Sakralraum, dessen hinter dem Flügel aufragende Pyramidendächer und Laterne nur aus größerer Entfernung gesehen werden konnten.²⁷¹ Hingegen war die Kapelle in Anet auch von der *cour d’honneur* aus lokalisierbar: durch drei gerade – zwischen ansonsten runden – Öffnungen und den dorischen Portikus im Erdgeschoß, durch die Konzentration von drei großen Fensteröffnungen direkt darüber in der ersten Etage und schließlich durch die wie Lukarnen gestalteten Schornsteinköpfe in der Dachzone, die die Laterne und die beiden Dächer des Kapellenbaus einrahmten (Abb. 20). Eine größere Sichtbarkeit der Kapelle in Anet gewährleistete auch die *basse cour*, von der aus das Kapellenäußere betrachtet werden konnte. Dem entsprach die in der Durchfensterung und Organisation der Volumina gegenüber Saint-Léger deutlich raffiniertere Gestaltung des Sakralbaus in Anet.

Es bleibt ungewiss, ob und inwiefern Diane de Poitiers Einfluss auf die Architektur der Schlosskapelle und ihre Verortung im Gefüge der Residenz nahm. Der Errichtung eines nach damaligen Maßstäben sehr modernen Baus muss sie aber zugestimmt haben. Angesichts der von Diane de Poitiers zeitlebens demonstrierten Frömmigkeit und ihrer kompromisslosen Verbundenheit mit der katholischen Kirche mag die in Anet vollzogene Abwendung vom traditionellen Sakralbau im gotisierenden Stil überraschen. Doch Diane de

²⁶⁹Zu Dianes de Poitiers Bautätigkeit in Limours vgl. S. 238-239 (Kap. III.4.7.).

²⁷⁰Vgl. Boudon/Blécon 1985, S. 90-101.

²⁷¹Vgl. die Graphik zur Rekonstruktion des Südflügels von Saint-Léger in Boudon/Blécon 1985, S. 57.

Poitiers hatte schon bei dem Grabmal für ihren verstorbenen Mann in der Kathedrale von Rouen gezeigt, dass sie einen Einsatz von Renaissance-Formen auch im Kirchenraum befürwortete.²⁷² De l'Ormes ungewöhnlicher, für die Zeit und Frankreich ganz neuartiger Kapellenbau in Anet lenkte den Blick auf die gelebte Frömmigkeit der Schlossherrin. Dieser war es möglicherweise wichtiger, das Zeitgemäße und Zukunftsweisende des katholischen Glaubens herauszustreichen, als dessen Absolutheitsanspruch mit dem Hinweis auf die Tradition zu rechtfertigen.

Anet und Saint-Léger-en-Yvelines

Die sehr ähnliche Anlage von Galerieflügel und Kapelle, ein beinahe gleichzeitiger Baubeginn und Philibert De l'Orme als jeweils verantwortlich zeichnender Architekt lassen die beiden Schlösser von Anet und Saint-Léger-en-Yvelines wie Zwillingprojekte erscheinen.²⁷³ Auch räumlich lagen die Residenz des Königs und die seiner Favoritin nahe beieinander, stromauf- beziehungsweise stromabwärts des Fließchens Vesgre, wenig mehr als zwanzig Kilometer voneinander entfernt.²⁷⁴ In Saint-Léger begann man vermutlich erst 1551 mit der Errichtung der großen Vierflügelanlage, während in den Jahren davor relativ langsam und verhalten an einem einzelnen *corps de logis* gebaut worden war, das dann zum Westflügel umfunktioniert wurde.²⁷⁵ Diane de Poitiers gelang es offenbar, und dies sicher mit dem Einverständnis Heinrichs II., den königlichen Architekten neben seinen Tätigkeiten in Paris (Arsenal, les Tournelles), Fontainebleau, Saint-Germain-en-Laye und andernorts für eine zügige Errichtung ihrer Residenz in Anet zu verpflichten, während das Bauvorhaben in Saint-Léger zurückgestellt wurde. Das schwebende Gerichtsverfahren, das Anet bis Anfang 1553 zu einer sowohl von Diane de Poitiers als auch von der Krone beanspruchten Domäne machte, könnte dieses Privileg gerechtfertigt haben. Mit dem Gerichtsentscheid zugunsten der Herzogin von Valentinois intensivierten sich die Arbeiten an der Vierflügelanlage in Saint-Léger. Dies geschah vielleicht nicht nur aufgrund inzwischen frei gewordener Kapazitäten, sondern auch weil Anet als königliche Residenz nun definitiv wegfiel. Unter Umständen fungierte das Schloss der Favoritin sogar als ein architektonisches Vorbild für die Anlage von Saint-Léger, von der heute nur noch einige wenige Überreste erhalten sind.²⁷⁶

²⁷²Vgl. S. 315-343 (Kap. III.8.2.).

²⁷³Boudon/Blécon (1985, S. 19) sprechen von „deux chantiers jumeaux“.

²⁷⁴Saint-Léger-en-Yvelines liegt fast an der Quelle des Vesgre, nördlich von Rambouillet bzw. südöstlich von Houdan und auch heute noch inmitten eines großen Waldgebietes.

²⁷⁵Für die Baugeschichte von Saint-Léger vgl. Boudon/Blécon 1985, S. 20-24. Boudon und Blécon gehen von einem Planwechsel hin zur Errichtung einer Vierflügelanlage im Jahr 1551 aus.

²⁷⁶Jean Porcher (1939, S. 11) vermutet, dass das Schloss von Anet sogar ausschlaggebend für die Hinwendung zum klassizistischen Hofstil unter Heinrich II. war.

III.4.3 Der Hofportikus

Die beiden Zugänge zur Schlossanlage von Anet eröffneten den Blick auf extravagante Architekturen im neuen klassizistischen Stil: Nach Passage der den östlichen Hof erschließenden *porte Charles le Mauvais* sah man die Schlosskapelle mit ihren raffiniert gestalteten Kreuzarmen, der Kuppel samt Laterne und den flankierenden Pyramidendächern (Abb. 21). Der Hauptzugang im Süden wiederum lenkte den Blick – und wohl auch den Schritt – auf den dreigeschossigen Hofportikus in der Mitte des Nordflügels (FT 4, Abb. 10 u. 17). Dieser schloss in seiner Gestaltung an den zuvor durchschrittenen Torbau an und bereicherte dessen semantischen Gehalt um eine weitere Komponente: Die Verherrlichung von Dianes Ehegemahl Louis de Brézé.

Die Forschung hat den Hofportikus in Anet bislang nur aus architekturgeschichtlicher Perspektive betrachtet.²⁷⁷ Dabei wurde sein situativ-funktionaler Zusammenhang in der Regel vernachlässigt. Volker Hoffmann erklärte ihn zu einer „Inkunabel der ‚klassischen‘ französischen Schloßarchitektur [...] Mit ihr erscheint zum ersten Male die Möglichkeit, einen antikischen dreigeschossigen Portikus durch das Prinzip der allseitigen Verschränkung in eine Schloßfront einzufügen.“²⁷⁸ Philibert De l’Orme hatte die Hoffassade des Nordflügels als eine Gitterstruktur aus vertikalen und horizontalen Achsen entworfen. Im Erdgeschoß gab es ein Peristyl mit dorischen Säulenpaaren und darüber, in der Etage, eine alternierende Abfolge von einfachen und Doppelkreuzfenstern. Die schmalen, vom Bodenniveau aufgehenden Fenster lagen jeweils über den großen Interkolumnien des Säulengangs und bildeten mit ihnen regelmäßige vertikale Achsen, von denen einige am Übergang zur Dachzone durch Dreiecksgiebel über den Doppelkreuzfenstern und gezielt gesetzte Lukarnen hervorgehoben wurden. Auch beim dreigeschossigen Portikus gibt es gekuppelte Säulen links und rechts der Öffnungen beziehungsweise der bekrönenden Nische. Er war vor die Mittelachse der Hoffassade gelegt und bereicherte im Erdgeschoß die Abfolge von Säulenpaaren, umrahmte in der ersten Etage ein großes Doppelkreuzfenster und ragte schließlich mit seinem letzten Geschoß weit über die Dachtraufe und damit auch über den Fassadenzusammenhang hinaus. Die klassische Superposition der Ordnungen (dorisch, ionisch, korinthisch) und das Triumphbogenmotiv im dritten Geschoß markieren den Portikus als ein Antikenzitat, dessen konkrete Vorbilder das Marcellus-Theater und das Kolosseum in Rom sind – zwei Monumente, die De l’Orme gut kannte.²⁷⁹

²⁷⁷Vgl. Pérouse de Montclos 2000, S. 186-188; Hoffmann 1973-74, S. 148-150; Leloup 2001, S. 29-30 u. 77-79.

²⁷⁸Hoffmann 1973-74, S. 150.

²⁷⁹Vgl. Pérouse de Montclos 2000, S. 187. Merkwürdigerweise erwähnt De l’Orme die in Anet realisierte Hoffassade in seinem Architekturbuch mit keinem Wort.

Markante Vergleichsobjekte aus dem französischen Schlossbau der Zeit sind zum einen das dreigeschossige Triumphportal am nicht mehr erhaltenen Ostflügel der Residenz Annes de Montmorency in Écouen (Abb. 30) und zum anderen der neu errichtete Flügel des Louvre-Palastes in Paris, der, noch von Franz I. 1546 in Auftrag gegeben, ein ehrgeiziges Bauprojekt Heinrichs II. war. Dort errichtete der königliche Architekt Pierre Lescot im Westen der späteren *cour carrée* eine Hoffassade mit drei dreigeschossigen *avant-corps*. Korinthische Säulenpaare sind im Erdgeschoß und in der Etage übereinander angeordnet, und ein runder Segmentgiebel überfängt das mit Pilasterpaaren untergliederte Mezzaningeschoß jedes der drei Risalite.²⁸⁰ Während es beim Louvre und auch beim Schloss von Anet um eine klassizistische Fassadengestaltung unter Beibehaltung französischer Traditionen ging, war das Triumphportal in Écouen eher ein antikisch inspirierter Torbau. Der dreigeschossige Portikus ragte weit aus der Flucht des Ostflügels hervor und bildete somit einen hallenartigen Vorbau über mehrere Etagen. Anders als in Paris und Anet gab es in Écouen nur in der ersten Etage eine signifikante architektonische Einbindung des Portikus in die horizontal ausgedehnte Fassade. Der Schlossflügel scheint hier vor allem als Hintergrund für das monumentale, Eigenständigkeit behauptende Triumphportal gedient zu haben.²⁸¹

Der in Anet, Paris und Écouen zu beobachtende, recht unterschiedliche Umgang mit Elementen der antiken Triumpharchitektur ist in erster Linie auf differente situative und funktionale Zusammenhänge zurückzuführen. In Écouen bildete der dreigeschossige Portikus den Zugang zum Ehrenhof, also zum Inneren des Schlosses. Er war einer Außenfassade vorgelegt, die ganz andere Gestaltungsmöglichkeiten bot als eine Hoffassade und auch ganz andere Funktionen zu erfüllen hatte. Insofern ist er eher dem Torbau als dem Hofportikus in Anet vergleichbar.²⁸²

In Écouen markierte die Portikus-Architektur eine repräsentative Eingangssituation. Beim Louvre hingegen dienen die *avant-corps* mit ihren superpositionierten Säulen- und Pilasterpaaren vor allem der rhythmischen Gliederung der Hoffassade und erlauben keinen Rückschluß auf die Wegeführung dahinter.²⁸³ In Anet wiederum entsprach die räumliche Anordnung des Hofportikus einer Tradition der Wegeführung im französischen Schlossbau. Zusammen mit dem Torbau bildete der Portikus in der Mitte der Hoffassade eine strenge

²⁸⁰Zum Louvre unter Heinrich II. vgl. Guillaume 2003; Zerner 1996, S. 145ff.; Hoffmann 1984; Jenkins 1977.

²⁸¹Zu Écouen s.a. S. 209-215 (Kap. III.4.4.), dort auch Angaben zur Baugeschichte und bibliographische Angaben.

²⁸²S. S. 152-169 (Kap. III.3.).

²⁸³Das ursprünglich für die Mitte des Flügels vorgesehene Treppenhaus wurde bei dem Planungswechsel 1549 nach Norden versetzt, woraufhin man die Verbindung von Risalit und Zugang respektive vertikaler Raumerschließung löste zugunsten einer weniger funktional, sondern vor allem ästhetisch begründeten Fassadengestaltung mit drei statt einem *avant-corps*.

Nord-Süd-Achse, die die Symmetrie und Regelmäßigkeit der Flügelbauten um die *cour d'honneur* betonte. Aber er beherbergte nicht, wie angesichts dieses Arrangements zu erwarten gewesen wäre, ein Treppenhaus, und er markierte auch keinen privilegierten Eingang in das Innere des Nordflügels, sondern bot im Erdgeschoß lediglich eine Passage zur rückwärtigen Gartenterrasse.

Der Hofportikus (Abb. 10 u. 17) griff wesentliche Gestaltungsmerkmale des Torbaus in Anet wieder auf. Es wiederholten sich die Säulenpaare und die dorische Ordnung, die mit der Superposition ionischer und der korinthischer Säulenpaare stringent in der Vertikalen fortgesetzt wurden. Das Triumphbogenmotiv verschob sich in das oberste Geschoß, und auch dort füllen Viktorien, allerdings mit Lorbeerkränzen statt – wie am Torbau – mit Fackeln, die Zwickelzonen aus. Material- und farbästhetische Korrespondenzen bestanden durch den gleichermaßen verwandten hellen Stein und gezielt eingesetzte Polychromie. Am Gebälk sowie an den Postamenten und Stürzen des Hofportikus waren verschiedenfarbige Steinplatten eingelegt, die sich, anders proportioniert und arrangiert, bereits am Torbau fanden.

Der klassischen Abfolge der Ordnungen entsprechend steigerte sich der plastische Dekor des Hofportikus von unten nach oben. Vieles davon ist nicht mehr erhalten. Ein Triglyphenfries zierte das dorische Gebälk im Erdgeschoß. Seine Metopen sind mit Scheiben aus polychromem Marmor besetzt. Diese Gestaltung und auch das Inschriftfeld am Türsturz gibt es ganz ähnlich am Torbau. An beiden Orten sind auch die Soffitten des Architravs mit emblematischen Zeichen Heinrichs II. geschmückt. Die Inschrift am Erdgeschoß des Hofportikus lautet: „SPLENDIDA MERERIS MAGNI PALATIA COELI/ NON HAEC HUMANA SAXA POLITA MANU.“ („Du verdienst die prächtigen Paläste des erhabenen Himmels und nicht diese von Menschenhand geglätteten Steine.“²⁸⁴) Zunächst ist unklar, wer mit dieser panegyrischen Ansprache seitens der Schlossherrin gemeint war – der französische König Heinrich II., dem schon die Inschrift am Torbau huldigte, oder ihr verstorbener Ehemann? Handelte es sich um eine Bekräftigung des Königslobs oder um eine demutsvolle Verneigung vor dem Gemahl? Vermutlich galt die direkte Anrede letzterem, Louis de Brézé, dem auch der Dekor und eine weitere Inschrift am letzten Portikus-Geschoß gewidmet waren. In diesem wahrscheinlicheren Fall leisteten die formale Ähnlichkeit und das räumliche Zusammenspiel von Torbau und Hofportikus eine bemerkenswerte Parallelisierung von König und Ehemann.

Das Etagesgeschoß des Portikus wird von ionischen Doppelsäulen auf hohen Postamenten gebildet, die ehemals das große Doppelkreuzfenster auf der zentralen Achse des Nordflügels rahmten. In den Interkolumnien bieten rund abgeschlossene Nischen Platz für heute nicht mehr erhaltenen Skulpturen-

²⁸⁴Überlieferung der Inschrift gemäß Godefroy 1875, S. 127. Franz. Übersetzung von Roussel 1875, S. 36: „Tu mérites les splendides palais du ciel élevé, et non ces pierres polies par la main humaine.“

schmuck.²⁸⁵ Unter und über ihnen finden sich jeweils die Zeichen der Diane de Poitiers: zwei überkreuz liegende und dadurch einen Stern bildende Deltas in einem Lorbeerkranz und ein von einem Palm- und einem Olivenzweig durchflochtenes einzelnes Delta über einer kleinen Tafel.²⁸⁶ Die Kombination der römisch-ionischen Ordnung mit den Zeichen der Schlossherrin folgt der klassischen Assoziation dieser Ordnung mit dem Weiblichen beziehungsweise mit dem Körper der Frau – ein Zusammenhang, der De l’Orme geläufig war. Bezug nehmend auf seinen Entwurf des Tuilerien-Palastes für Katharina von Medici notiert der Architekt im *Premier tome de l’Architecture*:

L’autre raison pourquoy i’ay voulu figurer, et naturellement représenter ledit ordre Ionique au Palais de la Majesté de la Royné, c’est pour autant qu’il est féminin, & a esté inventé apres les proportions & ornements des Dames & Déesses [...] [Q]uand ils [les Anciens] vouloient faire un Temple à quelque Dieu, ils y employent l’ordre Dorique: & à une Déesse, le Ionique.²⁸⁷

Die schon am Torbau manifeste Assoziation der Schlossherrin Diane de Poitiers mit einer antiken Göttin, der römischen Diana, ermöglichte demnach auch der Hofportikus über seine bedeutungsgeladene Architektursprache.

Das oberste Geschoß des Hofportikus, das frei über der Dachtraufe des Nordflügels aufragte, war in seinem Dekor ganz auf die Person von Louis de Brézé zugeschnitten und präsentierte zugleich architektonische Innovationen De l’Ormes.²⁸⁸ Hierzu gehören die von Olivenzweigen umrankten Schäfte der korinthischen Säulen, die De l’Ormes Interesse an vegetabilen Metaphern als Ausdruck der Analogie zwischen Natur und Architektur bezeugen.²⁸⁹ Die Säulenpaare flankieren eine große Nische mit rundbogigem Abschluss, in der sich ehemals eine große Statue von Louis de Brézé in kriegerischer Gewandung und mit den Insignien des *grand sénéchal* befunden haben soll.²⁹⁰ Die Graphiken Ducerceaus bestätigen die Existenz einer solchen, vielleicht bronzenen Figur, bei der es sich aber, angesichts der relativ flachen Nische, auch um eine Reliefdarstellung gehandelt haben könnte (Abb. 10).²⁹¹ Sie wäre mit Cellinis *Nymphe* im Tympanon des Torbaus (FT 6) sowohl durch den architektonischen Kontext – das beiden gemeinsame Triumphbogenzitat – als

²⁸⁵Die heute in die Nischen gestellten Statuen von Diana und Apoll sind spätere Hinzufügungen. 1789 waren diese Nischen leer. Vgl. Pérouse de Montclos 2000, S. 267.

²⁸⁶Vgl. S. 247-254 (Kap. III.5.).

²⁸⁷De l’Orme 1964, fol 155 v°.

²⁸⁸Das Relief unter dieser Nische ist eine Kopie nach einer Tafel der *Fontaine de Innocents* von Jean Goujon und gehört nicht zum ursprünglichen Dekor.

²⁸⁹Vgl. Pérouse de Montclos 2000, S. 189-194.

²⁹⁰Vgl. Roussel 1875, S. 36; Pérouse de Montclos 2000, S. 267, mit Bezug auf die einem gewissen Lemarquant zugeschriebene *Description du château d’Anet* von 1789.

²⁹¹Der Historiker Denis II Godefroy erwähnt in seiner von 1640 datierenden Beschreibung des Schlosses die Brézé-Statue nicht, würdigt allerdings auch Cellinis Bronze-Nymphe am Eingangsportal mit keinem Wort. Vgl. Godefroy 1875.

auch durch die räumliche Anordnung auf der die Erschließung des Schlosses bestimmenden Nord-Süd-Achse und vielleicht sogar durch das Material, die Bronze, in Beziehung gesetzt gewesen. Da die *Nymphe* auf Diane de Poitiers anspielt und sogar als ein Kryptoporträt der Schlossherrin angesehen werden kann, ist eine Darstellung Brézés am Hofportikus nicht unwahrscheinlich. Die Eheleute wären dann durch das formal-räumliche Arrangement miteinander verbunden und so als Paar repräsentiert gewesen. Auch die Inschrift oberhalb der Nische hebt auf das eheliche Verhältnis der beiden Protagonisten ab: „BRAESEO HAEC STATUIT PERGRATA DIANA MARITO/ UT DIUTURNA SUI SINT MONUMENTA VIRI“ („In Dankbarkeit hat Diane dieses Monument für ihren Gemahl Brézé errichtet, damit die Erinnerung an ihren Mann von Dauer ist.“)²⁹² Den Scheitelstein im Rundbogen der Nische schmücken Zeichen Dianes de Poitiers, zwei ineinander geschlungene „D“s, die von einer kleinen Mondsichel bekrönt und von Olivenzweigen durchflochten sind. Sie unterstreichen den Status der Bauherrin und ihre Sorge um die Memoria des Gemahls. Links und rechts der Nische, zwischen den Säulen zu erkennen, finden sich Relieftafeln mit Götterbildern, die lange – und unbegründet – Jean Goujon zugeschrieben wurden. Im unteren Register sind, identifizierbar anhand der Attribute, Juno und Minerva, im oberen Jupiter und Mars dargestellt. Louis de Brézé wurde also ein Ehrenplatz unter den höchsten Göttern der römischen Antike zugewiesen. Die vermutete Referenz der Inschrift im Erdgeschoß, „Du verdienst die prächtigen Paläste des erhabenen Himmels ...“, auf Dianes de Poitiers Ehemann scheint durch das ikonographische Programm des oberen Portikus-Geschosses bestätigt. Denn inszeniert wurde tatsächlich eine Apotheose von Louis de Brézé, dessen Bildnis die allegorischen Frauengestalten in den Zwickeln symbolisch mit Lorbeerkränzen bekrönten.²⁹³ Jenseits der Portikus-Architektur, auf Dachaufbauten links und rechts davon, befanden sich vollplastische Sarkophage. Auch sie sind wegen der Anordnung zu Seiten des dritten Geschosses auf Louis de Brézé zu beziehen und demonstrieren die fortwährende Trauerhaltung seiner Witwe, zu deren Repräsentation auch das Sarkophag-Motiv gehörte (Abb. 60).²⁹⁴

Den Abschluß des Hofportikus bildete ein Arrangement emblematischer Zeichen, das sich vor allem auf die Schlossherrin Diane de Poitiers bezog, aber Heinrich II. einschloss. Über dem mittleren Teil präsentiert die Vorderseite eines breiten Sockels das „DHD“-Monogramm des Königs in einer Raute, die wiederum auf einer ovalen Tafel mit Rollwerk aufgebracht und

²⁹²Überlieferung der Inschrift gemäß Godefroy 1875, S. 127. Franz. Übersetzung von Roussel 1875, S. 36: „Diane reconnaissante a élevé ce monument à Brézé son époux, afin que soit durable le souvenir de son mari.“ Nach Aussage Godefroys befand sich die Inschrifttafel nicht – wie aktuell rekonstruiert – oberhalb der Nische, sondern unterhalb, „entre le premier et le second estage“, wo jetzt die Goujon-Kopie angebracht ist.

²⁹³Zu Apotheose-Darstellungen in der französischen Kunst des frühen 16. Jh. vgl. Walbe 1974, S. 113-115.

²⁹⁴Vgl. S. 247-254 (Kap. III.5.).

von Olivenzweigen eingefasst war. Auch über den Seitenpartien war jeweils das Monogramm Heinrichs II., umschlungen von einer Mondsichel auf einer mit Palmzweigen durchflochtenen Rollwerkkartusche zu sehen. Geflügelte Mascarons bekrönen noch heute diese seitlichen Aufsätze. In der höher aufragenden Mittelpartie aber hielten zwei aufgerichtete Hunde das Wappen der Diane de Poitiers mit der Herzogskrone.²⁹⁵

Die markanteste Aussage der aus Torbau und Hofportikus gebildeten Eingangssituation betraf die Schlossherrin. Während am Torbau ihre Zeichen und die des Königs ineinander griffen beziehungsweise zum Teil sogar übereinstimmten, so demonstrierten die emblematischen Zeichen am oberen Abschluss des Portikus unmissverständlich, dass Diane de Poitiers, die Witwe von Louis de Brézé und Herzogin von Valentinois, die alleinige Herrin von Anet war. In jeder der drei Inschriften wurde ihre Identität als Besitzerin und Bauherrin der Schlossanlage angesprochen: Phoebus respektive Heinrich II. war „das große Haus der Diana“ geweiht. Und für Louis de Brézé, dessen Andenken mehr als „diese von Menschenhand geglätteten Steine“ verdient hätte, war „dieses Monument [von ihr] errichtet“ worden.

Wenn diese Aussagen zunächst widersprüchlich scheinen, weil eine Doppelbesetzung des Baus durch Heinrich II. und Louis de Brézé anklingt, so fällt doch die differenzierende Wortwahl auf: „domus ampla“ einerseits, „saxa“ und „monumenta“ andererseits. Angesichts der Begriffswahl, aber auch der Platzierung am Torbau, also an der Schwelle zum Schlossareal, bezog sich die Inschrift mit der Weihe an Phoebus-Heinrich II. offenbar auf die gesamte Anlage. Hingegen war mit dem „steinernen Monument“ in erster Linie, wenn nicht ausschließlich, der dreigeschossige Hofportikus gemeint, der die Apotheose von Louis de Brézé zelebrierte. Diese Deutung relativiert die nicht nur von Volker Hoffmann gelobte formale Verschränkung von Portikus-Architektur und Fassade. Denn semantisch-funktional betrachtet scheint der Hofportikus ein Solitär ohne nennenswerten Bezug zum Nordflügel gewesen zu sein. Gleichwohl erwies sich De l'Orme höchst kreativ im Umgang mit der französischen Bautradition. Er behielt die Achse von Torbau und Haupteingang zitathaft bei, führte die traditionell das Treppenhaus beziehungsweise eine Eingangssituation anzeigende Architektur aber einer anderen Funktion zu: der Memoria des vormaligen Hausherrn Louis de Brézé, dem mit dem reich gestalteten Hofportikus eine Art Kenotaph an besonders privilegierter Stelle errichtet wurde.

²⁹⁵Vgl. ebd.

III.4.4 Raumanordnung, Raumerschließung, Raumzuweisung

Lage und Funktionalität der *appartements*

Neuere Überlegungen zur Raumanordnung im Inneren des Schlosses von Anet bestätigen die Lesart des Hofportikus als Blendarchitektur, als ein semantisch-funktional von dem dahinter liegenden Nordflügel unabhängiges Monument. Monique Chatenet hat die überlieferten Grundrisse des Erdgeschosses von Ducerceau und der ersten Etage von Barbier kombiniert, um von den Gemeinsamkeiten, Befunden am noch bestehenden Bau und anderen Quellen auf die ursprüngliche Situation zu schließen (Abb. 12).²⁹⁶ Im Gegensatz zu Pérouse de Montclos und anderen Architekturhistorikern lokalisiert Chatenet kein *appartement* im mittleren respektive Nordflügel. Die Disposition der Räume, der sehr schmale Verbindungsgang und die Lage der Treppen sprächen dagegen. Nach Chatenet befanden sich die *appartements* der Schloschherrin und des Königs in den nordwestlichen beziehungsweise nordöstlichen Eckbereichen der Dreiflügelanlage in der ersten Etage. Der noch heute existierende Saal im Westflügel war die *salle des appartement* von Diane de Poitiers. Ihr gegenüber, im Ostflügel, lag die Galerie, welche wiederum als *salle des königlichen appartement* diente. Dieses bestand, wie De l'Orme schreibt, aus *salle, antichambre, chambre* und *garde-robe*²⁹⁷ und wurde durch eine Treppe am östlichen Ende des mittleren Flügels erschlossen. In den Winkel zwischen dessen Gartenfassade und dem im Nordosten vorspringenden Gebäudeteil, welcher die *chambre* des Königs beherbergte, fügte De l'Orme seine Trompenkonstruktion zur Unterbringung des *cabinet* ein. Der Architekt erachtete einen solchen Raum als unerlässlichen Bestandteil hochherrschaftlichen Residierens.²⁹⁸

Vermutlich bestand auch das *appartement* Dianes de Poitiers aus *salle, antichambre, chambre* und *garde-robe*. Eine Treppe im Westflügel gewährte Zugang zu ihren Räumen, die über einen schmalen Gang entlang der Hofsei-

²⁹⁶Vgl. Chatenet 2002, S. 291-295. Die Bauaufnahmen von einem nicht weiter bekannten Barbier datieren aus den 1680er Jahren, als der damalige Besitzer von Anet, der *maréchal de Vendôme*, Umbauten am Schloss vornahm. Vgl. Paris, BnF, fonds de Cotte; Estampes Va 28, 430 u. 446.

²⁹⁷De l'Orme 1964, fol. 88 r° : „Car apres la salle estoit l'antichambre, puis la chambre du Roy, & apres d'elle, en retournant à costé, estoit en potence [i.e. en retour d'équerre; Pérouse de Montclos 2000, S. 265] la garderobe.“ De l'Orme scheint – bis auf die Garderobe – eine gerade Raumabfolge zu beschreiben. Die erwähnte *salle*, die der Architekt bei Übernahme der Bauleitung vorfand, befand sich demnach im späteren Ostflügel. – Zur problematischen Baugeschichte vgl. S. 177-182 (Kap. III.4.1.). – Zum Aufkommen der *antichambre* in der Regierungszeit Heinrichs II. vgl. Chatenet 2002, S. 171-179; dies. 2003. S.a. Jestaz 1988, S. 112.

²⁹⁸Vgl. De l'Orme 1964, fol 88 r° : „[I] est necessaire & plus que raisonnable d'accompagner les chambres des Roys, grands Princes & Seigneurs d'un cabinet (afin qu'ils se puissent retirer en leur privé & particulier, soit pour escrire ou traicter des affaires en secret, ou autrement) [...]“. Zur Entwicklung des *cabinet* als Teil des königlichen Logis s.a. Jestaz 1988, S. 111.

te des mittleren Flügels mit denen des königlichen *appartement* verbunden waren.²⁹⁹

Monique Chatenets Rekonstruktion der räumlichen Gegebenheiten im Schloss von Anet ist überzeugend, denn ihr Vorschlag bezieht alle verfügbaren Quellen ein und berücksichtigt zudem die Entwicklung der *appartement*-Disposition im französischen Residenzbau des 16. Jahrhunderts. Diese ist eng verknüpft mit dem Phänomen des Günstlings und der repräsentativen Zurschaustellung von persönlicher, das heißt auch räumlicher Nähe zwischen König und Günstling. So bedeutete es nicht nur einen hohen Gunsterweis, wenn der König ausgewählten Hofmitgliedern exklusive Gemächer in einem oder mehreren seiner Schlösser zugestand,³⁰⁰ sondern auch wenn er mit seinem Gefolge in den Residenzen der Getreuen Logis bezog. Je länger er blieb, umso deutlicher und sichtbarer war seine privilegierende Hinwendung zum Hausherrn beziehungsweise zur Hausherrin.³⁰¹ Insofern mussten die dem König nahe stehenden Adligen und Favoriten bei der räumlichen Ausrichtung ihrer Residenzen auf einen Besuch des Königs vorbereitet sein. Das betraf die Raumdisposition im Inneren des Schlosses, aber auch seinen Standort, und in jeder Hinsicht lassen sich Veränderungen in der späten Regierungszeit Franz' I. und vor allem unter Heinrich II. aufzeigen.

Im frühen 16. Jahrhundert diente in der Regel das *appartement* des Hausherrn, das das größte und am aufwendigsten ausgestattete Logis im ganzen Schloss war, als vorübergehende Wohnstätte des Königs, wenn dieser zu Besuch kam. Das galt vor allem für die engsten Vertrauten des Monarchen und ihre Schlösser: Georges d'Amboise (Gaillon), Pierre de Rohan (Le Verger) und Florimond Robertet (Bury). In der Folgezeit lässt sich bei mehreren Adelsresidenzen zunächst eine Herauslösung der *salle* aus dem *appartement*-Zusammenhang des Hausherrn und dann die Einrichtung eines separaten königlichen *appartement* unter Einbezug der *salle* beobachten.³⁰² Wenn sowohl der Hausherr als auch der König über ein eigenständiges Logis in der Residenz verfügten, war die *salle* ein Vorrecht des Königs, während der Schlossbesitzer, wenn überhaupt, nur einen relativ kleineren Saal beziehungsweise eine *salette* besaß.

Schon in der Regierungszeit Franz' I. kam es zur Einrichtung annähernd gleich großer und symmetrisch angelegter *appartements* für den Schlossherrn einerseits und den König andererseits, wozu die zeittypischen, relativ regelmäßigen Drei- und Vierflügelbauten um einen Innenhof gute Voraus-

²⁹⁹Es gibt keine Hinweise auf ein *cabinet* auch der Schlossherrin. An der Stelle der Trompe im nordöstlichen Winkel zeigt Ducerceaus Grundriss im nordwestlichen Winkel eine Treppe. Barbiers Bauaufnahme behauptet zwar eine spiegelbildliche Entsprechung, doch dürfte das zweite Trompenkabinett, dem zeittypischen Gebot der Symmetrie entsprechend, erst im späten 17. Jh. errichtet worden sein. Vgl. Pérouse de Montclos 2000, S. 265.

³⁰⁰Hierzu s.a. S. 130-132 (Kap. III.1.).

³⁰¹Vgl. hierzu und zum Folgenden Chatenet 2002, S. 258-296.

³⁰²Ebd., S. 275-279.

setzungen boten. Markante Beispiele für die solcherart ausgerichtete Gegenüberstellung von *appartement du maître* und *appartement royal* sind die Schlösser von Écouen und Ancy-le-Franc sowie das Stadtpalais von Ippolito d'Este in Fontainebleau (*Le Grand Ferrare*). In späteren Bauten, wie den Schlössern von Verneuil, Cadillac und Montceaux-en-Brie, wurde das einmal gefundene Schema perfektioniert. Über ein zentrales Treppenhaus im mittleren Gebäudeflügel wurden die *appartements* des Hausherrn und seiner Frau zur Linken und diejenigen von König und Königin zur Rechten erschlossen.³⁰³ Bei allen diesen Adelsresidenzen lagen die königlichen Gemächer rechts des Eingangs beziehungsweise im rechten Gebäudeflügel – eine Anordnung, die vermutlich heraldisch begründet ist.³⁰⁴ Die große *salle* war in der Regel dem *appartement* des Königs zugewiesen. Eine Ausnahme bildete Saint-Maur, die Residenz des Kardinals Du Bellay. Dort verfügten sowohl der Hausherr als auch der König über eine *salle*, die zudem gleich groß dimensioniert waren. Ein solches, wegen der fehlenden Distinktion vielleicht als anmaßend empfundenes Arrangement wurde später erneut für die *appartements* von Königinmutter und König im Tuilerien-Palast in Paris sowie in den Schlössern von Charleval und Chenonceau realisiert.³⁰⁵ War die *salle* in der Regel das Merkmal des *appartement royal*, so kennzeichnete die Galerie üblicherweise das *appartement du maître*. Eine besondere Situation gab es in Écouen, wo sowohl der Hausherr Anne de Montmorency als auch der König, Franz I. und dann Heinrich II., über eine eigene Galerie im Ost- beziehungsweise Westflügel verfügten.

Die Einrichtung eines permanent bereit stehenden königlichen *appartement* implizierte die Behauptung, der Souverän könne jederzeit kommen. Damit einher ging die Suggestion königlicher Dauerpräsenz. Durch die Einrichtung annähernd symmetrisch ausgerichteter *appartements* wurde zudem eine Art von Paarbeziehung räumlich konstruiert, die jenseits der Huldigung an den König vor allem den Hausherrn nobilitierte – unabhängig von der tatsächlichen An- oder Abwesenheit des Monarchen. Gleichwohl galt es, diesen so häufig und so lange als möglich zu beherbergen und diese Tatsache dem eigenen Repräsentationsaufgebot hinzuzufügen. Vor allem in der Regierungszeit Heinrichs II. scheint dieses Bedürfnis auch Auswirkungen auf die Wahl des Standortes gehabt zu haben. Hatte schon unter Franz I. die Gegend um Paris wegen der dort programmatisch gestiegenen Präsenz des Königs an Bedeutung gewonnen, so kam es unter seinem Nachfolger in der Île-de-France zu einer regelrechten Anhäufung von Günstlingsresidenzen, deren Besitzer um den Besuch des Monarchen buhlten.³⁰⁶ Neben der günstigen Lage an einer

³⁰³Ebd., S. 290.

³⁰⁴Aus der Perspektive des Wappens heraus ist die rechte Seite immer die höherrangige. Ich danke Markus Späth für diesen Hinweis.

³⁰⁵Vgl. Chatenet 2002, S. 290-291.

³⁰⁶Monique Chatenet schildert die Situation nach 1547 so: „A partir de 1547, un curieux jeu d'échecs s'engage entre les courtisans les plus en vue, signe parmi d'autres de la

der häufig frequentierten königlichen Reiserouten und der Vorhaltung eines komfortablen *appartement royal* konnte auch der Besitz oder die Nähe eines wildreichen Jagdgebiets den Standort für einen längeren Aufenthalt des Hofes attraktiv machen.

An diesen Entwicklungen im französischen Residenzbau, die mit der Ausbildung des höfischen Günstlingswesens einhergingen, hatte Anet Teil. Doch weist das Schloss der Favoritin einige interessante Besonderheiten auf, die geschlechtsspezifisch zu sein scheinen.

Dass Diane de Poitiers Anet zur Hauptresidenz wählte und zudem die strategisch günstig gelegenen Schlösser von Limours und Beynes ausbauen ließ, zeigt ihr Wissen um die Notwendigkeit, den Monarchen möglichst häufig bei sich zu empfangen und dadurch ihr enge Verbindung gegenüber der Hofgesellschaft zu demonstrieren.³⁰⁷ Vermutlich gab es auch in Anet, wie Chatenet vorschlägt, eine annähernd symmetrische Disposition der *appartements* von Schlossherrin und König, zumal De l'Ormes regelmäßige Dreiflügelanlage dafür prädestiniert scheint, wenn er sie nicht sogar nach Maßgabe einer solchen Raumplanung entwarf. Wie in Adelsresidenzen vergleichbaren Anspruchs lag auch in Anet das Logis des Königs im rechten Schlossflügel. Jenseits der Konvention gab es hier einen zusätzlichen Grund für diese Anordnung, denn das *appartement* des Königs wurde im ältesten Gebäudeteil eingerichtet, also in dem noch zum Vorgängerbau gehörenden nordöstlichen Bereich der neu errichteten Flügelanlage. Insofern war es als erste Wohneinheit fertig und benutzbar. Neben dieses Privileg trat die besondere Wertschätzung des historischen Gebäudekerns, an dem sich die Tradition des Ortes konzentrierte und dessen im Verlauf der Geschichte ‚gewachsene Mauern‘ dem Bewohner größtmöglichen Schutz und Legitimität boten.³⁰⁸

Eine weitere Besonderheit der für Anet zu vermutenden *appartement*-Disposition wäre gewesen, dass die Schlossherrin Diane de Poitiers über eine *salle* verfügte, der König hingegen nicht. Für ihn trat die Galerie an die Stelle

montée d'un favoritisme qui devait s'accroître encore dans la seconde moitié du siècle. Le parcours entre Paris et Anet est particulièrement balisé. Avec Meudon et Dampierre le cardinal de Lorraine commande, au sud, la route de Saint-Léger, surveillé aussi par Diane de Poitiers, maîtresse de Limours, qui grâce à Beynes, a également l'oeil sur la voie la plus directe, tandis que Montmorency règne au nord de la capitale. Avec Vigny, L'Isle-Adam, Ecouen, Chantilly et Fère-en-Tardenois, il détient en quelque sorte des postes de péage sur toutes les routes importantes, de la Normandie à la Champagne. [...] Chacun tente d'attirer chez lui le souverain [...]“ (Chatenet 2002, S. 260).

³⁰⁷Zu Dianes de Poitiers Baumaßnahmen in Limours und Beynes vgl. S. 238-240 (Kap. III.4.7.).

³⁰⁸Eine solche besondere Bedeutung wurde z.B. auch dem mittelalterlichen Donjon im Schloss von Fontainebleau zugewiesen. Dort befanden sich in der ersten Etage bis zum Tod der Königin Claude 1528 die Gemächer Franz' I., der die Räume in seinen Jahren als Witwer an die Königinmutter Louise de Savoie abtrat, um sie nach deren Tod und seiner erneuten Heirat 1531 jedoch wieder zu beziehen. Für die wechselnde Nutzung des Donjon in Fontainebleau vgl. die Grundrisse in: Boudon/Blécon 1998.

des großen Saals. Die mittels der Zuweisung bestimmter Raumtypen – Galerie einerseits, *salle* andererseits – üblicherweise geleistete Differenzierung von Hausherr und Monarch galt in Anet nicht, beziehungsweise wurde dort umgekehrt. Da die Treppe zum königlichen Logis außer der *antichambre* auch die Galerie erschloss, erfüllte diese wohl die Funktionen eines Empfangs- und Speisesaals. Ein Bericht des englischen Botschafters Sir William Pickering, der im März 1553 eine Audienz bei Heinrich II. in Anet hatte, ist diesbezüglich aufschlussreich:

[Sir William] started for the Court, then at Anet, a wonderful fair and sumptuous house belonging to Madame Valentinois, 13 leagues from Poissy, the place appointed for the Ambassadors' abode till the King's return to St-Germain (...) After his audience with the King, „Madame Valentinois commanded that collation (as they term it) should be prepared for me in a gallery and that afterwards I should see all the commodities of the house, which were so sumptuous and prince-like as I ever saw.“³⁰⁹

Auch wenn die Galerie in Anet wie eine *salle* genutzt wurde, so bleibt die Frage nach dem Grund für die außergewöhnliche Zuordnung der Raumtypen im Schloss der Diane de Poitiers. Hier überzeugt einmal mehr die Erklärung von Monique Chatenet: „[C]'est au logis de Henri II qu'auraient dû revenir à la fois la salle et la galerie, car la salle appartient au roi tandis que la galerie est un lieu masculin.“³¹⁰ In der Tat deutet alles darauf hin, dass die Galerie, ein Raumtypus von hohem repräsentativem Stellenwert, in Frankreich bis in das ausgehende 16. Jahrhundert exklusiv männlich kodiert war. Erst das Auftreten potenter Bauherrinnen, und hier sind vor allem die Medici-Regentinnen zu nennen, führte zu einer Aneignung der Galerie und ihres Bedeutungspotentials auch von weiblicher Seite.³¹¹ Vielleicht war es in der Mitte des 16. Jahrhunderts, als Diane de Poitiers ihre neue Residenz in Anet bauen ließ, noch nicht denkbar oder möglich, für die Schlossherrin selbst, also für eine Frau, eine Galerie einzurichten. Doch wollte die Favoritin auf diese, in den

³⁰⁹Bericht von Sir William Pickering an den englischen König vom 22.03.1553, Poissy; zit. nach: Chatenet 2002, S. 291. – Die Situation war demnach eine gänzlich andere als etwa in Fontainebleau, wo Franz I. besonders privilegierten Besuchern die Schätze seiner Galerie exklusiv präsentierte, die Galerie also vor allem einen repräsentativen Schauraum des Königs darstellte.

³¹⁰Chatenet 2002, S. 291.

³¹¹Für Galeriebauten in Frankreich und Italien s. die Liste bei Prinz (1970). Demnach war Maria von Ungarn die erste Bauherrin einer Galerie, die einen solchen Raum 1546 in ihrem (heute zerstörten) Schloss Marimont (Binche in Hainaut) errichten ließ. Katharina von Medici ließ 1576-81 die Doppelgalerie in Chenonceau bauen. Ab 1622 entstand die große, bald mit dem Medici-Zyklus von P.P. Rubens ausgestattete Galerie des Palais du Luxembourg in Paris im Auftrag der Maria von Medici. Zu den Witwenresidenzen der französischen Regentinnen vgl. Tönnemann 2004.

Residenzen ihrer männlichen Konkurrenten selbstverständlich anzutreffende Würdeformel nicht verzichten. Auch Dianes Vorgehen in Chenonceau, wo sie ihren Architekten De l'Orme mit dem Bau einer Brücke samt Galerie über den Fluss Cher beauftragte,³¹² weist darauf hin, dass sie sich den signifikanten Raumtypus zumindest indirekt zu eigen machte. Wenn Diane de Poitiers also an ihren beiden wichtigsten Residenzen Galerien errichten ließ, so dienten diese zwar qua Konvention vor allem der würdevollen Beherbergung und Repräsentation des Monarchen, betonten aber zugleich den hohen Rang der Bauherrin und Favoritin. Andersherum gewendet ergibt sich, dass die als Privileg verstandene Notwendigkeit, dem König ein möglichst komfortables und für seine Aufgaben als Staatsoberhaupt geeignetes *appartement* einzurichten, es Diane de Poitiers erlaubte, der in der Zeit männlich kodierten Raumtypus Galerie in ihre Witwenresidenzen zu integrieren.

Faktisch hatte die Schlossherrin zumindest in Anet bequem Zugang zur Galerie, denn der schmale Gang an der Hofseite des mittleren Flügels verband ihre *salle* direkt mit dieser. Diane de Poitiers musste die Galerie durchqueren, wenn sie auf Ebene der Etage zur Schlosskapelle gelangen wollte. Deren Tribüne war über kleine Wendeltreppen mit dem Bodenniveau des Sakralraums verbunden. Der in Anet von De l'Orme so innovativ umgesetzte Rekurs auf die im französischen Schlossbau übliche Verbindung von Galerie und Kapelle³¹³ und die ebenfalls qua Tradition gegebene Zuordnung der Galerie zum männlichen respektive königlichen *appartement* führten zu einer Doppelbesetzung dieser Räume. Denn die Kapelle war ein unabdingbarer Bestandteil jeder Residenz und ein wichtiger Aufenthalts- und Repräsentationsbereich des Hausherrn beziehungsweise der Hausherrin. Die Schlosskapelle signalisierte den ‚rechten Glauben‘ und tätige Devotion und war insofern gerade für weibliche Residenzen unverzichtbar. In Anet fungierte sie aufgrund ihrer Lage sowohl als Privatkapelle von Diane de Poitiers wie auch als *chapelle royale*. Und die Galerie als ein wichtiger Teil des zeremoniellen Weges dorthin konnte ebenfalls sowohl der Repräsentation des Königs als auch der seiner Favoritin dienen.

Königliche Kunstgeschenke

Die doppelte Besetzung der Schlosskapelle in Anet, ihre Referenz auf zwei Personen, Heinrich II. und Diane de Poitiers, macht sie strukturell dem triumphalen Torbau ähnlich.³¹⁴ Dort, auf der Schwelle zum Schloss, griffen die Zeichen und ikonographischen Anspielungen ineinander oder überlagerten sich. Hier, im Inneren der Anlage, taten es die Räume. Dass auch in der Kapelle ein vom König geschenktes Kunstwerk höchsten Ranges installiert wurde, verstärkt die

³¹²Vgl. S. 240-241 (Kap. III.4.7.).

³¹³Vgl. S. 190-193 (Kap. III.4.2.).

³¹⁴Vgl. S. 152-169 (Kap. III.3.).

strukturelle Analogie. Während am Portal die ursprünglich für Franz I. gearbeitete Bronze-Nymphe von Benvenuto Cellini (FT 6) ihren – vor der Musealisierung – letztgültigen Platz fand, wurden in die Holzvertäfelung der beiden Oratorien der Schlosskapelle zwölf Email-Tafeln mit Apostel-Darstellungen aus der Werkstatt Léonard Limosins eingelassen (Abb. 66). Auch die Email-Serie ging auf einen Auftrag Franz' I. zurück, den dieser nachweislich 1545 erteilt hatte. Die Kartons hatte Michel Rochetel nach Entwurfszeichnungen Francesco Primaticcios angefertigt. Die Jahreszahl „1547“ auf einer der Tafeln bezieht sich auf die Fertigstellung der Serie in der Limosin-Werkstatt. Sie wurde im selben Jahr an Heinrich II. übergeben und von diesem bezahlt. Die zwölf Email-Arbeiten tragen die Zeichen Franz' I. – das „F“ und den Salamander – und waren eigentlich für die Schlosskapelle in Fontainebleau bestimmt gewesen.³¹⁵

In beiden Fällen überließ Heinrich II. seiner Favoritin also Kunstwerke, deren Herstellung noch von seinem Vorgänger initiiert worden und eigentlich auch zum Schmuck der Bauten Franz' I. gedacht waren. Dabei handelte es sich um Arbeiten von hoher Qualität und auch großem materiellen Wert, die an besonders signifikanten Orten des königlichen Schlosses von Fontainebleau hätten installiert werden sollen: Die bronzene Cellini-Nymphe an der *Porte dorée*, dem traditionellen Zugang zum Schloss, und die Email-Apostel in der Schlosskapelle, mit deren Bau und Ausstattung unter Franz' I. begonnen worden war und die Heinrich II. vollendete.³¹⁶ Erst in Anet wurde die eigentlich für Fontainebleau geplante räumlich-situative Anordnung der Kunstwerke Realität, Dispositionen des königlichen Schlosses wurden auf die Residenz von Diane de Poitiers übertragen. Dieser Transfer, der auch ein Transfer von Aura war, und die geleistete Inbezugsetzung der beiden Sphären, der des Königs und der seiner Favoritin, werteten das Schloss von Anet und seine Besitzerin auf.

Dass Heinrich II. so mit dem Erbe seines Vaters umging, mag zunächst verwundern. Doch zum einen könnte es für ihn wichtig gewesen sein, ein eigenes

³¹⁵Die Email-Serie war von 1802 bis 1950 in der Marienkapelle der Kirche Saint-Pierre in Chartres und wurde dann in das örtliche Musée des Beaux-Arts verbracht. Zu der Serie vgl. Primaticcio 2004, S. 283-289; Baratte 1999; L'École de Fontainebleau 1972, n° s 627-632 (B. Jestaz). S.a. Pérouse de Montclos 2000, S. 267; Roussel 1875, S. 45; Delisle 1870. – Nach dem Vorbild dieser Serie entstanden in der Regierungszeit Heinrichs II. weitere Apostel-Darstellungen in Email von Limosin. Sie wurden zunächst im Pariser Konvent des Feuillantines verwahrt und befinden sich seit dem frühen 19. Jh. im Louvre. Vgl. Baratte 2003; Scailliérez 1992, S. 56. – S.a. die 1548 für Anne de Montmorency für die Schlosskapelle von Écouen gearbeiteten Marquetterie-Apostelfiguren (heute Chantilly, Musée Condé). Vgl. Primaticcio 2004, S. 284.

³¹⁶Die Schlosskapelle wurde an der Stelle der ehemaligen Konventskapelle errichtet und schloss somit an das westliche Ende der *Grande Galerie* an. Von der Ausstattung des Sakralraums aus der Zeit Heinrichs II. sind nur wenige Überreste erhalten. Der heutige Dekor datiert vor allem aus dem frühen 17. Jh. Vgl. Samoyault/Samoyault-Verlet 1991, S. 75-81.

Profil als Kunstförderer zu entwickeln und sich nicht jede einschlägige Hinterlassenschaft Franz' I. zu eigen zu machen. Prestigeträchtige Bauprojekte, wie vor allem den neuen Louvre-Palast, setzte Heinrich II. fort, wenngleich er auch hier wichtige Planänderungen vornahm.³¹⁷ Neben dem kalkulierten Bruch zwecks Profilierung der eigenen Person stand die Politik der Kontinuität. Heinrich II. schenkte mit seinem Vater verbundene Kunstwerke ausgewählten Personen, die bereits unter Franz I. zu Ruhm und Ehre gelangt waren. Sowohl Dianas Ehemann Louis de Brézé als auch Anne de Montmorency hatten zumindest zeitweilig zu den engsten Vertrauten Franz' I. gehört. Heinrich II. behauptete mittels der Kunstgeschenke, in beiden Fällen nicht unproblematische personalpolitische Traditionen seines Vorgängers fortzusetzen. Problematisch waren sie insofern, als Montmorency nach einer steilen Karriere am Hof Franz' I. 1541 in Ungnade gefallen war, und Diane de Poitiers als Frau kein offizielles politisches Amt ausfüllen konnte, was für sie wiederum den steten Verweis auf die Königstreue und -nähe ihres verstorbenen Mannes wichtig machte.

Leider ist nicht gesichert, wie die beiden ursprünglich für das Grabmal Papst Julius II. in Rom gedachten Marmorsklaven Michelangelos in den Besitz Annes de Montmorency gelangten. Doch ist wahrscheinlich, dass die laut Giorgio Vasari von dem Florentiner Roberto Strozzi an Franz I. geschickten Skulpturen, die erst 1550 nach Frankreich importiert werden konnten, zunächst an den königlichen Hof gelangten, so dass Heinrich II. sie seinem Konnetabel schenken konnte.³¹⁸ Die gefesselten Sklaven Michelangelos passen zum Bild des erfolgreichen Feldherrn, und das königliche Geschenk entsprach auch Montmorencys Profil als Kunstsammler und Mäzen.³¹⁹ Die in Anet manifeste Übernahme auch der ursprünglich geplanten Anbringungssituation kann für die beiden Michelangelo-Skulpturen nicht verifiziert werden.

³¹⁷Für bibliographische Angaben zum Louvre vgl. S. 195/FN 280 (Kap. III.4.3.). – In zwei Briefen, die Giulio Alvarotti zur Zeit der Regierungswechsels im April 1547 aus Paris an den Herzog von Ferrara schickte, hebt er hervor, dass Heinrich II. die Arbeiten seines Vaters, vor allem dessen Bauprojekte fortsetzen, will: „Sua maestà ha fatto levare mano a tutte le fabriche che faceva il Re suo padre di felice memoria.“ (8.04.1547) „Ora dico che l'oratore cesareo ha detto che Sua Maestà ha eccettuato San Germano, Fontanableo, la Moetta, Chambourg, Villa Cotré e Follambray, i quali luoghi vuole che siano continuati e finiti.“ (9.04.1547). (Modena, Archivio di Stato; zit. nach: Occhipinti 2001, S. 167).

³¹⁸Vgl. Scailliérez 2004, S. 68. Vgl. die auf die Sklaven zu beziehende Ausfuhrgenehmigung für „duabus statuis novis“ aus Rom, 12.04.1550, in: Reinach 1902, S. 105: s.a. Jestaz 1963, S. 454. – „[Z]wei Gefangene göttlich schön [...]; da sie aber nicht bei jenem Grabmale angebracht wurden, gab Michelangelo die Gefangenen dem Signore Ruberto Strozzi, in dessen Hause er krank lag, dieser schickte sie an König Franz I, und sie sind noch jetzt zu Cevan [sic!] in Frankreich.“ (Vasari 1983, V, S. 291)

³¹⁹Vgl. S. 124-126 (Kap. III.1.) und S. 222 (Kap. III.4.6.).

Montmorency ließ sie in vermutlich eigens hierfür konzipierte Nischen am Hofportikus des Südflügels im Schloss von Écouen aufstellen (Abb. 33).³²⁰

Der enorme Gunsterweis, den die königlichen Kunstgeschenke zweifellos bedeuteten, wurde durch ihre Passgenauigkeit noch unterstrichen. Sowohl Cellinis *Nymphe de Fontainebleau* als auch die Email-Apostel von Limosin wie auch die Michelangelo-Sklaven entsprachen der Re-Präsentationskultur der Beschenkten und den Möglichkeiten der Zurschaustellung vor Ort. Heinrich II. machte also regelrecht ‚persönliche Geschenke‘, die ein exklusives, von Nähe und Vertrautheit bestimmtes Verhältnis zum Favoriten respektive zur Favoritin und Kenntnis von deren Bauprojekten dokumentierten. Mit der Passgenauigkeit ging eine Bekräftigung, wenn nicht Zuweisung von Rollenentwürfen einher: Diane de Poitiers war die Muse und Göttin Diana und zugleich fromme Katholikin, Anne de Montmorency war der siegreiche Feldherr, der die Feinde des Reiches unterwirft. Vor allem im Fall Dianes de Poitiers wird – neben der Gunstbezeugung – auch eine Tendenz zur Vereinnahmung deutlich. Durch seine beiden Kunstgeschenke, die über die emblematischen Zeichen als vom König kommend beziehungsweise zum König gehörend markiert und zudem analog ihrer ursprünglich geplanten Platzierung am königlichen Schloss angebracht waren, kennzeichnete Heinrich II. die Residenz seiner Favoritin als Dependance seines eigenen Machtbereichs. Die Ambivalenz des Geschenks wird hier schlaglichtartig deutlich: Es bezeugt Nähe, Zuwendung und Gunst, besetzt aber auch die Sphäre der Beschenkten, spielt in deren Repräsentation hinein.

Die Besetzung der Schlossanlage von Anet durch königliche Kunstgeschenke, die Einrichtung des *appartement royal* im ältesten Gebäudeteil und der daran anschließende Galerieflügel mit Kapelle müssen auch vor dem Hintergrund der bis 1553 unentschiedenen Eigentumslage betrachtet werden.³²¹ Wenn bis zu dem Zeitpunkt nicht klar war, ob Philibert De l’Orme in Anet eine königliche Residenz für die zeitweilige Nutzung durch die Favoritin oder aber den Familiensitz der Diane de Poitiers errichtete, so musste unter Umständen immer beiden potentiellen Funktionsbestimmungen Rechnung getragen werden. Das relativiert und erklärt vielleicht die außergewöhnlich starke Präsenz des Königs in Anet. Nach dem eigentumsrechtlichen Entscheid zugunsten Dianes de Poitiers blieb die in der Schlossanlage manifeste enge Verbindung von König und Favoritin bestehen.

Kennzeichnung der Räume: Anet und Écouen

Während die Lage der Kapelle an der Hoffront des Ostflügels erkennbar war, gab es in Anet am Außenbau auf die Wohnbereiche und ihre personelle Beset-

³²⁰Die heute dort aufgestellten Skulpturen sind Kopien. Die Originale befinden sich im Louvre.

³²¹Vgl. S. 139-140 (Kap. III.2.).

zung nur verhaltene Hinweise. Sarkophage, also Zeichen Dianas de Poitiers, schmückten die kleineren Lukarnen des Westflügels (Abb. 14).³²² Auch dass sich die Brunnenanlage mit der *Diane d'Anet* im linken Nebenhof befand, kann als ein Hinweis auf die Zuordnung des westlichen Schlossbereichs zur Hausherrin gewertet werden. Der Brunnen war aber von der *cour d'honneur* aus nicht sichtbar.³²³

Auf jeden Fall gab es in Anet keine so explizite Kennzeichnung der personengebundenen Bereiche wie am Schloss von Écouen. Dort verzichtete man auf eine besondere Gestaltung der Hoffassade des Mittel- respektive Westflügels als Fortführung und Steigerung des darauf hinführenden pompösen Eingangsportals und errichtete stattdessen Portikus-Architekturen an den Stellen, wo sich tatsächlich die Zugänge zum Schloss und Treppenhäuser befanden: an den seitlichen Hoffronten, also am Süd- und am Nordflügel. Hier ging es zu den Gemächern des Hausherrn Anne de Montmorency und seiner Frau Madeleine de Savoie, dort zu denen Heinrichs II. und Katharinas von Medici (Abb. 31-33). Die dazugehörigen Galerien befanden sich in der Etage des Ost- beziehungsweise Westflügels und waren unmittelbar mit den beiden männlichen *appartements* verbunden. Ähnlich wie in Anet gab es in Écouen also separat erschlossene *appartements* der Schlossherrin respektive des Schlossherrn und des Monarchen, während bei den meisten zeitgenössischen und vor allem bei später entstandenen Adelsresidenzen eine zentrale Treppe den Zugang zu den links und rechts davon eingerichteten Wohnbereichen regelte.³²⁴ Doch anders als beim Schloss der Diane de Poitiers war die separate Logis-Erschließung an den Hoffronten von Écouen auch kenntlich gemacht – durch die vorgestellten Portikus-Architekturen, die zu Anfang oder Mitte der 1550er Jahre entstanden und in Gestaltung und Dekor auf die jeweiligen Bewohner verwiesen.³²⁵ Sie seien im Folgenden vergleichsweise ausführlich geschildert, um die Unterschiede zu Anet und deren Implikationen kenntlich zu machen.

Der mittig platzierte Hofportikus des Nordflügels wurde angesichts der stilistischen Einheitlichkeit wohl mit diesem zusammen errichtet (Abb. 32). Es umfasst zwei Fensterachsen, die von Doppelsäulen toskanischer und korinthischer Ordnung in Supraposition gerahmt und von einem vorspringenden Wandstück in der Mitte getrennt werden. Das dorische Gebälk setzt die Gesimse der Fassade fort, und auch die Attika in der Höhe des Dachansatzes

³²²Die Rekonstruktion des Ostflügels (Abb. 20) zeigt einen Dekor aus Mondsicheln und königlichen Monogrammen.

³²³Zur *Diane d'Anet* vgl. S. 267-286 (Kap. III.6.1.).

³²⁴So z.B. in den Schlössern von Saint-Maur (frühe 1540er Jahre), Le Grand Ferrare in Fontainebleau (1544-46), Cadillac (1598 ff.), Montceaux-en-Brie (1596 ff.)

³²⁵Zur Baugeschichte von Écouen vgl. Oursel/Crépin-Leblond 1994, S. 8-16; Babelon 1989/2, S. 329-338; Hoffmann 1970; Prinz/Kecks 1985, S. 572-580; Gebelin 1927, S. 87-95.

unterstützt die horizontale Verbindung von Portikus- und Flügelarchitektur, während die beiden Lukarnen die Fenster-Achsen aufgreifen. Der Skulpturenschmuck der insgesamt sechs Nischen ist verloren und auch in den graphischen Darstellungen Ducerceaus nicht überliefert. Hingegen sind die über das Portal verteilten emblematischen Zeichen Heinrichs II. und Katharinas von Medici relativ gut erhalten: Von Lorbeerzweigen umschlungene Mondsicheln zieren die Attika. Das darüber mittig aufgehende Wappenfeld war mit Mondsicheln und Lilien geschmückt, die mittlerweile rekonstruiert wurden. Mondsicheln finden sich auch, begleitet vom „DHD“-Sigel des Königs, an der Soffitte des Attikagebälks. Im Erdgeschoß sind rechteckige Tafeln auf dem Triglyphen-Fries angebracht, jeweils mittig über den Türen. Sie präsentieren links die Devise und das Sigel von Heinrich II., rechts von Katharina von Medici. Die gleichen emblematischen Zeichen finden sich in analoger Anordnung auf der Unterseite des dorischen Gebälks.³²⁶

Die Emblematik des Königspaares, die auch auf der zur Ebene gewandten Außenfassade des Nordtrakts angebracht ist,³²⁷ kennzeichnet diesen Flügel als das Logis von Heinrich II. und Katharina von Medici in Écouen. Tatsächlich lag das *appartement* des Königs, bestehend aus einer sehr großen *salle*, einer ebenfalls üppig dimensionierten *chambre*, einer *garde-robe* und wahrscheinlich auch noch einem *cabinet* im westlichen Bereich der ersten Etage. Die Räume der Königin befanden sich genau darunter. Sie waren ähnlich dimensioniert und mit dem Logis ihres Gemahls über mehrere Treppen verbunden.³²⁸ In Anet ist das *appartement* von Katharina von Medici vermutlich ebenfalls unter dem Heinrichs II. im Erdgeschoß des nordöstlichen Pavillons zu platzieren. Anders als der König verfügte die Königin weder in Anet noch in Écouen über eine eigene Galerie. Ihr Bereich war also deutlich kleiner, in

³²⁶Zu den Begrifflichkeiten der Emblematik vgl. S. 244-247 (Kap. III.5.). – Ducerceaus graphische Darstellungen des Portikus an der nördlichen Hoffront sind im Detail verschieden. Zudem findet sich der aktuelle Baudekor bei Ducerceau nur bedingt wieder. Seine Zeichnung (Abb. in: Prinz/Kecks 1985, S. 575) zeigt vier leere Medaillons im Erdgeschoß, wohingegen die druckgraphische Darstellung (Ducerceau 1576) zusätzlich auch noch vier Medaillons mit Köpfen in der ersten Etage präsentiert. Vor Ort in Écouen sind vier kreisrunde Medaillons im Erdgeschoß und vier ovale Medaillons in der ersten Etage erhalten, die offenbar sämtlich plastischen Schmuck (Büsten bzw. Köpfe) enthielten, heute aber leer sind. Beim Dekor des Attikafrieses stimmen Zeichnung und Druckgraphik Ducerceaus überein, und so ist er auch heute noch am Bau zu sehen. Allerdings zeigt keine der beiden Darstellungen die Zeichen Heinrichs II. und Katharinas von Medici auf dem Gebälk des Erdgeschosses. – Der Grundriss (vgl. Abb. 31) zeigt, dass der Portikus des Nordflügels nicht mittig vor die Haupttreppe, sondern, um in der Mitte der Hoffront zu liegen, etwas nach Westen versetzt angelegt wurde.

³²⁷An der Außenfassade des Nordflügels sind die Devisen und Sigel von Heinrich II. und Katharinas von Medici auf den Feldern zwischen den Fenstern von erster und zweiter Etage angebracht.

³²⁸Vgl. Chatenet 2002, S. 279-283. Ein Deckenbalken in dem großen Saal des Erdgeschosses ist mit einem gemalten Fries verziert, der offenbar aus dem 16. Jh. stammt und die emblematischen Zeichen Katharinas von Medici präsentiert.

Anet noch mehr als in Écouen, wo Katharina von Medici zumindest über eine große *salle* verfügte. Mit Blick auf den repräsentativen Anspruch des *appartement royal*, eine besondere Beziehung zwischen der Krone und dem Hausherrn beziehungsweise der Hausherrin anzuzeigen, scheint das Logis der Königin in diesen beiden und sicherlich auch in anderen Adelsresidenzen von relativ geringerer Bedeutung gewesen zu sein. Doch während in Écouen die persönlichen Symbole Katharinas von Medici ein wesentlicher Bestandteil der den königlichen Bereich markierenden Zeichen waren, traten sie in Anet am Außenbau vermutlich gar nicht auf.³²⁹

Dem nördlichen Hofportal in Écouen gegenüber, wenngleich nicht exakt auf der Achse, steht eine weitere Portikus-Architektur (Abb. 33). Sie entstand vermutlich etwas später, aber noch in den 1550er Jahren und wurde dem deutlich früher datierenden Südflügel lediglich vorgelegt.³³⁰ Dieser Umstand erklärt die im Vergleich zum Nordflügel nur gering vorhandene Verbindung von Portikus und Fassade. Die beiden Portal-Konstruktionen sind situativ und motivisch aufeinander bezogen, sonst aber sehr verschieden. Am Südflügel gibt es keine so ausgeprägte Gliederung. Stattdessen rahmen hier zwei korinthische Säulenpaare in einer beide Geschosse übergreifenden Kolossalordnung den Eingangsbereich und das durchfensterte Treppenhaus. Sie sind jeweils durch einen gemeinsamen Sockel verbunden und tragen ein mächtiges, weit vorkragendes Gebälk. Die Mitte bilden zwei eng nebeneinander liegende Tür- beziehungsweise Fensterachsen, die sich oberhalb der Attika in Lukarnen fortsetzen. Zum plastischen Dekor des südlichen Portikus gehören zum einen die Marmor-Sklaven Michelangelos, die in den beiden Nischen zwischen den Säulen des Erdgeschosses aufgestellt waren und heute durch Kopien ersetzt werden. Darüber, auf Höhe der ersten Etage, befinden sich von Lorbeerzweigen umfasste Wappenfelder, die stark zerstört sind. Am linken haben sich aber zwei senkrecht aufgestellte Schwerter erhalten, die auf den Hausherrn Anne de Montmorency in seiner Eigenschaft als *connétable de France* verweisen. Die graphische Überlieferung Ducerceaus bestätigt diese Identifikation: Seine Darstellung des südlichen Portikus zeigt zwischen den Säulenpaaren links – und fälschlicherweise auch rechts – das mit einem griechischen Kreuz schematisch gekennzeichnete Wappen Annes, umgeben von der Kette des Ordens vom Heiligen Michael, den beiden Schwertern „en pal“ und Lorbeerzweigen, bekrönt von der Herzogskrone. Anders als von Ducerceau angegeben, befand sich zwischen dem rechten Säulenpaar allerdings nicht das Wappen des Hausherrn, sondern das seiner Gemahlin. Vor Ort ist noch, wenngleich sehr schwach, die das Wappenfeld ehemals umgebende Kordel, ein Symbol des Hauses Savoyen,

³²⁹Zur Anbringung der emblematischen Zeichen in Anet s.a. S. 254-258 (Kap. III.4.5.).

³³⁰Die Absenz jeglicher emblematischer Hinweise auf Heinrich II. veranlasste François Gebelin (1927, S. 91/ FN 45) die Errichtung des südlichen Hofportikus auf die Zeit nach 1559 zu datieren. Dieser These wird hier entschieden widersprochen.

zu erkennen.³³¹ Der Emblematik des königlichen Paares am nördlichen Hofportal korrespondierten also die heraldischen Zeichen des Schlossherrn und seiner Frau am Südflügel gegenüber.³³²

Der Attikafries des südlichen Portikus ist heute über den beiden Interkolumnien mit gekreuzten Schwertern, Lorbeerzweigen und der Herzogskrone geschmückt. Daneben finden sich Rüstungsteile, die ebenfalls auf die militärische Karriere Annes de Montmorency verweisen.³³³ Der Dekor des Hofportikus am Südflügel war somit vor allem auf die Repräsentation des Hausherrn ausgerichtet und hob dabei insbesondere auf das von ihm lange innegehaltene Amt des obersten Heerführers von Frankreich ab. Diese Aussagen vermittelte schon das Eingangsportal am Ostflügel (Abb. 30). An der Hoffront des Südflügels, gegenüber der konzentrierten königlichen Emblemantik am Eingang zum Nordflügel, verwies der Dekor jedoch ganz unmittelbar auf die dahinter liegenden Gemächer von Anne de Montmorency und Madeleine de Savoie, die somit in eine spiegelbildliche Beziehung zu den *appartements royaux* gesetzt wurden. Die Räume des Hausherrn, *salette* oder *antichambre*, *chambre* und *garde-robe*, befanden sich im östlichen Teil des Südflügels. Sie waren direkt mit der Schlosskapelle und mit der *galerie du connétable* verbunden. Das ähnlich gegliederte Logis der Madeleine de Savoie lag im Westen des Flügels, auf der anderen Seite des Treppenhauses. Die Position der beiden Wappen an der Hofseite verwies also tatsächlich auf die Bewohner der *appartements* dahinter. Am königlichen Flügel war das nicht so stringent gegeben.

In Écouen gab es klar getrennte Bereiche von Hausherr und König, Adel und Krone, die vor allem durch den emblematischen Dekor der Portikus-Architekturen an den Hoffassaden gekennzeichnet waren. Die direkte Ge-

³³¹Das Wappen Annes de Montmorency besteht aus einem mittig platzierten griechischen Kreuz auf goldenem Grund und insgesamt sechzehn blauen Adlern (*alérions*), die sich auf die vier durch das Kreuz gebildeten Felder verteilen. Das Wappen der Madeleine de Savoie besteht, wie üblich, zur Hälfte aus dem ihres Mannes und zeigt in der anderen das Kreuz des Hauses Savoyen, weiß auf rotem Grund. Es ist in der Regel von einer Kordel, Verweis auf den Hl. Franziskus als Emblem des Hauses Savoyen, umgeben. Die *baronnie de Montmorency* war 1551 zu einer *duché-pairie* (*lettres d'érection* vom Juli 1551) erhoben worden. Seitdem gehörte die Herzogskrone zu den Zeichen Annes de Montmorency. Zu seiner Emblemantik und der Madeleines de Savoie vgl. Salet 1991, S. 5-7.

³³²Das Arrangement der Bodenfliesen, die Masséot Abaquesne für einige Räume des Schlosses von Écouen schuf und deren Überreste die Zeichen Annes der Montmorency und Madeleines de Savoie sowie Heinrichs II. und Katharinas von Medici zeigen, gehorchte womöglich einer ähnlichen Dramaturgie von Gegenüberstellung und Parallelführung der beiden Paare. Vgl. Brejon de Lavergnée 1977; Anne de Montmorency 1994, n° 36.

³³³Der an der Stelle von Ducerceau wie immer etwas pauschal dargestellte Bauschmuck unterscheidet sich hinsichtlich der Anordnung und zeigt keine Herzogskrone, bestätigt ansonsten aber die martialische Note des Frieses. – Francis Salet (1991, S. 7) weiß zudem von zwei Inschriften am Südflügel: „*arma tenenti omnia dat qui justa negat*“ („à celui qui détient des armes, c'est tout accorder que de refuser ce qui est juste“) und „*Fidus et verax in justitia judicat et pugnat*“ („celui qui est fidèle et sincère en justice peut seul juger et combattre“). Vor Ort konnte ich diese Inschriften nicht finden.

genüberstellung und wechselseitige Bezugnahme der Hoffronten sowie die Zuweisung ähnlich dimensionierter Raumeinheiten führten dazu, dass die Sphären Annes de Montmorency einerseits und des Monarchen andererseits annähernd gleichrangig erschienen. Nur annähernd deshalb, weil es innerhalb dieser Grunddisposition durchaus Distinktionsmerkmale gab. So hob sich der königliche Flügel unter anderem dadurch hervor, dass er vom Eingangsportal im Osten aus gesehen auf der rechten Seite lag, die hierarchisierende Konvention der Raumanordnung also beachtet worden war. Er bot zudem einen Ausblick von oben über die weite Ebene im Norden von Écouen. Auch beanspruchten König und Königin jeweils eine eigene Etage und teilten sich nicht eine, wie der Hausherr und seine Frau. Zudem blieb die große *salle*, das Kernstück des *appartement royal*, als ein Privileg der Krone erhalten. Am Außenbau, zumal an der Hofseite, war sie allerdings ebenso wenig sichtbar wie die Verteilung der königlichen Logis über zwei Stockwerke. War der königliche Bereich demnach mehrfach ausgezeichnet, so war er zugleich dem des Hausherrn eingestellt, wenn nicht untergeordnet, denn die Selbstdarstellung des Feldherrn Anne de Montmorency *all'antica* zu Pferde am Eingang zum Schlosshof gab den Ton vor. Sie prägte die Rezeptionserwartung, die von den mit Militaria und emblematischen Verweisen auf die Montmorency geschmückten Lukarnen zur *cour d'honneur* bestätigt wurde.³³⁴ Dass die militärischen Insignien so viel Raum erhielten und über die Platzierung in der Attika-Zone des südlichen Hofportikus sogar in einen Vergleich mit der königlichen Mondsichel gegenüber gebracht wurden, hob einerseits auf Annes ruhmreiche Laufbahn als Konnetabel ab. Das Amt machte ihn zum zweiten Mann im Staate und zum engsten Vertrauten des Königs, mit dem gemeinsam er die Geschicke des Reiches lenkte. Das Geschenk der Michelangelo-Sklaven seitens Heinrich II. hätte dieser herausgehobenen Stellung und Annes Rolle als siegreicher Feldherr Rechnung getragen und zudem als ein besonderer Vertrauensbeweis erachtet werden können. Die Platzierung der Marmor-Skulpturen am Hofportikus des Südflügels scheint folgerichtig, denn die Figuren unterstrichen die kriegerische Note und waren zudem von der *salle* des königlichen *appartement* aus gut sichtbar. Heinrich II. konnte sehen, dass sein Geschenk gewürdigt und angemessen inszeniert wurde.

³³⁴Eine vergleichbare Anordnung emblematischer Zeichen lässt sich an dem in der Regierungszeit Heinrichs II. von Anne de Montmorency gestiftetem Steinretabel für die Kirche von Taverny, unweit des Ortes Montmorency im Norden von Paris, beobachten. Während auf dem unteren Fries links die Zeichen des Königs (Sigel und Mondsichel-Devise) und rechts die des Stifters (Schwert und Adler) zu sehen sind, finden sich auf dem darüber liegenden, also übergeordneten Fries links das Wappen der Madeleine de Savoie und rechts das von Anne de Montmorency. Mit seiner Stiftung für den gotischen Kirchenbau, den Matthieu II de Montmorency, seinerzeit ebenfalls *connétable de France*, hatte errichten lassen, bekräftigte Anne de Montmorency die Tradition und die Vormachtstellung seiner Familie in der Region – auch gegenüber der Krone.

Die Zurschaustellung des Militärischen bei gleichzeitig behaupteter Ebenbürtigkeit spielt aber auch auf die feudalistischen Traditionen des Verhältnisses von Schwertadel und Krone an. Der König ist *primus inter pares*, der Erste und Auserwählte aus einem illustren Kreis traditionsreicher und territorial machthabender Adelshäuser. Die königliche Herrschaftsposition wird durch die *noblesse d'epée*, zu der die von Montmorency seit dem Mittelalter gehörten, gewährleistet und geschützt. Der Monarch braucht den Schwertadel und lässt ihn zugleich an seiner Herrschaft teilhaben. Die räumliche Anordnung und der gezielt gesetzte Dekor am Schloss von Écouen betonen die gemeinsame soziale Herkunft von Hausherr und König ebenso wie ihre gemeinsame Herrschaft. Wenn die Einrichtung eines großen *appartement royal* einerseits eine Demonstration der Ehrerbietung gegenüber dem Monarchen darstellte, so verwies ihre Inszenierung andererseits auf den Reichtum und die Macht Annes de Montmorency, der sich eine solche Anlage leisten und – zumindest dort, auf seinem eigenen Territorium – dem König auf Augenhöhe begegnen konnte. Sein Fall in Ungnade unter Franz I. und seine demonstrative Wiedereinsetzung durch Heinrich II. waren es, die Annes Laufbahn als die eines Günstlings am französischen Hof markierten. Angesichts Écouen wird diese Bezeichnung fragwürdig. Zumindest Anne de Montmorency selbst scheint sich weniger als Favorit des Königs denn als Territorialfürst und zweiter Mann im Staate gesehen zu haben.

Das Arrangement in Écouen war außergewöhnlich. Eine ähnliche, im Außenraum inszenierte Konfrontation von Hausherr und König ist für keine andere Adelsresidenz der Zeit überliefert. In Anet waren trotz getrennter, in gegenüberliegenden Flügeln eingerichteter *appartements* mit eigenen Zugängen die Zeichen Heinrichs II. – vor allem das „DHD“-Sigel und die Mondsichel – an der ganzen Anlage präsent.³³⁵ Zugleich gab es eine Aneignung einiger dieser Zeichen durch Diane de Poitiers und eine personelle Doppelbesetzung von so repräsentativen Räumen wie Galerie, Kapelle und Bibliothek.³³⁶ Beim Schloss von Anet ging es offenbar weniger um Konfrontation und Vergleich als vielmehr um eine allgegenwärtige Überlagerung und Verschränkung der Sphären des Königs und seiner Favoritin. Während Anne de Montmorency in Écouen auf der traditionellen Machtposition seines Standes, des etablierten Schwertadels, gegenüber der Krone insistierte und daraus Nähe zum König ableitete, demonstrierte Diane de Poitiers in Anet eine an Symbiose grenzende Verbindung mit Heinrich II. Als Frau war ihr die Argumentationsweise des Konnetabels nicht zugänglich. In der Inszenierung des Andenkens an Louis de Brézé tauchte sie aber auch in Anet ansatzweise auf. Denn über die Achse von Torbau und Hofportikus waren Phoebus respektive der König und der verstorbene Gemahl, also wie in Écouen Krone und Schwertadel, miteinan-

³³⁵Vgl. S. 254-258 (Kap. III.5.).

³³⁶Zur Bibliothek in Anet vgl. S. 226-230 (Kap. III.4.6.).

der in Beziehung gesetzt. In dieser semantischen Funktion ist der Portikus in Anet den Hoffronten in Écouen vergleichbar.

III.4.5 Der Garten

Schloss und Garten

Der Hofportikus in Anet war zwar funktional unverbunden mit dem Nordflügel, aber gleichwohl wichtig für die Erschließung des Schlossareals. Seine Passage im Erdgeschoß gewährte Zutritt zur Gartenterrasse. Der Torbau zum Ehrenhof und die Mittelpartie des zentralen *corps de logis* markierten die Süd-Nord-Achse als Hauptweg durch das Schloss, an dessen Ende der Blick auf das Parterre und die umgebenen Parkanlagen stand (vgl. den Grundriss, Abb. 8).³³⁷ Nach Durchschreiten der von den Gebäudeflügeln umstellten *cour d'honneur* und des mittleren *corps de logis* trat der Besucher ins Freie, um aus erhöhter Position das symmetrisch angelegte Zierparterre und die jenseits seiner Umfriedung sich ausbreitende Landschaft zu betrachten. Schon die Dramaturgie der Wegführung macht deutlich, dass dem Garten in Anet eine nicht geringe Bedeutung beigemessen wurde. Die emphatischen Äußerungen Heinrichs II. und eine dem Lob des „Iardin d'Ennet“ gewidmete Ode des Hofdichters Olivier de Magny bestätigen das.³³⁸

Die Forschung hat sich mit dem Garten von Anet bislang kaum beschäftigt. Aber in seiner Geschichte des Gartens im frühneuzeitlichen Frankreich widmet Kenneth Woodbridge (1986) Anet ein interessantes Unterkapitel. Er weist der Residenz der Diane de Poitiers einen besonderen Status zu, weil hier ein das Schloss und den Garten als Einheit konzipierender Entwurf umgesetzt wurde, dessen axiale Gerichtetheit eine große Regelmäßigkeit und Geschlossenheit der gesamten Anlage herbeiführte. Vorläufer in Frankreich waren die Schlösser von Bury und Le Verger sowie, zeitlich näher oder gar zeitgleich, Ancy-le-Franc.³³⁹ Mit Bury (Abb. 26) verband Anet der kalkulierte Niveauunterschied zwischen Schloss und Parterre, der den Belvedere-Charakter der Gartenterrasse unterstützte und italienischen Vorbildern verpflichtet war. Allerdings war das Größenverhältnis jeweils ein anderes. Der Garten von Anet hatte die Breite aller drei Höfe und war in seiner Tiefenausdehnung deutlich größer als das Schloss. In Bury hingegen nahm der Garten eine wesentlich kleinere Grundfläche als die Vierflügelanlage um den Ehrenhof ein.³⁴⁰ Die

³³⁷Vgl. Woodbridge 1986, S. 66.

³³⁸Vgl. Olivier de Magny, „Les Louenges du Iardin d'Ennet“ (in: *Le troisième livre des odes*, 1559), in: Magny 1969, S. 126-128. Für die dem Lob des Gartens gewidmeten Verse von Heinrich II. bzw. Mellin de Saint-Gelais vgl. S. 182 (Kap. III.4.1.). Zu der Diane de Poitiers und ihrem Schloss gewidmeten Dichtung vgl. S. 299-311 (Kap. III.7.).

³³⁹Vgl. Woodbridge 1986, S. 48-49 u. 63-64. – Für einen Überblick über die Historiographie des frühneuzeitlichen Gartens in Frankreich vgl. M. Beneš in: Beneš/Harris 2001, S. 8-14.

³⁴⁰S.a. die Zeichnungen von Jean Blécon in: Ducerceau 1988, S. 23.

seitlich angrenzende *basse cour* und ein angestücktes zweites Gartenareal beeinträchtigten zudem die Symmetrie in Bury, die in Anet vollends gegeben war.

Die mehr- oder allseitige Einfassung eines Zierparterres mit Galerien und einfachen Mauern war im französischen Residenzbau des 16. Jahrhunderts typisch und schon in Blois und Gaillon anzutreffen.³⁴¹ Es gab sie auch in den annähernd zeitgleich mit Anet errichteten Anlagen von Écouen und Vallery. Aber in diesen beiden prominenten Fällen, wie auch in Chantilly und vielen anderen Residenzen, lagen die umfriedeten Gärten jenseits des Schlosses und waren – wenn überhaupt – nur lose mit ihm verbunden.³⁴² In Anet hingegen schufen die um das Parterre geführten Galerien, deren Enden unmittelbar an den Kryptoportikus reichten, eine direkte Verbindung von Schloss und Garten. Eine ähnliche Lösung gab es bei dem Schloss von Dampierre, das Charles de Guise 1552 von dem königlichen Schatzmeister Jean Duval erwarb. Es ist unklar, ob der kleine, im Verhältnis zur Grundfläche des Kernschlosses aber wiederum recht üppig dimensionierte Garten aus den 1530er/40er Jahren stammte, also ein Vorbild für den Entwurf von Anet hätte darstellen können, oder erst später von Francesco Primaticcio im Auftrag des Kardinals angelegt wurde – dann vielleicht in Anlehnung an Anet.³⁴³

In Anet ging die enge Verbindung von Schloss und Garten mit einem dichten Zusammenspiel von Architektur und kultivierter Natur einher. Die beiden Bereiche waren wechselseitig aufeinander bezogen und wiesen zahlreiche Analogien auf, was den theoretischen Ansätzen und dem Kompositionsstil des wahrscheinlich auch für den Garten verantwortlich zeichnenden Architekten Philibert De l'Orme entsprach.³⁴⁴ Die stringente Wegeführung vom Torbau zur Gartenterrasse erschloss diesen Zusammenhang und machte ihn schon an der Schwelle zum Schlossareal erfahrbar. Der von Süden kommende Besucher erblickte links und rechts des so markant hervortretenden Torbaus abgestufte Terrassen mit regelmäßiger Baumbepflanzung. Auf den Zeichnungen von Ducerceau erscheinen die kleinen Bäume wie in Reih und Glied gestellte Streitkräfte (FT 4, Abb. 7).³⁴⁵ Als verspielt eingesetzte Zeichen von kultivierter Natur und dem damit assoziierten schöngeistigen Müßiggang (*studium et*

³⁴¹Vgl. Woodbridge 1986, S. 86.

³⁴²Zum Garten von Écouen vgl. Oursel 2003; zum Garten von Vallery vgl. Woodbridge 1986, S. 54; zu dem in den 1520er Jahren angelegten und Ende der 1530er Jahre mit dem Schloss verbundenen Zierparterre von Chantilly vgl. Woodbridge 1986, S. 74-75.

³⁴³Vgl. Frommel 2005, S. 111. Sabine Frommel vermutet, dass die Gartenanlage in Dampierre Primaticcio zuzuschreiben ist.

³⁴⁴Vgl. Pérouse de Montclos 2000, S. 189-194; s.a. ebd. S. 164-171.

³⁴⁵Woodbridge (1986, S. 66) behauptet, entgegen der Darstellung Ducerceaus, die Haine seien nach Quincunx gepflanzt gewesen. Quincunx ist eine seit der Antike belegte Art der Baumpflanzung mit regelmäßigen, aber gegeneinander versetzten Reihen, u.a. um optimale Lichtverhältnisse zu gewährleisten. Statt der Vertikalen ist die Diagonale betont. Vgl. Uerscheln/Kalusok 2003, S. 214.

otium) unterstrichen sie das pseudo-militärische Gepränge der Südfront. Die beiden Haine auf den Terrassen gehörten zu architektonischen Gärten, die zusammen mit den die Natur vorstellenden Bronzearbeiten über dem Eingangsportal den großen Garten im Norden der Anlage ankündigten.³⁴⁶

Zu diesem vermittelte eine große Treppe, deren spiegelbildlich eingeschwungene Läufe von der Gartenterrasse aus begehbar waren.³⁴⁷ Nach Überwindung von etwa zwei Dritteln des Niveauunterschiedes schlossen sich die beiden Läufe zur Form eines Hufeisens beziehungsweise einer Mondsichel und bildeten ein Podest, von dem einige weitere Stufen zum Kryptoportikus unterhalb der Terrasse und zum großen Parterre hinab führten (Abb.16).³⁴⁸ Es gab also eine raffinierte binnenräumliche Verschränkung von Schloss und Garten, Architektur und Natur genau dort, wo die beiden Bereiche unmittelbar aufeinander trafen. Diese sinnfällige Verknüpfung setzte sich fort in den das Parterre umlaufenden Galerien, die das Arkadenmotiv des Kryptoportikus aufgriffen, allerdings – weil ‚naturnäher‘ – in Rustika-Manier. Auch die Sichelform der Treppe schaffte übergreifende Bezüge, denn sie fand ein Echo in dem zum Halbrund erweiterten Wassergraben am nördlichen Ende der Anlage und war formal durch das am Torbau platzierte Hirschgeweih schon eingeführt.

Konventionelle Gestaltungselemente des französischen Renaissancegartens unterstrichen und bereicherten das inszenierte Miteinander von Schloss und Garten in Anet. Hierzu zählte die Unterteilung des Parterres in regelmäßige rechteckige Felder unterschiedlicher Größe, die symmetrisch angeordnet waren. Nach der graphischen Überlieferung Ducerceaus gab es in Anet vierundzwanzig solche Felder. Das von den Wegen gebildete Gitterwerk des Parterres korrespondierte mit den Bogenstellungen der umlaufenden Galerien und bot ein Vergleichsmoment zu der für die französische Renaissancearchitektur so typischen Fassadengestaltung mit ausponderierten Horizontalen und Vertikalen, wie sie auch am Schloss von Anet anzutreffen war. Gemäß des panegyrischen Gedichts von Olivier de Magny waren zumindest einige der Parterre-Felder so bepflanzt, dass sie Muster und Zeichen, also ebenerdige Bilder, vorstellten, die von der Terrasse aus betrachtet werden konnten. In der sechsten Strophe heißt es bei Magny:

Cettuy là qui l'a divisé
L'a de parterre composé,
Où plusieurs armes il a mises
Et plusieurs chiffres & devises,

³⁴⁶Vgl. S. 165-169 (Kap. III.3.).

³⁴⁷Vgl. die Rekonstruktionen von Auguste Bourgeois (Abb. 20). Zu der Treppe und ihrer problematischen Überlieferung vgl. S. 175-176 (Kap. III.4.1.).

³⁴⁸Der Kryptoportikus ist ein typisches Merkmal der Architektur De l'Ormes, das auch in anderen Bauten bzw. Bauentwürfen von ihm auftaucht. Hierzu und zur Ableitung von italienischen Vorbildern (u.a. Villa Madama, Rom, Raffael, um 1516) vgl. Pérouse de Montclos 2000, S. 164-165; Blunt 1958, S. 49-50.

Le tout en herbe si bien feint
 Qu'on diroit presque qu'il est peint,
 Voyre peint d'une grace telle
 Que Titian, ny Iacopin,
 Miquel l'Ange, ou celluy d'Urbain
 Ne l'eussent sceu peindre plus belle.³⁴⁹

Das hier mit dem topischen Paragone ausgesprochene Künstlerlob galt einem in der Strophe davor erwähnten „architecte sçavant“, der demnach den Garten von Anet angelegt hatte.³⁵⁰ Die Zeilen Magnys sind vielleicht ein weiterer Hinweis auf De l'Orme als Entwerfer nicht nur des Schlosses, sondern auch des Gartens.

Olivier de Magny beschreibt in den folgenden Strophen die Gestalt einzelner Muster im Parterre. Das erste bezog sich auf Heinrich II. Es zeigte „un grand croissant,/ De peu à peu se remplissant“, „L'escusson des armes de France“ und die Initiale „H“ („La lettre premiere du nom/ Du grand HENRY“). Daneben, also vermutlich im benachbarten Feld, befand sich nach Aussage des Dichters das Wappen Katharinas von Medici. Nach ausführlichem Lob des Königspaares schildert Magny sehr detailliert das ebenfalls im Parterre „à costé gauche“ gepflanzte Wappen der Schlossherrin Diane de Poitiers, in den Farben schwarz und weiß und bekrönt von der Herzogskrone.³⁵¹ Die Zeilen des Dichters sind insofern glaubhaft, als das Schmücken des Parterres durch eine dekorative Muster und heraldische Zeichen hervorbringende Bepflanzung auch für andere Schlossgärten belegt ist, unter anderem für Gaillon und den Tuileries-Palast in Paris.³⁵² Aufschlussreich ist zudem, wo Magny das Wappen der Diane de Poitiers lokalisiert: „à costé gauche“. Wenn der Dichter tatsächlich vor Ort war, so muss er von der Terrasse beziehungsweise vom Schloss aus hinunter in den Garten geblickt haben. Das von ihm beschriebene Wappenfeld der Hausherrin hätte sich dann im westlichen Bereich des Parterres befunden, so dass die Anordnung der heraldischen Zeichen im Garten mit der Lage der *appartements* im Schloss korrespondierte: das von Diane de Poitiers im westlichen, das des Königs und der Königin im östlichen Seitenflügel.³⁵³ Auch die im Parterre gepflanzten Wappen – Bilder, die Magny mit den Werken berühmter italienischer Maler verglich – hätten also eine räumlich-semantische Verknüpfung von Schloss und Garten geleistet.

³⁴⁹Magny 1969, S. 127.

³⁵⁰Zur Topik der Gartenbeschreibung bei Magny s.a. Balsamo 2003, S. 421-422.

³⁵¹Vgl. S. 247-248 (Kap. III.5.).

³⁵²Vgl. Woodbridge 1986, S. 46 u. 68. S.a. die Ansicht des Tuileries-Gartens mit gepflanzten Wappen in einer der die Valois-Teppiche vorbereitenden Zeichnungen von Antoine Caron, 1573 (Cambridge, Fogg Art Museum). – Die Graphiken Ducerceaus zeigen zwar weder in Anet noch anderswo Wappenfelder oder Monogramme, aber durchweg gemusterte Parterre-Beete, was keiner Phantasievorstellung des Zeichners geschuldet sein dürfte.

³⁵³Vgl. S. 200-205 (Kap. III.4.4.).

Die Brunnen

Eigentümlicherweise verliert Olivier de Magny in seiner Ode kein Wort über die beiden Parterre-Brunnen, die auf den Graphiken Ducerceaus zu sehen sind und demnach symmetrisch platziert auf zwei Wegekreuzungen standen (FT 4, Abb. 7 u. 8).³⁵⁴ Das große Interesse, das Ducerceau der Gestaltungsaufgabe Brunnen entgegenbrachte, spricht dafür, seinen Darstellungen des Gartens von Anet auch diesbezüglich Glauben zu schenken.³⁵⁵ Das Arrangement wäre zudem nicht ungewöhnlich gewesen, denn Brunnen auf Wegekreuzungen sind schon für die Ziergärten der französischen Frührenaissance dokumentiert.³⁵⁶

In Anet lagen sie auf den durch die Seitenflügel gebildeten Nord-Süd-Achsen, nahmen in ihrer Platzierung also auf die Architektur des Schlosses und dessen Drei-Höfe-Struktur Bezug. Die beiden Wasserbecken hatten gemäß Ducerceau die gleiche Form, eine Art Vierpass mit eingestellten Ecken. Hingegen waren die Brunnenstöcke wohl sehr verschieden gestaltet. Der recht respektive östliche war ein einfacher Schalenbrunnen, von dem man in den 1840er Jahren Überreste auf dem Schlossgelände beziehungsweise im Ort Anet fand und 1872 nördlich des noch bestehenden Westflügels wieder aufstellte (Abb. 16).³⁵⁷ Der westliche Brunnen bestand nach Ducerceau aus einem schlichten Sockel, auf dem eine Skulptur, wahrscheinlich eine nackte weibliche Figur, montiert war.

Um diesen Brunnen im Westen des Parterres ging es unter Umständen auch Gabriele Symeoni. Dieser Florentiner Gelehrte, der mehrfach das Schloss von Anet besuchte, verfasste Ende 1550, als er vom einem Brunnen hörte, „que la nouvelle Diane [i.e. Diane de Poitiers] veult faire en son beau jardin et paradis d’Anet“³⁵⁸, ein Epigramm. Geschildert wird eine Strafaktion der Göttin Diana, die eine rebellische Nymphe in einen Brunnen verwandelt, der fortan Zeugnis ablegt von der seitens der Gottheit geforderten bedingungslosen Gefolgschaft. Es ist unklar, ob Symeoni bei der Formulierung seiner Verse Kenntnis von der geplanten Brunnengestaltung in Anet hatte. Auf jeden Fall wollte er der „neuen Diana“ Diane de Poitiers, deren Gunst er suchte, damit schmeicheln. In seiner 1558 in Lyon publizierten und dem Kardinal von Lothringen gewidmeten Schrift *Les illustres observations antiques du seigneur Gabriel Symeon, florentin, en son dernier voyage d’Italie l’an 1557* berichtet

³⁵⁴Während Ducerceaus Zeichnungen, die das Schloss von Anet aus der Vogelperspektive präsentieren, diese Brunnen relativ detailliert darstellen, sind sie in seinem publizierten Stich der Anlage nur sehr summarisch aufgefasst, aber ebenfalls vorhanden.

³⁵⁵Vgl. die Brunnenentwürfe Ducerceaus in seinem *Second Livre d’Architecture* (1561). S.a. Byrne 1983.

³⁵⁶So z.B. in Amboise, Blois und Gaillon. Vgl. Woodbridge 1986, S. 39-47. S.a. die entsprechenden Kapitel in: Weber 1985.

³⁵⁷Vgl. Roussel 1875, S. 118.

³⁵⁸Brief von Gabriele Symeoni an Mellin de Saint-Gelais, 12.12.1550, Lyon, publ. in Symeonis *L’epitome de l’origine et succession de la duché de Ferrare ...*, Lyon 1553 (zit. nach: Jusselin 1935, S. 6)

Symeoni unter anderem von einem Aufenthalt in Anet, der Ende 1557 oder Anfang 1558 stattgefunden haben muss. Er habe dort „une fontaine qui ne parloit point“, also einen Brunnen ohne Inschrift – vielleicht auch ohne sprudelndes Wasser – gefunden, den er „zum Sprechen gebracht“ habe. Es folgt das bereits 1550 verfasste Epigramm, nur geringfügig verändert.³⁵⁹ Der kleinformatige Holzschnitt zur Illustration des Nymphenbrunnens in Symeonis Werk erhebt keinen Anspruch auf Wiedergabe der topographischen Situation vor Ort, sondern schildert vor allem die Verwandlungstat der Diana (Abb. 67). Die über Bogen, Köcher und drei Hunde gekennzeichnete Jagdgöttin steht mit ausgebreiteten Armen neben einem tempelartigen Brunnen. Der besteht aus einem sechseckigen Becken und einem von korinthischen Säulen getragenen Baldachin, den eine Mondsichel bekrönt. An der Vorderseite des Brunnenbeckens ist eine große Inschrift („Dianae Valerinae. S.[scru]“) zu erkennen, die auf Diane de Poitiers beziehungsweise Diane de Saint-Vallier verweist. In der Mitte des Brunnens steht eine hermenartige Nymphe, aus deren Brüsten sich Wasser in eine kleine Schale ergießt. Im Hintergrund, in großer Distanz zu der in der Landschaft sich zutragenden Szene, ist eine sehr schematisch und kompakt dargestellte Residenz im Stil der französischen Renaissance zu sehen, die jedoch keine Ähnlichkeit mit dem Schloss von Anet hat. Das mythologische Thema – Diana und eine zum Brunnen gewordene Quellnymphe – verlangte nach einem ‚natürlichen‘ Ambiente. Die Inschrift und das Schloss schafften die Verknüpfung von Mythologie und Gegenwart, also auch die Referenz der dargestellten Göttin Diana auf die Schlossherrin Diane de Poitiers.

Sofern Gabriele Symeoni überhaupt von einem in Anet tatsächlich errichteten Brunnen spricht und nicht nur von einer mythologisch inspirierten und panegyrisch motivierten Idee, so hatte er wahrscheinlich einen der Gartenbrunnen und nicht einen der beiden Hofbrunnen vor Augen.³⁶⁰ Mit Blick auf die graphische Überlieferung Ducerceaus müsste es sich bei dem im Epigramm charakterisierten Brunnen um den westlichen handeln. Die von Pérouse de

³⁵⁹ „Cosi fuggendo in questa parte e'n quella/ La Dea mi giunse, qui poco lontana./ Mutommi in forte, onde la fama hor vola,/ Ch'ei bisogna seguir Diana sola.“ (zit. nach: Jusselin 1935, S. 8)

³⁶⁰ Die der zitierten Brunnen-Passage unmittelbar benachbarten Äußerungen Symeonis, der Gestaltungsbedarf auch bei der „basse gallerie du grand jardin“ anmerkt, sprechen ebenfalls für eine Lokalisierung der „Fontaine d'Anet qui parle“ im Garten bzw. im Parterre. Symeoni behauptet, er habe die „gallerie“ mit drei „semblables devises“, also (thematisch?) ähnlichen Kombinationen von Text und Bild, angefüllt. Vgl. Gabriel Syméoni, *Les illustres observations antiques du seigneur Gabriel Symeon, florentin, en son dernier voyage d'Italie l'an 1557*, Lyon 1558, S. 99-101, zit. nach: Jusselin 1935, S. 12-13. Maurice Jusselin (1935, S. 8) vermutet entgegen diesen Hinweisen, dass es sich bei Symeonis Brunnen um den im östlichen Seitenhof von Anet handelte, der nach Roussel (1875, S. 100) basierend auf einer Aussage von Piganiol de La Force (1742) ein Nymphen-Brunnen gewesen sein soll. Dieser These widersprechen u.a. die Darstellungen Ducerceaus. Den Diana-Brunnen im westlichen Seitenhof kann Symeoni aufgrund der Thematik nicht gemeint haben.

Montclos vorgeschlagene Identifikation der bekrönenden Skulptur als Callisto wäre dann zurückzuweisen.³⁶¹ Denn Symeoni spricht im Dezember 1550 ausdrücklich davon, dass er den Verwandlungen, die die Göttin Diana gemäß der antiken Überlieferung, also vor allem gemäß Ovid bewirkt habe, eine weitere hinzufügen wolle.³⁶² Seine zum Sprechen gebrachte „Aneta Nymphe“ war demnach Symeonis eigene Erfindung, die vielleicht ein in Anet (geplanter) Nymphenbrunnen angeregt hatte.

Die unterschiedliche Gestaltung der beiden Parterre-Brunnen, wie sie zumindest Ducerceau überliefert, bekräftigte die schon über die gepflanzten Wappenfelder geleistete Kennzeichnung des westlichen Bereichs von Schloss und Garten als ein Repräsentationsraum, der vornehmlich Diane de Poitiers zugeordnet war. Die Inszenierung einer Frauenfigur, vielleicht einer Quellnymphe, nicht nur im linken Brunnen des Parterres, sondern auch im westlichen Seitenhof, wo der Diana-Brunnen stand, verwiesen auf das weibliche Prinzip als Teil einer binären, heraldischen Struktur, in der die Schlossherrin dem König gegenüber trat und zugleich mit ihm vereint war.³⁶³

Im Gegensatz zu den Schlössern der anderen Favoriten – Écouen, Vallery und Meudon – waren in Anet das Schloss und sein Garten zu einer Einheit mit zahlreichen Binnenbezügen verbunden. Diese integrierende Gestaltung, die auch die wenig später entstandene Villa d'Este in Tivoli kennzeichnete, wurde schon am Torbau im Süden angekündigt und motivisch vorbereitet. Dort gab es bereits eine enge Verschränkung von Kultur und Natur, die geschlechtlich kodiert und, mit Blick auf die Analyse des Gartens, programmatisch anmutet.³⁶⁴ In der über dem Eingangsportal platzierten Inschrift hieß es zudem: „Phoebus ist dieses große Haus der Diana geweiht [...]“. Mit dem „großen Haus der Diana“ waren auch das Naturreich, der Wald und seine Quellen, die bevorzugten Aufenthaltsorte der antiken Mond- und Jagdgöttin und ihrer Nymphen, gemeint. Das Bronze-Relief Cellinis unterstrich diese Anspielung. Für die Verherrlichung Dianes de Poitiers als mythologische Diana war der Garten – also eine künstlerisch überformte Natur – ein integraler

³⁶¹Vgl. Pérouse de Montclos 2000, S. 269 u. 273. Der Autor vermutet, dass drei 1987 im Kunsthandel aufgetauchte Steinplatten mit Reliefschmuck ehemals als Dekor des Beckens von diesem Brunnen dienten.

³⁶²„[...] ces presens Epigrammes Toscans que je vous envoie, en ayant adjousté un autre d'avantage à ceulx qu'anciennement sont escriptz touchant les Métamorphoses faitcz par la dicte déesse: laquelle occasion m'a esté présentée par une fontaine qu'on m'a dict que la nouvelle Diane veult faire en son beau jardin et paradis d'Anet.“ Brief von Gabriele Symeoni an Mellin de Saint-Gelais, 12.12.1550, Lyon, publ. in: Symeonis *L'epitome de l'origine et succession de la duché de Ferrare ...*, Lyon 1553; zit. nach: Jusselin 1935, S. 6.

³⁶³Vgl. im Gegensatz dazu Sheila ffolliott (2001), die im frühneuzeitlichen Garten ein prototypisches Refugium weiblicher Machtausübung und -zurschaustellung erkennt, während der Palast ein „male edifice of power“ (S. 211) sei. – Zum Diana-Brunnen in Anet vgl. S. 267-286 (Kap. III.6.1.). Zu den Brunnen in Anet s.a. Miller 1977, S. 174-177.

³⁶⁴Vgl. S. 165-169 (Kap. III.3.).

und unverzichtbarer Bestandteil der Schlossanlage. Bezeichnenderweise ließ die Favoritin auch in Chenonceau, ihrer nach Anet bedeutendsten Residenz, zuerst einen Garten anlegen. Und auch dort war es das Verdienst Philibert De l'Ormes eine das Wasserschloss und seine Gärten stringent zusammenführende Lösung zu entwickeln.³⁶⁵

III.4.6 Die Ausstattung

Antiken und andere Kunstwerke

Während ihre männlichen Konkurrenten, insbesondere Anne de Montmorency und Charles de Guise, größere Sammlungen antiker und moderner Kunstgegenstände zusammentrugen und in eigens dafür errichteten oder bereit gestellten Räumlichkeiten präsentierten, scheint Diane de Poitiers keine solche Sammlung, zumindest keine von nennenswertem Umfang und Bestand besessen zu haben.³⁶⁶ Von einem besonderen Kunstausstellungsraum in Anet oder in einer ihrer anderen Residenzen gibt es kein verlässliches Zeugnis. Die von der Favoritin zusammengetragenen oder ihr geschenkten Objekte waren in erster Linie für die Ausschmückung ihres Schlosses in Anet bestimmt. Das galt auch für die beiden bereits erwähnten Kunstgeschenke Heinrichs II., die *Nymphe de Fontainebleau* von Cellini und die zwölf Email-Tafeln mit Aposteldarstellungen von Limosin.³⁶⁷ Verstreute Zeugnisse dokumentieren

³⁶⁵Zu Diane de Poitiers und Chenonceau vgl. S. 240-241 (Kap. III.4.7.).

³⁶⁶Zu Antiken- und Skulpturensammlungen im Frankreich des 16. Jh. vgl. Châtelet-Lange 1975. S.a. Favier 1974. – Anne de Montmorency wandte sich 1531 an den in Rom weilenden Kardinal Jean Du Bellay mit der Bitte um Zusendung antiker „testes et médailles“ zur Ergänzung seines Bestandes im Schloss von Chantilly, wo die Antiken vermutlich zusammen mit der Bibliothek in einem eigenen Raum untergebracht waren. An Montmorency gerichtete Briefe von dem ebenfalls in Rom residierenden Kardinal Georges d'Armagnac aus den Jahren 1554/55 bezeugen, dass ein umfangreiches Antiken-Geschenk – acht Büsten (*testes*) aus Marmor – in Italien vorbereitet wurde und an den Konnetabel geschickt werden sollte, vermutlich für das in diesen Jahren auszustattende bzw. mit einer Sammlung zu bestückende Schloss von Écouen. Vgl. Miller 1861; Grandmaison 1855. Die von Salomon Reinach (1902) und Bertrand Jestaz (1963) zusammengestellten Ausfuhrgenehmigungen für antike Kunstgegenstände aus Rom bestätigen diese Lieferung über Armagnac sowie eine weitere über den französischen Botschafter Jean d'Avanson, ebenfalls aus dem Jahr 1555. – Charles de Guise, der Kardinal von Lothringen, besaß ebenfalls eine umfangreiche Antiken-Sammlung, die nach Aussagen von Zeitzeugen zum Teil in der *grotte* und zum Teil in einem eigens eingerichteten Kabinett im Schloss von Meudon selbst präsentiert wurden. Vgl. Châtelet-Lange 1975, S. 275-277. Auch für sein Schloss von Dampierre wird vermutet, dass sich in einem laut Vasari von Francesco Salviati ausgemalten *studiolo* Antiken befanden. Vgl. ebd. S. 277/ FN 44; Frommel 2005, S. 111. Gemäß den überlieferten Ausfuhrgenehmigungen (vgl. Reinach 1902, Jestaz 1963) agierte Charles de Guise in Rom vor allem als Emissär Heinrichs II. Doch mit großer Wahrscheinlichkeit waren einige der nach Frankreich exportierten antiken Kunstobjekte auch für ihn selbst bestimmt. Der Name Dianas de Poitiers taucht in den bekannten Ausfuhrgenehmigungen nicht auf.

³⁶⁷Vgl. S. 205-208 (Kap. III.4.4.).

den tatsächlichen oder auch nur geplanten Transfer weiterer Kunstobjekte nach Anet.

So belegt ein vom Februar 1552 datierender Speditionsauftrag Philibert De l'Ormes, dass ein gewisser Nicolas Prunier eine Vielzahl von Gegenständen auf dem Wasserwege von Paris nach Anet transportieren sollte, „pour Madame la duchesse de Valentinoys“. Darunter befanden sich – neben Möbeln, einem Spinnett, Marmorblöcken und -platten, Geschützen und diversen Gepäckstücken nicht näher bestimmten Inhalts – auch dreizehn „tableaulx“, von denen eines als ein Porträt von „Monseigneur d'Angolesme“ besonders hervorgehoben wurde, außerdem eine Marmorstatuette („ung enfant de marbre tenant ung chien“).³⁶⁸ Es ist ungewiss, ob es sich hierbei um Geschenke des Königs an seine Favoritin handelte. Vielleicht ließ Diane de Poitiers auch einige ihrer bis dahin in Paris verwahrten mobilen Besitztümer in das Anfang 1552 bezugsfertige Schloss von Anet bringen. Über die Platzierung der Kunstwerke in Anet und ihren Verbleib ist nichts bekannt.

Bereits ein Jahr zuvor, im Februar 1551, hatte der Herzog von Ferrara Ercole II d'Este seinen Botschafter Giulio Alvarotti mit dem Auftrag nach Anet geschickt, dort möglichst diskret die Maße eines der neu entstandenen Zimmer zu erkunden. Der Herzog wollte Diane de Poitiers mit dem Geschenk einer für die Wände des Raumes passenden Lederbespannung überraschen.³⁶⁹ Einige Monate später, Anfang Mai 1551, konnte Alvarotti tatsächlich eine Zeichnung der „prima camera d'Anet, de Madama de Valentinoys“ liefern. In einem zwei Tage später verfaßten Brief ist erneut von einem „disegno della camera principale de Anet de Madama de Valentinoys“ die Rede. Es sollte bis zum September des Jahres 1553 dauern, bis eine größere Ladung mit Geschenken von Ercole II d'Este die zu dem Zeitpunkt in Saint-Germain-en-Laye weilende Diane de Poitiers erreichte. Tommaso Zerbiani überbrachte die Sendung und schilderte seinem Herrn die Reaktion der Herzogin von Valentinois. Demnach bekam Diane de Poitiers außer der italienischen Lederbespannung einen Sessel („una scarania“), ein aufwendig gearbeitetes Bett mit Säulen und Vasen, kostbare Wäsche für sich selbst und ihr weibliches Gefolge und eine Marmortafel, auf der im Bas-Relief ein „Sacrificio di Diana“ dargestellt war. Die Beschenkte zeigte sich begeistert und lobte insbesondere die Marmor-Arbeit: „[...] Sua Eccellenzia non si poteva saziar de mirarlo et laudar la grand'arte

³⁶⁸Roy 1929, S. 342-343. S.a. ebd. S. 301. Mit „Monseigneur d'Angolesme“ dürfte Karl, der jüngere Bruder Heinrichs II., gemeint gewesen sein, der am 9. September 1545 gestorben war. Maurice Roy vermutet etwas voreilig, dass „une casse doublée de satin là ou estoit la sallemande“ eines der von Franz I. an die Herzogin von Étampes geschenkten Schmuckstücke enthalten habe, das Heinrich II. wiederum seiner Favoritin Diane de Poitiers vermacht haben soll.

³⁶⁹Vgl. Occhipinti 2000; Thierry 1955, S. 180-185.

che era stata usatta in far quelle belle figure, laudando et mirando i muscoli di una per una.“³⁷⁰

Aus der von Carmelo Occhipinti gehobenen ferraresischen Korrespondenz geht hervor, dass Diane de Poitiers einen regen Geschenkeaustausch auch mit Ippolito d'Este, dem Bruder des Herzogs und Kardinal von Ferrara, pflegte, der den französischen Hof 1549 nach Rom beziehungsweise Tivoli verlassen hatte.³⁷¹ Neben Textilien und Pferden wurden auch Kunstwerke übermittelt. In einem Brief des ferraresischen Botschafters vom November 1552 ist von „alcuni quadri“ die Rede, die der Kardinal für Diane de Poitiers hatte anfertigen lassen „per mettere nella sua casa de Inet“.³⁷² Im gleichen Schreiben teilte Alvarotti seinem Herzog mit, dass Diane de Poitiers eine Marmorstatue („una statua di marmore“) wünsche. Diesem Begehren wollte man von ferraresischer Seite nachkommen, doch ist nicht bekannt, ob eine solche Statue jemals geliefert wurde. Bei der im September 1553 eintreffenden Geschenkesendung aus Ferrara war sie zumindest nicht dabei. In den Briefen Alvarottis ist mit Blick auf den geplanten Aufstellungsort der Statue mehrfach von Nischen und auch von einer Galerie die Rede, ohne dass je wirklich klar würde, welche Partie der Anlage damit gemeint gewesen sein könnte: die das Parterre einfassenden Galerien, die von Wasser umgebene „Grande salle“ im Norden der Anlage, die Galerie im Ostflügel, die Portikus-Architektur im Hof ... ? Occhipinti (2000) vermutet, dass die von Ducerceau so genannte „Grande salle“ als eine Skulpturenhalle eingerichtet werden sollte, nach dem Vorbild des Cortile del Bevedere in Rom, und dass die aus Ferrara erbetene Statue hierfür gedacht war. Allerdings gibt es keine weiteren Hinweise, die diese durchaus interessante These bestätigen würden. Die Korrespondenz des Botschafters deutet vielmehr darauf hin, dass es Diane de Poitiers in erster Linie darum ging ein antikes oder nach einem antiken Vorbild entstandenes Bildwerk zu besitzen, wohingegen nicht nur die dargestellte Figur, sondern auch der Aufstellungs-ort von nachgeordneter Bedeutung waren. Eine bestimmte Nische, in die die Marmorstatue aus Italien hätte passen müssen, gab es offenbar gar nicht.³⁷³

³⁷⁰Brief von Tomaso Zerbinati an den Herzog von Ferrara, 10.09.1553, Marly-le-Roy (Modena, Archivio di Stato; zit. nach: Occhipinti 2000, S. 182)

³⁷¹Vgl. Occhipinti 2000, insb. S. 175-176.

³⁷²Brief von Giulio Alvarotti an den Herzog von Ferrara, 22.11.1552, Reims (Modena, Archivio di Stato; zit. nach: Occhipinti 2000, S. 175). Vielleicht handelte es sich bei den Gemälden um Arbeiten von Girolami da Carpi, der in dieser Zeit im Dienste des Kardinals stand. – Ippolito d'Este hatte Diane de Poitiers im Frühjahr 1549 „belle camizie di lavori bianchi“ überreicht, woraufhin sie ihm „una assai bello cavallo della sua razza“ schenkte. Vgl. den Brief Giulio Alvarottis an den Herzog von Ferrara, 8.05.1549, Paris (Modena, Archivio di Stato; zit. nach: Occhipinti 2001, S. 217)

³⁷³Vgl. hierfür insb. den Brief Alvarottis vom 21. März 1553 (zit. in: Occhipinti 2000, S. 177 u. 178), in dem der Botschafter anmerkt, dass er lediglich wisse, dass die Statue „grande come un uomo giusto“ sein solle, und im folgenden mehrere, und zwar höchst verschiedene, potentielle Aufstellungsorte, die er selbst sich vorstellen könnte, aufführt.

Eine ähnliche Beliebigkeit ist angelegentlich eines anderen antiken Geschenks für Diane de Poitiers überliefert. Der Kardinal Jean Du Bellay, der sich mit dem Regierungsantritt Heinrichs II. nach Rom hatte zurückziehen müssen, suchte von dort aus die Gunst der königlichen Favoritin. Er wollte ihr ein Geschenk machen, „quelque chose pour mettre sur quelque porte à Annet“, wie es in einem um 1550 geschriebenen Brief an Philibert De l’Orme heißt. Damit der Architekt eine passend dimensionierte Nische bereitstellen konnte, teilte Du Bellay ihm die Maße seines Kunstgeschenkes mit. Dabei handelte es sich um einen antiken Venus-Kopf („une teste d’une Venere“), in dem die Experten („les antiques“) ein „opus Phidiae“ erkannt hätten und der mehr als sechs Fuß groß sei.³⁷⁴ Wie De l’Orme auf dieses Angebot reagierte und ob der kolossale Venus-Kopf jemals nach Anet gelangte, ist nicht bekannt.

Mitte der 1550er Jahre bekam Diane de Poitiers zwölf Imperatoren-Büsten („douze César“) von dem in Rom weilenden französischen Botschafter Jean de Saint-Marcel, Herr von Avanson, geschickt. Sie wurden vermutlich an der Gartenfassade des Schlosses von Anet angebracht.³⁷⁵ Die Verwendung im hohen oder flachen Relief gearbeiteter Imperatoren-Bildnisse in Medaillons als Fassadenschmuck war im französischen Schlossbau seit dem frühen 16. Jahrhundert geläufig und orientierte sich an oberitalienischen Vorbildern, zum Beispiel an der Kartause von Pavia. Ein entsprechender Dekor kann unter anderem für die Schlösser von Gaillon, Le Verger, Meillant, Assier, Bonnivet, Chantilly und Oiron, für das Hôtel d’Alluye in Blois sowie für das königliche Schloss von Madrid nachgewiesen werden.³⁷⁶ Die Adaption der Imperatoren-Medaillons für Anet, also für einen weiblichen Residenzbau, ist bemerkenswert, vermutlich singulär, und ambivalent zu deuten. Einerseits scheint es sich hierbei um eine Konvention zu handeln, andererseits kann aber auch von der Inanspruchnah-

³⁷⁴Paris, BnF, Ms. fr. 5.150, transkribiert u. partiell publiziert in: Clouzot 1910, S. 60-61. S.a. Pérouse de Montclos 2000, S. 267. De l’Orme hatte für den Kardinal Du Bellay in den frühen 1540er Jahren die Residenz Saint-Maur errichtet und stand wohl auch weiterhin im Kontakt mit ihm.

³⁷⁵Vgl. Thierry 1955, S. 185; Jusselin 1908. Eine dieser Büsten befindet heute in der Stadtbibliothek von Chartres. Zu Jean d’Avanson s.a. Cloulas 1997, S. 257ff.

³⁷⁶Vgl. Prinz/Kecks 1985, S. 322-324; Châtelet-Lange 1975; Scheller 1985, S. 60; Mayer/Bentley-Cranch 1994, S. 137; Yu Ling-Liou 1997, S. 174-187; Hochner 2006, S. 109. Für die italienischen Ursprünge der Imperatoren-Bildnisse s. Middeldorf 1979. Die Serie von „zwölf Cäsaren“ (von Cäsar bis Domitian) geht auf die im Italien des 15. Jh. stark rezipierten Biographien des Sueton zurück. Imperatoren-Bildnisse wurden auch in Frankreich nicht nur als Fassadenschmuck eingesetzt. So zeigen die illuminierten Frontispize zum ersten und zweiten Buch der *Chroniques de Monstrelet*, 1510 für François de Rochechouart gefertigt (Paris, BnF, Ms. fr. 20360, fol. 1 v° u. 20361, fol. 1 r°), den reitenden bzw. thronenden König Ludwig XII. und in der Randbordüre neun Medaillon-Bildnisse römischer Imperatoren. Vgl. Walbe 1974, S. 17/ Abb. 6; Hochner 2006, S. 84 u. 107. Ein in die gleiche Zeit datierter hölzerner Türflügel aus dem Schloss von Gaillon (New York, The Metropolitan Museum of Art) ist mit einem Profilbildnis des Kaisers Hadrian in einem Medaillon geschmückt.

me eines exklusiv männlichen, genealogisch argumentierenden Dekorationssystems durch eine Frau gesprochen werden. Der repräsentative Anspruch der Imperatoren-Medaillons beruhte sowohl auf ihrer formalen Qualität als antikisch inspirierter Fassadenschmuck als auch auf ihrer über die Bildnis-Serie vermittelten Zurschaustellung und Legitimation männlicher Herrschaft. In jedem Fall wurde angeknüpft an eine antike Tradition, die Verbindlichkeit im Sinne eines Machtdiskurses besaß und die sich in Anet vermutlich auch Diane de Poitiers zueigen machte. Zum Vergleich sei auf einen etwas früher, in den 1520er Jahren, entstandenen Bildnis-Zyklus verwiesen, den Jeanne de Balzac d'Entraygues, die Witwe von Amaury II de Montal de La Roquebrou, seinerzeit Gouverneur der Haute-Auvergne, im Rahmen der Modernisierung ihres Schlosses Montal in Saint-Jean-Lespinasse (Lot) anbringen ließ.³⁷⁷ Bei den sieben auf den Trumeau-Pfeilern der ersten Etage platzierten Büsten in Medaillons handelt es sich ausnahmslos um Bildnisse von Familienmitgliedern, also um eine auf das engere soziale Umfeld konzentrierte genealogische Serie. Demgegenüber verwiesen die in Anet montierten Imperatoren-Medaillons auf einen größeren, übergeordneten Zusammenhang. Zwar ging es im Schloss Dianes de Poitiers auch, an anderer Stelle, um die Zurschaustellung familialer Tradition und Kontinuität. Aber mit den „douze César“ war der Herrschaftsanspruch der französischen Krone und ihrer Gefolgsleute angesprochen.

Die Bibliothek

Das Erscheinungsbild von Anet – die klassizistische Architektur mit ihren zahlreichen Antikenzitaten auch im bauplastischen Dekor und das dichte Zusammenspiel von Schloss und Garten – ließen das Anwesen Dianes de Poitiers als eine Residenz im Geist der Antike erscheinen.³⁷⁸ Wenn auch keine explizit zur Schau gestellte Sammlung von Kunstobjekten existierte, so war das Moment des klassischen *studium* doch durch das Vorhandensein einer Bibliothek, also durch eine Sammlung kostbarer Handschriften und Bücher gegeben. Diese Bibliothek befindet sich heute nicht mehr am Ort, und die Rekonstruktion des ursprünglichen Bestandes gestaltet sich schwierig. Die pauschale Vereinnahmung der emblematischen Zeichen Heinrichs II. für Diane de Poitiers führte dazu, dass allzu viele Bücher mit entsprechend gestalteten Einbänden der alten Bibliothek von Anet zugeschlagen wurden.³⁷⁹ Hinzu kam die gleichermaßen irreführende Orientierung an einem 1724 angefertigten Inventar des zu

³⁷⁷Vgl. Babelon 1989/2, S. 167-170.

³⁷⁸Vgl. Gabriele Symeoni, *Illustrazione degli epittaffi et medaglie antiche*, Lyon, 1558. In diesem dem Herzog von Ferrara gewidmeten Bericht über eine Reise durch Frankreich und Italien im Gefolge des Herzogs von Guise, dem Symeoni als Cicerone diente, um „tutte le cose antiche più rare et dilettevoli“ zu finden, werden u.a. die *grotte* von Meudon und das Schloss von Anet vorgestellt.

³⁷⁹Vgl. Quentin-Bauchart 1993, S. 59-88; ders. 1971, S. 192-196. Zur Emblematik vgl. S. 244-267 (Kap. III.5.).

dem Zeitpunkt in Anet vorgefundenen Bestandes, das mehr als dreihundert Bände verzeichnet.³⁸⁰ Auf der Grundlage der so entstandenen Bücherlisten behauptet die Historikerin Sandra Sider, dass die Bibliothek Dianes de Poitiers „almost all the ‚feminist‘ literary texts of her day“³⁸¹ enthalten habe.

Tatsächlich hat bislang einzig Jean Porcher (1946) eine seriöse Aufstellung der noch erhaltenen und ehemals der Herzogin von Valentinois gehörenden Werke vorgelegt. Er kommt auf siebzehn Bände, die sich sicher, und fünf weitere, die sich sehr wahrscheinlich in ihrem Besitz befanden. Ein gezieltes Sammelinteresse, ein inhaltlicher oder materieller Schwerpunkt, ist nicht erkennbar. Das liegt unter anderem daran, dass der von Porcher überzeugend rekonstruierte (Teil-)Bestand der Bibliothek in Anet aus heterogenen Quellen stammte: Fünf zwischen 1541 und 1557 gedruckte Bücher recht unterschiedlichen Inhalts könnte Diane de Poitiers selbst erworben haben. Zwei Einbände enthalten nur weiße Blätter, ein weiteres Dokument, die Liegenschaften der Schlossherrin betreffen. Neben einer Gedichte-Sammlung von Mellin de Saint-Gelais, die ihr vermutlich vom Autor selbst oder von Heinrich II. überreicht worden war, finden sich zwei Manuskripte, die Diane de Poitiers von ihrem Mann Louis de Brézé geerbt hatte, sowie zwei Bücher, die aus der Bibliothek Katharinas von Medici in die der Favoritin gelangt waren. Der Rest sind neun Manuskripte, sämtlich deutlich früher entstanden, die Diane de Poitiers mit großer Wahrscheinlichkeit vom ihrem Vater, dem Buchliebhaber Aymar de Poitiers (gest. 1510), übernommen hatte.³⁸²

Die kostbaren Ledereinbände der von Porcher zusammengetragenen Werke sind auf der Vorderseite zumeist mit dem Wappen der Herzogin von Valentinois geschmückt, das in der Mitte platziert und von emblematischen Zeichen des Königs umgeben ist (Abb. 69). Die Technik und der Stil weisen darauf hin, dass diese Einbände von Künstlern geschaffen wurden, die auch für Heinrich II. arbeiteten.³⁸³

Die nach heutigem Kenntnisstand fehlende oder nicht erkennbare inhaltliche Akzentsetzung in der Bibliothek Dianes de Poitiers war nicht ungewöhnlich. Ihre männlichen Zeitgenossen, die in ähnlich hohen Machtpositionen agierten, scheinen ein ähnliches ‚Interesse‘ an ihren persönlichen Bibliotheken gehabt zu haben. Auch die Bestände Annes de Montmorency lassen

³⁸⁰Im Februar 1723, nach dem Tod der Anna von Bayern, Prinzessin von Condé, die 1718 in den Besitz des Schlosses von Anet gelangt war, wurden die seit Dianes Zeiten gewachsenen bzw. ‚rekonstruierten‘ Bestände verkauft und dadurch auseinander gerissen. Der damalige Bibliothekar Pierre Gandouin erstellte den *Catalogue des manuscrits trouvez après le décès de Madame la Princesse dans son château royal d’Anet* (Paris, 1724, in-12, 37 S.). Vgl. Roussel 1875, S. 90; Porcher 1946, S. 79; ferner Bushnell 1927.

³⁸¹Sider 1987, S. 159.

³⁸²Vgl. Porcher 1946, S. 79 u. 80-86 (Liste).

³⁸³Vgl. ebd., S. 87, dort auch Abbildungen weiterer Einbände. – Zur Bucheinbandkunst unter Heinrich II. vgl. Laffitte 2003; Quentin-Bauchart 1971, S. 45-52; und entsprechende Einträge in: *Creating French Culture* 1995.

sich nur bedingt rekonstruieren. Wenn überhaupt, so hatte seine über mehrere Residenzen verteilte und außerordentlich große Bibliothek nur sehr schwach ausgeprägte inhaltliche Schwerpunkte im Bereich der antiken Schriften und im (natur)wissenschaftlichen Bereich. Außerdem waren politische Abhandlungen aus allen Epochen vergleichsweise stark vertreten. Eine ähnlich unspektakuläre Gewichtung kennzeichnete die über ein Inventar von 1557 bekannte Bibliothek des Kanzlers und Kardinals Antoine Duprat.³⁸⁴

Sofern es überhaupt geschlechtsspezifische oder statusabhängige Unterschiede in der inhaltlichen Ausrichtung der vom französischen Hochadel unterhaltenen Privatbibliotheken gab, wurde deren Bedeutung relativiert durch den repräsentativen Stellenwert, welcher der Bibliothek im Kontext adeliger Prachtentfaltung beigemessen wurde. Sie galt als ein Ausweis humanistisch inspirierter Gelehrsamkeit und dies nicht primär aufgrund ihrer mehr oder minder konventionellen Inhalte, sondern vor allem wegen der aufwendig ausgestatteten Räumlichkeit sowie des schieren Umfangs und der materiellen Kostbarkeit des Buchbestands selbst. Daraus erklärt sich der zeitgenössische Aufschwung in der Kunst des Bucheinbandes und die auch in Zeiten eines zunehmend professionalisierten Buchdrucks anhaltende Nachfrage nach illuminierten Prachthandschriften seitens der Krone und des Hochadels.³⁸⁵ Die Schlossbibliothek war eine Ansammlung von Kostbarkeiten, deren Inszenierung der Repräsentation ihres Besitzers respektive ihrer Besitzerin diente. Vor dem Hintergrund erscheinen die Unterschiede unter den Bibliotheken der königlichen Entourage vor allem gradueller Natur: Anne de Montmorency, „der vermögendste Mann Frankreichs“, besaß die größten Buchbestände mit der reichsten Ausstattung und den prunkvollsten Präsentationsräumen.³⁸⁶

Mangels ausreichender Überlieferung und systematischer Aufarbeitung des ursprünglichen Bestandes in Anet fällt es schwer, die Bedeutung der Bibliothek Dianes de Poitiers zu bestimmen. In jedem Fall wird auch sie eine Art Schatzkammer gewesen sein. Darauf verweisen unter anderem die aufwendig gearbeiteten und materiell kostbaren Einbände der verstreuten Einzelexemplare, die aufgrund der emblematischen Zeichen Diane de Poitiers zugeordnet werden können. Der ursprüngliche Bestand an illuminierten Handschriften

³⁸⁴Vgl. T. Crépin-Leblond, in: *Livres du connétable* 1991, S. 9-13.

³⁸⁵Hierzu s.a. S. 112-113 (Kap. II.4.).

³⁸⁶Vgl. hierzu T. Crépin-Leblond, in: *Livres du connétable* 1991, S. 13: „Anne de Montmorency adopte envers les livres une attitude comme l'entourage royal, qui favorise les auteurs ‚novateurs‘ et collectionne les reliures et les objets d'art. Des prélats et des membres de la haute noblesse comme Odet de Châtillon, Granvelle, François de Tournon, Claude Gouffier ou Charles de Lorraine, tous bibliophiles et collectionneurs, adoptent un rôle identique. Héraut d'un phénomène plus exemplaire qu'original, c'est en poussant jusqu'à extrême la cohérence de cette démarche que se distingue Anne de Montmorency, par sa volonté de réaliser à Ecouen et à Chantilly des demeures où le décor tant architectural qu'ornemental, les collections d'œuvres d'art et de livres concourent à la célébration du maître des lieux.“ Zu den Bibliotheken Annes de Montmorency vgl. *Livres du connétable* 1991 (mit weiteren bibliographischen Hinweisen); Delange-Bazin 1981.

ist bislang noch nicht eingehender untersucht worden. Eine repräsentative Prachthandschrift, zum Beispiel ein für Diane de Poitiers gearbeitetes Stundenbuch mit Miniaturen, hat sich nicht erhalten, und es gibt auch keine Hinweise darauf, dass die Favoritin Heinrichs II. als Auftraggeberin oder Empfängerin von kostbaren Manuskripten auftrat.³⁸⁷

Der Ort der ehemaligen Bibliothek im Schloss von Anet ist nicht bekannt. Doch könnte sie sich in dem 1549 über der *chambre* des Königs als *cabinet* eingerichteten Raum *en gallas*, also direkt unter dem Dach, befunden haben. Dieser kleine Raum im nordöstlichen Teil des Schlosses sollte vollständig vertäfelt werden, mit Schränken an den Wänden, einer hölzernen Kuppel samt Kerzenleuchter und einem Parkettfußboden. Das Paneel sollte „enrichie de taille avec les devises de lad. Dame duchesse“ sein, und sämtliche Fensterläden sollten erneuert werden.³⁸⁸ Die angewiesene Herrichtung des Raumes mit Wandschränken und guten Lichtquellen und auch der aus erhöhter Position gewährte Blick in den Garten paßten zu einer Schlossbibliothek. Ebenso passend wäre die kostbare Vertäfelung mit unterschiedlichen Hölzern³⁸⁹ und emblematischen Zeichen, für die Francisque Scibec de Carpi, der renommierteste Kunstschreiner seiner Zeit und als solcher dauerhaft im Dienst des französischen Königs tätig, zu sorgen hatte. Eine ähnlich prunkvolle Vertäfelung läßt sich auch für andere Bibliotheken der Zeit nachweisen, unter anderem für die Annes de Montmorency in Écouen. Das Paneel der dort vermutlich über der Schlosskapelle gelegenen Bibliothek war mit einem auf den Hausherrn bezogenen emblematischen Dekor geschmückt, der sich auf den Bucheinbänden wiederholte.³⁹⁰ Ein solcher über den Dekor geleisteter Binnenbezug zwischen dem Raum und seinem Mobiliar, also den Büchern, ist auch für Anet vorstellbar.

Die hier vorgeschlagene Platzierung der Bibliothek Dianes de Poitiers direkt über dem Zimmer des Königs erlaubte diesem einen bequemen Zugang. Sie war offenbar, wie Galerie und Kapelle, ein Raum, der sowohl vom Monarchen als auch von seiner Favoritin genutzt und zu repräsentativen Zwecken in Anspruch genommen werden konnte.³⁹¹

³⁸⁷Für illuminierte Handschriften aus der Regierungszeit Franz I. und Heinrichs II. vgl. *L'art du manuscrit de la Renaissance française* 2001; *Livres d'heures royaux* 1993; Orth 2003.

³⁸⁸Vgl. das 9.03.1549 datierte Vertragsdokument mit entsprechenden Anweisungen an Francisque Scibec de Carpi in: Roy 1929, S. 311-312, hier 311. S.a. ebd. S. 295.

³⁸⁹Im Vertrag erwähnt werden Nussbaum, Eiche, Linde „ou d'autres bois“.

³⁹⁰Vgl. *Livres du connétable* 1991, S. 12; Delange-Bazin 1981.

³⁹¹Vgl. S. 205 (Kap. III.4.4.). Eine ähnliche Platzierung der Bibliothek könnte es im Pariser *hôtel* Annes de Montmorency in der rue Saint-Avoys gegeben haben. Laut Inventar gab es dort 174 Bücher, die sich im *cabinet du roi* befanden. Vgl. Mirot 1918; T. Crépin-Leblond, in: *Livres du connétable* 1991, S. 10.

Die Wandvertäfelung

Eine umfangreiche Vertäfelung der Wände und auch der Decken gab es in Anet nicht nur in dem wahrscheinlich als Bibliothek dienenden Raum über der *chambre* des Königs. Vielmehr waren die in der Werkstatt von Francisque Scibec de Carpi geschreinerten Paneele das maßgebliche Ausstattungsmedium des gesamten Schlosses. Während die Quellen kaum Hinweise auf einen Freskenschmuck einzelner Räume oder Raunteile liefern,³⁹² ist in den überlieferten Vertragsdokumenten wiederholt von Holzarbeiten die Rede, die den permanenten Dekor der repräsentativen Bereiche im Schlossinneren ausmachten.

Der von Philibert De l'Orme für Diane de Poitiers beauftragte Kunstschreiner Scibec de Carpi hatte sich einen Namen mit der Vertäfelung der *Grande Galerie* in Fontainebleau gemacht und stand spätestens seitdem im Dienst der französischen Könige. Für Anet legte er frühzeitig eine geschreinerte Eichen-tafel und vielleicht auch, in Zusammenarbeit mit De l'Orme, eine Entwurfszeichnung vor, die als Modelle für die Vertäfelung des gesamten Schlossinneren – „salles, chambres, garde robes et cabinets“ – dienen sollten. Der teils plastische, teils aufgemalte Dekor sollte aus rahmenden Zierleisten und dem Wap-pen des Königs zwischen Monogrammen und Devisen bestehen. Die Bemalung in Schwarz und Weiß sollte an einigen Stellen („en aucuns lieux“) durch ver-goldete und versilberte Akzente bereichert werden.³⁹³ Spätere Einzelaufträge an den königlichen Schreiner betreffen neben dem Paneel des hier als Biblio-thek identifizierten Raumes (März 1549) die Vertäfelung eines großen Saales inklusive Anrichte („buffet“) im Nordflügel (März 1550), die Kassettendecke der Galerie im Ostflügel (April 1551) und die Vertäfelung des königlichen Ka-binetts in De l'Ormes extravaganter Trompenkonstruktion sowie der beiden Oratorien in der Schlosskapelle (Oktober 1552).³⁹⁴ In diesen Aufträgen wer-den von De l'Orme unterschiedliche Formate und Dekorelemente abhängig von der auszustattenden Räumlichkeit angewiesen, wobei aber wohl immer die von Scibec de Carpi 1547 vorgelegten Entwürfe die Grundzüge der Gestalt-ung vorgaben. Immer gehörten Devisen und Monogramme („devises et

³⁹²Einen Hinweis auf eine etwaige Freskierung der Kaminfänge, vielleicht wie im Schloss von Écouen, liefert Denis II Godefroy 1640, der berichtet, dass „[l]es chambres, salles, cabinets, galleries, sont en très grande quantité, richement peintes aux planchers et cheminées“. (Godefroy 1875, S. 127.) Mangels weiterer einschlägiger Quellen kann dieser Hinweis nicht weiter verfolgt werden. Zu den Kaminbemalungen in Écouen vgl. Béguin et al. 1995.

³⁹³Vgl. das Vertragsdokument vom 13.12.1547 in: Roy 1929, S. 310-311.

³⁹⁴Am 23. März 1555 erging ein weiterer Auftrag an den Pariser Schreinermeister Laurent Constant, der eine Tür und deren Einfassung, beides aus Eichenholz und „selon les devis et pourtraictz“ von De l'Orme für die Schlosskapelle anfertigen sollte. Vgl. das Vertragsdokument in: Roy 1929, S. 318.

chiffres“) zum applizierten Dekor.³⁹⁵ Für die Vertäfelung des königlichen Kabinetts wurden als besondere Aus- und Kennzeichnung neben vielen anderen Schmuckelementen auch Marqueterien bestellt.³⁹⁶

Die Entscheidung, das Schloss von Anet mit einem kunstvollen Paneel von Scibec de Carpi auszukleiden, geht vermutlich auf Philibert De l’Orme zurück. Der Architekt war zur gleichen Zeit mit der Holzvertäfelung des Ballsaals und anderer Räume im königlichen Schloss von Fontainebleau befasst und arbeitete auch dort mit der Scibec de Carpi-Werkstatt zusammen.³⁹⁷ Auch das unter der Ägide De l’Ormes errichtete königliche Schloss von Saint-Léger-en-Yvelines sollte mit einer Vertäfelung ausgestattet werden. In einer Vertragsvereinbarung zwischen De l’Orme und dem Pariser Schreinermeister Laurent Constant vom 16. Januar 1551 heißt es, dass die von Constant anzufertigenden Eichentafeln für Saint-Léger „semblables que ceulx faitz au chasteau d’Annet appartenant a Madame la duchesse de Valentinoys“ sein sollten.³⁹⁸ Ein einheitlicher Ausstattungsstil verband demnach die Schlösser des Königs und seiner Favoritin. Diese Verbindung war aber nicht exklusiv, denn auch andere Günstlinge Heinrichs II. ließen ihre Residenzen mit Holzarbeiten von oder im Stil von Scibec de Carpi ausschmücken. So schloss Jacques d’Albon de Saint-André im März 1549 einen Vertrag mit dem königlichen Schreinermeister, der sich verpflichtete einige Räume in dem Pariser Stadtpalais des *maréchal* zu vertäfel.³⁹⁹

Die Glasmalereien

Neben der wertvollen Holzvertäfelung gehörten in der Art von Grisailles gefertigte Glasmalereien („vîtres en grisaille“) zu den Charakteristika der permanenten Ausstattung von Anet.⁴⁰⁰ Philibert De l’Orme weist in seinem *Premier tome de l’architecture* auf die Zuständigkeit des Architekten auch für die Fenster und deren Dekor hin. Neben Fensterscheiben aus „verre blanc“ und „verre peint“ gäbe es auch welche

³⁹⁵Zum raumspezifischen Einsatz dieser emblematischen Zeichen vgl. S. 254-258 (Kap. III.5.).

³⁹⁶Vgl. die entsprechenden Vertragsdokumente in: Roy 1929, S. 310ff. – Wegen zahlreicher historisierender Nachschöpfungen und Restaurierungen des 19. Jh. und einer bislang unzureichenden Dokumentation der Holzarbeiten aus Anet ist bei der Betrachtung der ‚Überreste‘ kritische Vorsicht geboten. Die heute im Schloss von Anet und in der École des Beaux-Arts in Paris verwahrten Türflügel sind sehr wahrscheinlich originale Werke, die unter anderem aus der Schlosskapelle stammen. Vgl. Pérouse de Montclos 2000, S. 275-276/ FN 72; L’École de Fontainebleau 1972, S. 427/ n° 593 (B. Jestaz).

³⁹⁷Vgl. Pérouse de Montclos 2000, S. 294-296. Scibec de Carpi fertigte auch das Chorgestühl und die Wandvertäfelung für die Sainte-Chapelle in Vincennes, wo De l’Orme ebenfalls die Bauleitung inne hatte.

³⁹⁸Zit. nach: Roy 1929, S. 296. – Zu Anet und Saint-Léger s.a. S. 193 (Kap. III.4.2.).

³⁹⁹Vgl. das Vertragsdokument in: Grodecki 1985, n° 32. S.a. ebd., S. 27.

⁴⁰⁰Vgl. Pérouse de Montclos 2000, S. 267-268; Perrot 2003; D. Cordellier in: Primaticc 2004, S. 360-366; Les Vitraux du Centre et des pays de la Loire 1981, S. 21-22.

en facon d'émail, comme sont les vitres que i'ay fait faire au Chasteau d'Annet, qui ont esté des premieres veuës en France pour émail blanc.⁴⁰¹

In einem Vertragsdokument vom 10. Januar 1548 verpflichtete sich Nicolas Beurain, „maistre vitrier de Paris“ und als solcher auch in Saint-Germain-en-Laye und in Fontainebleau tätig, Fenster für das Schloss der Diane de Poitiers in Anet anzufertigen. Dabei sollte er sich nach den Anweisungen des im Namen der Schlossherrin agierenden De l'Orme richten.⁴⁰² Dieser Umstand erklärt De l'Ormes Formulierung „i'ay fait faire“ und bezeugt einmal mehr seinen enormen Einfluss auf alle Gestaltungsbereiche in Anet. Bei der Verpflichtung Beurains geht es um „alle Fenster der ersten Etage“. Diejenigen mit „ystoires et ouvrages pour les grandes croisez“, also die figurativ oder motivisch gestalteten Scheiben der großen Doppelkreuzfenster, sollten „d'une fasson de email blanc“ gefertigt werden. Hierfür, zur Vorstellung dieser besonderen Technik, hatten Meister Nicolas und ein gewisser „maistre Jehan du Chiesne“ bereits eine Probescheibe vorgelegt. Wer die Entwürfe für die erwähnten „ystoires et ouvrages [...] comme il plaira a madicte dame“ lieferte, bleibt unklar. Nach Ansicht De l'Ormes gehörte das zu den Aufgaben des Architekten.⁴⁰³ Inzwischen werden einige Zeichnungen von Francesco Primaticcio mit den Glasmalereien in Anet in Verbindung gebracht.⁴⁰⁴

Von den Grisaille-Fenstern in Anet sind nur noch einige wenige Fragmente erhalten.⁴⁰⁵ Jenseits davon dokumentieren Augenzeugenberichte aus dem 17. und 18. Jahrhundert die besondere Gestaltung und Wirkung der Fenster, wobei stets fraglich ist, ob sie sich wirklich auf die ursprünglichen Glasmalereien beziehen. So schildert der 1640 in Anet weilende Historiker Denis II Godefroy das Schlossinnere, indem er zunächst recht knapp und ohne präzise Ortsan-

⁴⁰¹De l'Orme 1964, fol. 30 r°.

⁴⁰²Vgl. das Vertragsdokument in: Héliot 1951, S. 267-268. Zu dem Glasmaler Nicolas Beurain vgl. Fritsch 2003. – Das Dokument vom Januar 1548 ist der erste überlieferte Hinweis auf die neue Gestaltungsweise „en grisaille“ in der Glasmalerei. Dabei wird weißes Email mit einem Pinsel auf die Scheibe aufgetragen. Unterschiedlich dicke Farbschichten bewirken die Konturierung und Modellierung der Formen. Das Erscheinungsbild ähnelt der in der Ölmalerei verbreiteten Grisaille-Malerei, doch durch den Glasträger wird zusätzlich ein luminöser Effekt erzielt. Die Arbeit mit farbigem Email ist in der französischen Glasmalerei seit den frühen 1540er Jahren nachweisbar. Vgl. Perrot 2003, S. 414.

⁴⁰³Vgl. De l'Orme 1964, fol. 30 r° : „Aussi il [der Architekt] donnera les histoires & devises pour y [auf die Fenster] mettre, mais telles qu'il plaira au Seigneur.“

⁴⁰⁴Vgl. D. Cordellier in: Primaticcio 2004, S. 360-366; Cordellier 2008, S. 230-231; Py 2008. Die fraglichen Zeichnungen Primaticcios beziehen sich auf die in Ovids *Metamorphosen* erzählten Geschichten der Chione (XI. Buch) und der Arethusa (V. Buch) – beides Frauen, die die (Verwandlungs)Macht der Göttin Diana erfahren.

⁴⁰⁵Einige restaurierte Überreste sind heute im Schloss von Anet installiert, andere befinden sich im Schloss von Acquigny (Eure). Ein einzelnes Fragment wird nach Aussage von Françoise Perrot in der Sammlung Gaudin verwahrt. Zum Schicksal der Glasmalereien aus Anet vgl. Perrot 2003, S. 413-414.

gabe die Vertäfelung und die „alten Tapisserien“ erwähnt und dann deutlich ausführlicher auf die Glasmalereien eingeht:

Or, ce qui certes paroist plus digne d'admiration et ne doit estre passé trop légèrement, est la considération des vitres, d'un clair et pur cristal, tout figuré des plus belles histoires de l'ancien Testament, comme de Joseph et Livre des Rois, avec des quadrins au dessous, comprenant le sens de la figure. Les contre-fenestres sont toutes parsemées de subtils emblèmes grecs et latins que, pour la longueur à les transcrire (estant en très grande quantité) et l'impatience de la personne qui nous conduisoit, ne peumes à notre regret remporter dans nos tablettes. Ce qui est encore bien digne de remarque est, a main gauche, une longue Gallerie, [...].⁴⁰⁶

Godefroys Beschreibung zufolge könnten sich die erwähnten Grisaille-Fenster mit alttestamentlichen Szenen, Schriftzügen und Zeichen im Nordflügel des Schlosses, vielleicht in dem schmalen Verbindungsgang entlang der Hofseite befunden haben. So wäre seine Formulierung plausibel, dass sich „linker Hand“ die „lange Galerie“, also die Galerie in der ersten Etage des Ostflügels, erstreckte.⁴⁰⁷ Ein anonymer Schlossbesucher berichtet 1753 von den Glasmalereien und behauptet, im „pièce principale“ seien welche, die „tout ce que la Fable rapporte de Diane“ darstellten.⁴⁰⁸ Pierre Le Vieil, ein ausgewiesener Kenner der Glasmalerei, weiß aber 1774 zu berichten, dass „M. de Vendôme“ alle Fenster habe modernisieren lassen. Allerdings bleibt unklar, welcher Herzog von Vendôme hiermit gemeint ist, ob die alten Glasmalereien also schon im frühen 17. oder erst im frühen 18. Jahrhundert ausgetauscht wurden.⁴⁰⁹

Ein Anet-Besucher von 1759 bewunderte die in Grisaille-Technik gearbeiteten und vielleicht noch aus dem 16. Jahrhundert stammenden Fenster der Schlosskapelle:

⁴⁰⁶Godefroy 1875, S. 127.

⁴⁰⁷Louis Coulon notierte 1654, dass „la grand'Chambre & salle y sont vitrées de cristal avec quantité de figures, & une grande galerie ornée de peintures.“ Coulon, *Le Fidèle conducteur pour le voyage de France ...*, Paris 1654, S. 219 (zit. nach: Primatice 2004, S. 360)

⁴⁰⁸*Observations sur les ouvrages de M.M. de l'Académie de peinture et de sculpture ...*, Paris 1753, S. 73 (zit. nach: Primatice 2004, S. 360)

⁴⁰⁹„[T]outes les vitres du Château étaient autrefois peintes sur verre en grisaille & contenoient divers sujets tirés de la Fable. Mais M. de Vendôme [César de Vendôme, gest. 1667, oder Louis-Joseph de Vendôme, gest. 1712; jeweils Besitzer des Schlosses] les fit ôter, pour y substituer des croisées vitrées à la moderne.“ Pierre Le Vieil, *L'Art de la peinture sur verre et de la vitrerie*, Paris 1774, S. 56 (zit. nach: Primatice 2004, S. 360)

La peinture de ses vitres est remarquable, en ce qu'on n'y a employé que le blanc et le noir, de sorte que la lumière n'en recoit presque pas d'altération.⁴¹⁰

Pierre Le Vieil schrieb dazu wenig später:

Elles [les vitres] ne sont pas rehaussées par l'éclat des couleurs, mais de simple grisaille. Les sujets y sont rendus avec beaucoup d'expression. On dirait que les figures sortent du verre. On distingue surtout le premier vitrau à gauche, qui représente Moyse levant les mains vers le ciel pendant le combat des Israélites: mais on ne sait rien du nom des Peintres de ces admirables vitres qui furent seulement ordonnées être faites et peintes de cette manière par Philibert de l'Orme qui conduisait la construction de ce château, en qualité *d'Architecte*.⁴¹¹

Es gab offenbar drei große Grisaille-Fenster in den Kreuzarmen der Kapelle. Das hinter dem Hauptaltar zeigte Jesus, der zu den Aposteln predigt, das im Norden Abraham, der seinen Sohn der Agar übergibt, und das im Süden die Schlacht zwischen den Amalekiten und den von Moses geführten Israeliten. Außerdem fanden sich Darstellungen von Melchisedek und dem Heiligen Johannes in den beiden Fenstern eines der Oratorien.⁴¹²

Die Verwendung – oder vielleicht sogar Erfindung – der Grisaille-Fenster für die dekorative Ausstattung des Schlosses von Anet ist in mehrfacher Hinsicht bedeutsam. Sie unterstreichen die Modernität der Residenz und die Aufgeschlossenheit der Bauherrin gegenüber neuen künstlerischen Techniken und Materialien. Dabei manifestiert sich der Innovationswille an einem konservativen Medium mit einer gerade in Frankreich langen Tradition, der Glasmalerei. Ein ähnlich modernisierender Zugriff auf Etabliertes war bereits bei der im klassizistischen Stil errichteten Schlosskapelle aufgefallen.⁴¹³ Dort kamen eine zumal für den Sakralbau ungewohnte architektonische Sprache und eine völlig neuartige Art der Glasmalerei zusammen.

Françoise Perrot hat darauf aufmerksam gemacht, dass der um die Jahrhundertmitte in Frankreich aufkommende Einsatz von Grisaille-Fenstern auf ein gewandeltes optisches Interesse und auf ein verändertes Rezeptionsverhalten hinweisen könnte. In der Glasmalerei „en grisaille“ dominiert das opake Bild, werden also die genuinen Eigenschaften des Mediums Glas zurückgedrängt be-

⁴¹⁰Zit. nach: Roussel 1875, S. 129.

⁴¹¹Pierre Le Vieil, *L'Art de la peinture sur verre et de la vitrerie*, Paris 1774, S. 56 (zit. nach: Perrot 2003, S. 413). S.a. die Schilderung bei Dezallier d'Argenville 1755, S. 177-178.

⁴¹²Zu den Themen der Kapellenfenster vgl. Pérouse de Montclos 2000, S. 268.

⁴¹³Vgl. S. 192-193 (Kap. III.4.2.). Ein modernisierender Zugriff auf Etabliertes, in dem Falle Sepulkalkunst, liegt auch beim Grabmal für Louis de Brézé in der Kathedrale von Rouen vor. Vgl. S. 315-342 (Kap. III.8.2.).

ziehungsweise spielerisch manipuliert.⁴¹⁴ Die Schilderungen der Augenzeugen machen deutlich, dass der starke Lichteinfall und die Helligkeit der Fenster in Anet geschätzt wurden. Doch sie bemerkten auch eine besondere Reinheit und Klarheit, einen gesteigerten Ausdruck des Dargestellten, die Figuren schienen Pierre Le Vieil „aus dem Glas herauszutreten“. Solche Eindrücke resultieren aus der bei Grisaille-Fenstern besser als bei diaphanen, farbigen Fenstern möglichen Suggestion eines geschlossenen Bildraums, wodurch sie Tafelbildern vergleichbar werden. Anders als herkömmliche Glasmalereien können Fenster „en grisaille“ auch gut bei Kerzenschein in der Nacht von innen und bei Tageslicht von außen betrachtet werden. Es scheint, als hätte in Anet eine höchst innovative, die Möglichkeiten des Mediums neu auslotende Glasmalerei die übliche Tafel- und Wandmalerei wenn nicht ersetzt, so doch zumindest an den Rand gedrängt. Vielleicht ist das eine Erklärung für die auffallend spärlichen Hinweise auf Gemälde und Fresken im Schloss der Diane de Poitiers.

Jenseits der Neuheit und besonderen ästhetischen Wirkung der Grisaille-Fenster, die bald auch andernorts in Frankreich zum Einsatz kamen,⁴¹⁵ unterstützte die nicht-farbige Gestaltung der Fenster das repräsentative Aufgebot des Monarchen und seiner Favoritin. Die Kombination von Schwarz und Weiß, die den Dekor insbesondere der Kapelle in Anet ausmachte (Abb. 19), entsprach der Emblematisierung Heinrichs II. und verwies zudem auf die Witwe Diane de Poitiers.⁴¹⁶ Hierzu passten die weißen respektive die Graustufen zwischen Weiß und Schwarz ausschöpfenden Glasmalereien. In der Kapelle fügten sie sich ein in eine kühle und zugleich feierliche Schlichtheit, die auf eine konzentrierte Andacht verwies und die Glaubenstreue der Schloßherrin wie auch die Bescheidenheit der Witwe unterstrich.

Die Galerie

Die große Galerie im Ostflügel des Schlosses war besonders geeignet für die Zuschaustellung von Kunstobjekten oder einer repräsentativen permanenten Ausstattung.⁴¹⁷ Außer der nachweislichen Existenz einer hölzernen Kassetendecke mit emblematischem Dekor gibt es aber keine Kenntnis über die ursprüngliche Gestaltung dieses Raumes.

⁴¹⁴Vgl. Perrot 2003, S. 415.

⁴¹⁵Laut einem Vertragsdokument aus den Pariser Notariatsakten verpflichtete sich der Glasmaler Jean de La Hamée am 2. Dezember 1555 „troys croisées de fenestres, chascune à six panneaux de vitres de bon verre de Lorraine blanc damasquiné“ für das Haus des *cardinal de Meudon*, also Charles de Guise, in Paris anzufertigen. Diese „damaszierten Fenster“ dürften ebenfalls mit weißem Email gearbeitet worden sein. Vgl. Grodecki 1985, S. 24 u. 234/ n° 302. S.a. einige der Fenster in der Sainte-Chapelle in Vincennes.

⁴¹⁶Vgl. S. 247-254 (Kap. III.5.).

⁴¹⁷Zur Entwicklung der Galerie als Kunstaustellungsraum in Frankreich und Italien vgl. Prinz 1970. Zur Raumanordnung im Inneren des Schlosses von Anet s. S. 200-215 (Kap. III.4.4.).

Allerdings notierte Denis II Godefroy hinsichtlich der Ausstattung der Galerie zum Zeitpunkt seines Besuchs, im Frühjahr 1640, sie sei

[...] toute remplie de plusieurs excellents tableaux de paisages et autres représentations, **de pourtraicts de la susdite Diane de Poitiers**, tantost peinte en chasseresse, en la forme et nuë comme la Diane des Anciens, tantost richement vestue et en grande pompe à la mode du temps, tantost comme elle estoit en ses plus jeunes ans, et tantost plus aagée, bref en plusieurs diverses postures et équipages.⁴¹⁸

Es ist höchst fraglich, ob die geschilderte Zusammenstellung von Landschaftsbildern, Porträts und mythologischen Sujets aus dem 16. Jahrhundert datierte. Wahrscheinlich ging sie eher auf den Herzog von Vendôme zurück, der 1615 in den Besitz des Schlosses gelangt war und einige Veränderungen vornahm.⁴¹⁹ Das würde nicht ausschließen, dass sich einige der 1640 gesehene Bilder auch schon zur Zeit Dianes de Poitiers in Anet befanden, in der Galerie oder in einem anderen Raum des Schlosses, also im Zweifelsfall in sehr unterschiedlichen räumlichen und funktionalen Zusammenhängen.

Interessant ist, dass Godefroy ganz selbstverständlich sowohl die Porträts als auch die mythologischen Darstellungen als Bildnisse Dianes de Poitiers ansah. Seine Formulierung „peinte en chasseresse“ bezeugt Vertrautheit mit dem zeittypischen *portrait travesti* oder ‚verkleideten Bildnis‘ und einem seiner geläufigsten Themen, dem Porträt einer adeligen Dame „en Diane“ mit Köcher, Bogen und häufig auch noch anderen Attributen der Göttin in einer Landschaft.⁴²⁰ Godefroy übertrug also die Porträtkultur seiner eigenen Zeit auf die Favoritin Heinrichs II., was für ihn durch den Kontext der Hängung in der Galerie von Schloss Anet nahe lag beziehungsweise vom aktuellen Schlossbesitzer nahe gelegt wurde. Der Impuls, Diana-Darstellungen des 16. Jahrhunderts ohne Kenntnis ihrer Provenienz, ihrer historischen Funktions- und Rezeptionszusammenhänge als Porträts Dianes de Poitiers anzusehen, prägt den Umgang mit vielen dieser Bilder bis heute.⁴²¹

⁴¹⁸Godefroy 1875, S. 127 [meine Hervorhebung]. S.a. Zerner 2002, S. 338-340.

⁴¹⁹César de Vendôme war ein legitimierter Sohn Heinrichs IV. aus dessen Beziehung mit Gabrielle d'Estrées. Zu den Besitzern des Schlosses von Anet nach Diane de Poitiers vgl. Roussel 1975, S. 172-205.

⁴²⁰Zum „portrait en Diane“ im Frankreich des 17. Jh. und v.a. zu seiner präziösen Ausformung in der ersten Jahrhunderthälfte vgl. Bardon 1970. S.a. Bardon 1974, insb. S. 61ff.. Für die Mode des Diana-Porträts in der niederländischen Malerei des 17. Jh. s. Wishnevsky 1967, S. 75-83. S.a. Polleross 1997 und, zur Terminologie, ders. 1988, S. 11.

⁴²¹Vgl. S. 22-28 (Kap. I.2.2.). Zum Diana-Mythos s.a. Kap. III.6. – Beispiele für Diana-Darstellungen, die immer wieder als Porträts von Diane de Poitiers angesehen werden, sind: François Clouet (?), *Le bain de Diane*, um 1558-60, Öl/Holz, 133 x 192 cm (Musée des Beaux-Arts, Rouen; Varianten in: Sao Paulo/ Museu de Arte, Sammlung Sulzbach, Tours/ Musée des Beaux-Arts); Luca Penni (?), *Diane chasseresse*, um 1550-60, Öl/Lw.,

III.4.7 Diane de Poitiers als Bau- und Schlossherrin

Die Wahl des Architekten

Kein anderer der Favoriten Heinrichs II. konnte oder wollte den im Dienst des Königs stehenden Architekten Philibert De l'Orme für repräsentative Bauprojekte gewinnen. Doch strukturell ist der Fall Dianes de Poitiers nicht singular. So engagierte Jacques d'Albon de Saint-André Pierre Lescot für seinen Schlossneubau in Vallery und auch für sein Stadtpalais in Paris.⁴²² Lescot war wie De l'Orme Architekt im Dienst des Königs und leitete die Arbeiten am Louvre-Palast in Paris. Charles de Guise, der Kardinal von Lothringen, beauftragte Francesco Primaticcio sowohl mit der Konzeption und Errichtung der *grotte* von Meudon als auch mit dem Ausbau des gleichnamigen Schlosses sowie seiner Residenz in Dampierre. Primaticcio war schon von Franz I. mit Bauprojekten beschäftigt worden und arbeitete auch in der Regierungszeit Heinrichs II. für die französische Krone. Unter anderem zeichnete er für Ausstattungsprogramme in Fontainebleau (*Galerie d'Ulysse*, Ballsaal) und vielleicht für den Entwurf der Herzurne Franz' I. verantwortlich.⁴²³ Anne de Montmorency wählte den zunächst nicht für den König tätigen Architekten Jean Bullant für die wesentlichen Arbeiten an seinen Schlössern Fère-en-Tardenois und Écouen sowie für die Errichtung des *Petit château* in Chantilly. Bullant wurde 1557 zum *contrôleur des bâtiments royaux* ernannt und hielt diesen Posten bis 1559 inne. Danach trat er, wie De l'Orme, in den Dienst Katharinas von Medici.⁴²⁴ Bei Anne de Montmorency respektive Jean Bullant lag der Fall also anders herum: Der Architekt des Günstlings wurde zum Architekten auch der Krone.

Dianes de Poitiers Entscheidung für De l'Orme bedeutete die Beschäftigung eines Architekten, zu dessen Berufsethos es offenbar gehörte, alle beim Schlossbau anfallenden Arbeiten inklusive der Gartengestaltung und der Innenausstattung zu dirigieren. De l'Orme kam mit einer Equipe in ihrem Metier besonders ausgewiesener Handwerker nach Anet, darunter der Kunstschreiner Francisque Scibec de Carpi und der „maistre vitrier“ Nicolas Beaurain, die beide – wie der Architekt – auch im Dienst des Königs tätig waren. De

191 x 132 cm (Paris, Musée du Louvre); *Diane au repos*, um 1545-59 ?, Öl/Lw., 25 x 20 cm (Althorp, Slg. Earl of Spencer); *Diane de Poitiers en Diane*, Mitte 16. Jh., Öl/Lw., 43,4 x 54,5 cm (Senlis, Musée de la Vénerie).

⁴²²Das Schloss von Vallery wurde lange De l'Orme zugeschrieben, u.a., wenngleich unter Vorbehalt, von François Gebelin (1927, S. 177-178). Die von Catherine Grodecki gehobenen Pariser Notariatsakten belegen aber, dass Lescot 1549 am Pariser *hôtel des maréchal de Saint-André* und von 1554 bis 1556 an dessen Schloss von Vallery beschäftigt war. Vgl. Grodecki 1985, S. 25 u. n° 30-34, S. 15-16 u. n° 168-176. S.a. Pérouse de Montclos, S. 345. Für Literatur zu Vallery vgl. S. 129/FN 27 (Kap. III.1.)

⁴²³Vgl. Primaticcio 2004, S. 290-357 u. 383-401; Frommel 2005. Als Architekt arbeitete Primaticcio erst ab 1559 wieder für die französische Krone.

⁴²⁴Zu Jean Bullant vgl. F.-Ch. James, Art. Jean Bullant, in: AKL, XV, München/Leipzig: Saur 1997, S. 117.

l'Orme und seine Leute arbeiteten für Diane de Poitiers nicht nur an ihrer Hauptresidenz, sondern auch bei allen ihren anderen prestigeträchtigen Bauprojekten. Die kontinuierliche Beschäftigung dieser Künstler und vor allem De l'Ormes signalisierte eine besonders enge Verbindung der Favoritin mit Heinrich II. Mit der personellen ging eine ausgeprägte stilistische Anlehnung an die Bautätigkeit der Krone einher, deren markantestes Zeugnis die „Zwillingsbauten“ Anet und Saint-Léger-en-Yvelines darstellten. Die Strategie der Favoritin – sofern es denn eine Strategie war – wirkte nobilitierend und schützend zugleich. Sie garantierte Diane de Poitiers eine Memoria im engsten Umfeld Heinrichs II., barg aber auch die Gefahr, dass ihre Identität als Bau- und Schlossherrin zugunsten des Königs in den Hintergrund trat oder ganz übersehen wurde.⁴²⁵

Andere Bauprojekte: Limours, Beynes, Chenonceau

Zweifellos war Anet das wichtigste Bauprojekt Dianes de Poitiers und zudem das einzige, bei dem, wenngleich unter Einbezug der alten, eine ganz neue Anlage errichtet wurde. Doch auch an einigen anderen Bauten ließ sie im Verlauf der 1550er Jahre markante Veränderungen vornehmen. Der beauftragte Architekt war in jedem Fall Philibert De l'Orme .

An dem spätmittelalterlichen Schloss von **Limours** im Südwesten von Paris und unweit von Saint-Léger-en-Yvelines gelegen, das Diane de Poitiers vermutlich ab 1552 für sich beanspruchte, hatte die vorherige Besitzerin Anne de Pisseleu bereits umfassende Modernisierungsmaßnahmen vorgenommen.⁴²⁶ Diane ließ 1555 den über dem Erdgeschoß terrassierten Eingangsfügel erhöhen, um dort einen großen Ballsaal einzurichten.⁴²⁷ Der im Grundriss etwa 28 mal 10 Meter messende Raum wurde mittels einer neuartigen, von De l'Orme entwickelten Wölbungstechnik eingedeckt. Die beschäftigten Handwerker verpflichteten sich „corps et biens comme pour les propres besongnes et affaires du Roy“⁴²⁸ einzubringen. Außerdem veranlasste Diane de Poitiers in Limours 1555 die Anlage von Wasserleitungen zur Errichtung eines größeren Brunnens – nach dem Vorbild von Anet.⁴²⁹

Auch die Domäne von **Beynes** lag topographisch günstig, auf der Hälfte des Weges zwischen dem königlichen Schloss von Saint-Germain-en-Laye und

⁴²⁵Dieser Umstand macht sich auch heute noch in der kunsthistorischen Einschätzung Anets als *bâtiment royal* bemerkbar. Vgl. S. 173 (Kap. III.4.1.).

⁴²⁶Vgl. S. 115-116 (Kap. II.5.).

⁴²⁷Vgl. Grodecki 2000, S. 61-70 mit den meisten der gehobenen Schriftquellen.

⁴²⁸Bauanweisungen vom 2.05.1555 und 2.11.1557, zit. nach: Grodecki 2000, S. 65, 66, 68 u. 69.

⁴²⁹Vgl. die entsprechende Anweisung an Pierre Laurens, „Me potier de terre à Paris“, vom 29. August 1555, zur Herstellung von Wasserleitungen „pour servir a la fontaine que Madame la duchesse de Valantinois fait faire et venir en son chasteau de Lymours“ (zit. nach: Roy 1929, S. 343-344)

Anet und damit ebenfalls nahe Saint-Léger-en-Yvelines. Im Westen erstreckte sich ein großes Waldgebiet, das zumindest für die Kleinwildjagd hervorragend geeignet war. Wie im Fall von Limours sind auch bei Beynes die wechselnden Besitzansprüche und die Umstände der Ablösung Annes de Pisseleu durch Diane de Poitiers als Besitzerinnen etwas unklar.⁴³⁰ Die Domäne ging vermutlich Mitte der 1550er Jahre, allerdings nicht unwidersprochen, in den Besitz von Diane de Poitiers über. In einem Dokument vom 2. Juni 1555 wird ein Prozess zwischen dem Staatsanwalt („procureur du roi“), der Herzogin von Valentinois und einem gewissen Jean d’Escoubleau de Sourdis, vermutlich der Rechtsvertreter Annes de Pisseleu, erwähnt, bei dem es um Besitzansprüche auf die Domänen „Beyne [sic], Grignon, Noisy au Val de Gallie, Le Coudray et Montpensier-en-Lardenais“ ging.⁴³¹ Im November 1556 dankte Diane de Poitiers dem König für das Schloss von Beynes.⁴³² In ihrem Anfang 1565 verfassten Testament erwähnt sie jedoch laufende Prozesse bezüglich ihrer Rechte unter anderem auf den Besitz von Limours und Beynes.⁴³³

Das Schloss von Beynes, wie es Diane de Poitiers von Anne de Pisseleu übernahm, war ein Festungsbau aus dem 13. und 15. Jahrhundert, der seitdem wohl keinerlei Modernisierung erfahren hatte. Gleichwohl, und vermutlich motiviert durch die günstige topographische Lage, ließ Diane de Poitiers hier in den Jahren 1558-59 von De l’Orme ein königliches *appartement* mit *salle*, *chambre*, *antichambre*, *garderobe* und *cabinet* errichten. Dafür wurden die beiden relativ kleinen Herrenhäuser im Inneren des Befestigungsringes ausgebaut und mit auf den spätmittelalterlichen Kasematten errichteten Pavillons im Nordwesten respektive Südosten ergänzt, so dass in der Etage eine über einen Laufgang verbundene Raumabfolge entstand. Das *appartement* der Schlossherrin, bestehend aus *chambre*, *antichambre* und *garderobe*, befand sich

⁴³⁰Die Domäne war 1538 von dem Kanzler Guillaume Poyet gekauft und im folgenden Jahr von einer *seigneurie* zu einer *baronnie* erhoben worden. 1542 fiel Poyet in Ungnade, Beynes wurde von der Krone konfisziert, und Franz I. schenkte es im Herbst 1545 seiner Favoritin Anne de Pisseleu. Vgl. S. 57 (Kap. II.2.).

⁴³¹Vgl. Clouas 1997, S. 220/ FN 53 (S. 397). – Für die erwähnte Domäne von Grignon (Yvelines) hat sich ein Vertrag mit Jean Le Breton vom 18.11.1555 erhalten, demgemäß er sich nach Anweisung De l’Ormes zu Klemptnerarbeiten („ouvrages de plomberie“) sowohl am Dach des Ballsaals in Limours wie auch „sur les pavillons et tours de son [i.e. Dianas de Poitiers] chasteau de Grignon“ verpflichtete. Vgl. Grodecki 2000, S. 67; Pérouse de Montclos 2000, S. 300.

⁴³²Vgl. Pérouse de Montclos 2000, S. 279.

⁴³³„[Q]uand aux terres de Lymours & Beyne & autres terres, que je vins perdre par procès [...]“ *Testament du feu Dame Diane de Poitiers, Duchesse de Valentinois*, zit. nach: Guiffrey 1970, S. 207. – Offenbar wurden letztendlich beide Güter, die Diane de Poitiers ihrer älteren Tochter Françoise vermachte, der Familie zugesprochen. Limours wurde 1581 von der Krone beziehungsweise Heinrich III. zurückerworben, und ein Urenkel der Herzogin von Valentinois verkaufte 1622 Beynes an den *maréchal de l’Hopital*. Vgl. Le Roux 2000, S. 474; Grodecki 2000, S. 72.

vermutlich im Erdgeschoß des östlichen Herrenhauses unter den Räumen des Königs und war mit diesen über eine Wendeltreppe verbunden.⁴³⁴

Neben Anet und den beiden Schlössern in der südwestlichen Île-de-France gehörten Diane de Poitiers ab 1547 auch die Domäne und das Schloss von **Chenonceau** im Loire-Tal.⁴³⁵ Das Wasserschloss am Cher war zwischen 1517 und 1522 im Stil der französischen Frührenaissance errichtet worden. In einer ersten Baukampagne, 1551-54, ließ die neue Besitzerin ein rechteckiges, etwa zwei Hektar großes Gartenparterre am nördlichen Flussufer im Osten des Schlosses anlegen (Abb. 28).⁴³⁶ Am Entwurf dieses Gartens war Philibert De l'Orme vermutlich noch nicht beteiligt. Sicher leitete er aber die 1556 einsetzenden Arbeiten an einer Brücke mit vermutlich einstöckiger Galerie, die das Schloss mit dem Südufer des Cher verbinden sollte.⁴³⁷ 1557 wurde zudem damit begonnen, Ulmen entlang dem gerade auf das Schloss zuführenden Weg zu pflanzen. Die Ulmenallee und die Brücke betonen die axiale Ausrichtung der Anlage und scheinen auf einen umfassenden Bauplan De l'Ormes für Chenonceau zurückzugehen. Am südlichen Ufer des Cher gab es ebenfalls Gartenanlagen, die vermutlich erst in den 1560er Jahren angelegt wurden, aber auch in einen solchen Entwurf passen würden. Die große beidseitig durchfensterte Galerie hätte einen schönen Ausblick auf die Flusslandschaft des Cher geboten und sicherlich auch anderen repräsentativen Zwecken gedient. 1559, als die Bauarbeiten eingestellt wurden, war nur die Brücke fertig gestellt.

Die Überlegung, den Kompaktbau von Chenonceau mit einem davon abgehenden Galeriebau zu ergänzen, griff die nächste Besitzerin des Schlosses, Katharina von Medici, wieder auf.⁴³⁸ Eine ähnliche architektonische Konzeption gab es bei dem Schloss von Fère-en-Tardenois. Anne de Montmorency hatte die *baronnie* 1528 von Franz I. geschenkt bekommen und vermutlich um 1537 mit dem Umbau der mittelalterlichen Schlossanlage begonnen. Dazu gehörte auch die Errichtung eines Viadukts über eine Schlucht, in dem zwei übereinanderliegende Galerien untergebracht waren. François Gebelin datiert den Jean Bullant zugeschriebenen Bau auf 1552 bis 1562, also annähernd zeitgleich mit den Arbeiten in Chenonceau.⁴³⁹

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Favoritin sich um den modernisierenden Ausbau ihrer Residenzen in der Île-de-France und im Loire-Tal bemühte und dabei dem Schloss von Anet die mit Abstand größte Bedeutung beimaß. Entsprechend war Anet der Ort, an dem die persönliche

⁴³⁴Zur Baugeschichte und -archäologie von Beynes vgl. Dufay 2002; Grodecki 2000, S. 71-77, jeweils mit Abdruck der Schriftquellen. S.a. Leproux 2005, S. 19-20 u. 24-25.

⁴³⁵Vgl. S. 145 (Kap. III.2.).

⁴³⁶Vgl. Gebelin 1927, S. 83, mit Bezug auf Chevalier 1864; Babelon 1989/2, S. 120; Woodbridge 1986, S. 70-72.

⁴³⁷Vgl. Pérouse de Montclos 2000, S. 287-289.

⁴³⁸Zu Chenonceau und Katharina von Medici s.a. S. 343-344 (Kap. III.9.).

⁴³⁹Vgl. Gebelin 1927, S. 95. S.a. Prinz 1970, S. 44.

Repräsentation Dianas de Poitiers ihren dichtesten Ausdruck in einer Vielzahl von Medien und situativen Zusammenhängen fand.

Die baulichen Maßnahmen in Limours, Beynes und Chenonceau dienten wohl vor allem dazu, diese Schlösser als potentielle Aufenthaltsorte des Königs und seines Gefolges attraktiver zu machen und in dem Zuge auch ihren repräsentativen Anspruch als Residenzbauten zu steigern. Bemerkenswert sind Dianas de Poitiers wirtschaftlicher Weitblick und ihre kluge Einschätzung des eigenen Status als Favoritin. Offenbar gelang es ihr durch Rechtsprozesse und finanzielle Transaktionen alle vier Domänen dauerhaft für sich und ihre Töchter zu sichern, ihren Besitzanspruch also von der königlichen Gunst unabhängig zu machen.⁴⁴⁰

Als Bauherrin von Sakralbauten und karitativen Einrichtungen trat Diane de Poitiers nur in Anet und der unmittelbaren Umgebung auf. Außer der Schlosskapelle ließ sie dort, testamentarisch verfügt, eine separate Kapelle für ihr eigenes Grabmonument errichten.⁴⁴¹ Zudem veranlasste sie, vermutlich 1560, dass das alte *hôtel-Dieu* aus dem 15. Jahrhundert an den Rand des Schlossparks verlegt und in dem Zuge ganz neu errichtet wurde. In ihrem Testament wies Diane de Poitiers die Fertigstellung des Hospizes und seinen fortwährenden Unterhalt zugunsten armer Frauen und Waisenmädchen an. Per Testament bedachte sie auch „ihre Mönche“ („mes chanoines“), die sie in Anet ansiedeln wollte („que je funde à Ennet“), mit den für die Pacht eines Grundstücks notwendigen Finanzmitteln und mit Unterhaltszahlungen.⁴⁴² Unklar ist, ob es sich hierbei und bei der für das wenige Kilometer nördlich von Anet gelegene Ivry dokumentierten Gründung eines Ordenskapitels durch Diane de Poitiers um ein und dieselbe Maßnahme handelt. Dort weist die Pfarrkirche Saint-Martin am Langhaus und an der Portalzone Modernisierungsmaßnahmen auf, die De l'Orme zugeschrieben werden können und vielleicht auf einen Auftrag Dianas de Poitiers oder ihrer Erben zurückgehen.⁴⁴³

Auch die den Märtyrern Saint-Cyr und Sainte-Julitte geweihte Pfarrkirche in Anet wurde in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts modernisiert und neu ausgestattet. Die beiden Seitenschiffe tragen in den Wölbungen die Jahreszahlen 1579 und 1581. Sie weisen am Innen- wie am Außenbau mehrere

⁴⁴⁰Die Aktivitäten Dianas de Poitiers als Bauherrin konzentrierten sich auf die genannten Residenzen. Über Baumaßnahmen an ihren vier Stadtpalais, davon drei in Paris und eines in Fontainebleau, ist so gut wie nichts bekannt. Ein überlieferter Auftrag vom 14. Juni 1550 dokumentiert einen vom örtlichen *maître tailleur de pierre* nach Anweisung von De l'Orme errichteten Anbau an das zu dem Zeitpunkt offenbar bereits bestehende *hôtel de la Favoritin* in Fontainebleau. Vgl. Roy 1934, S. 469-470 u. 474; Pérouse de Montclos 2000, S. 300.

⁴⁴¹Vgl. S. 345-350 (Kap. III.9.).

⁴⁴²Vgl. Guiffrey 1970, S. 210-211; Pérouse de Montclos 2000, S. 275; Cloulas 1997, S. 320.

⁴⁴³Zur Ordensgründung und der Kirche in Ivry-la-Bataille vgl. Pérouse de Montclos 2000, S. 302. Zu Dianas de Poitiers Erwerb der *baronnie* von Ivry vgl. S. 146/FN 94 (Kap. III.2.).

für De l’Orme typische Gestaltungselemente auf.⁴⁴⁴ Die zu Vasen geformten Wasserspeier unterhalb der Dachzone finden sich so auch am Schloss an den Umfassungsmauern und an der Hofseite der *porte Charles le Mauvais*. Ohne Zweifel hat Diane de Poitiers die Neugestaltung der örtlichen Pfarrkirche durch ihren Architekten De l’Orme initiiert. Dadurch entstand eine ästhetische Verbindung zwischen Schlossanlage und Ortschaft, und Diane de Poitiers, ihre Residenz und ihre Person blieben so im lokalen Gefüge verankert.⁴⁴⁵

Bewertung

Der Gesamtumfang der von Diane de Poitiers veranlassten Baumaßnahmen ist, verglichen mit den diesbezüglichen Aktivitäten der anderen Favoriten, relativ groß und im Anspruch ebenbürtig. In quantitativer Hinsicht scheint sie Charles de Guise gleichrangig und Jacques d’Albon de Saint-André deutlich überlegen. Übertroffen wurde sie lediglich von dem Konnetabel Anne de Montmorency.

Als Bauherren beziehungsweise Bauherrin konzentrierten sich alle auf die Residenzarchitektur, also auf die herausragende Bauaufgabe der Zeit, die in Frankreich seit dem frühen 16. Jahrhundert ein Experimentierfeld für stilistische Innovationen nach dem Vorbild der über Italien vermittelten Antike und repräsentativ für mäzenatisches Handeln nach dem Vorbild des Monarchen war.⁴⁴⁶ Sowohl Diane de Poitiers als auch Anne de Montmorency beschäftigten mit Philibert De l’Orme beziehungsweise Jean Bullant einschlägig versierte Architekten, die die klassischen Grundlagen ihres Metiers in Theorie und Praxis kannten und selbst als Architekturtheoretiker hervortraten.⁴⁴⁷ Markante architektonische Neuerungen in Anet waren der triumphale

⁴⁴⁴Vgl. Pérouse de Montclos 2000, S. 275-276. Das Mittelschiff datiert aus früherer Zeit, seine Wölbung im Renaissance-Stil aus dem 19. Jh.

⁴⁴⁵Es ist zudem möglich, dass die Eingeweide von Louis de Brézé, der 1531 in Anet gestorben war, in der Pfarrkirche von Anet bestattet worden sind. Vor Ort gibt es dafür allerdings keine Hinweise. S.a. S. 311-314 (Kap. III.8.1.). Im 19. Jh. wurden die Überreste von Dianas Leichnam, deren Grabmal in der Revolution geschändet worden war, an der Chormauer der Pfarrkirche erneut beigesetzt.

⁴⁴⁶Erst relativ spät scheint sich Anne de Montmorency auch für den Ausbau seiner Pariser Wohnsitze engagiert zu haben. 1557 erteilte er Jean Bullant den Auftrag, an seinem *hôtel* in der rue Braque bzw. rue du Temple, früher Sainte-Avoye, einen neuen Flügel „pour le service du roi“ zu errichten, der neben einem Ballsaal auch über Badevorrichtungen („étuves“) verfügen sollte. Der Bau war 1561 fertig gestellt. Vgl. Crépin-Leblond 2001, S. 101; Mirot 1918, S. 362. Von diesem Pariser *hôtel* Annes de Montmorency, über dessen Baugeschichte sonst wenig bekannt ist, sind zwei Inventare von 1556 und 1568 überliefert. Demnach beherbergte der Konnetabel dort einen bedeutenden Teil seiner umfangreichen Sammlungen, darunter eine Bibliothek mit 174 Bänden, antike Marmorobjekte, Glasarbeiten, Emaillen und Fayencen, Gemälde, Karten und – vor allem – Waffen. Vgl. Mirot 1918; Crépin-Leblond, in: *Livres du connétable* 1991, S. 10.

⁴⁴⁷Jean Bullant verfasste in den 1560er Jahren drei Bücher zur architektonischen Praxis und Theorie: *Petit Traicte de Géometrie*, Paris 1562; *Règle générale d’architecture des*

Torbau, der antikische Hofportikus und die Verknüpfung des Galerieflügels mit einer klassizistischen Kapelle. Hinzu kamen die enge Verbindung von Schloss und Garten, das delikate Zusammenspiel von Architektur, Kunst und Natur, das die Residenz der Favoritin als modernes Arkadien und Musenort kennzeichnete.

Sowohl Diane de Poitiers als auch Anne de Montmorency knüpften bei der Ausstattung ihrer Residenzen an genuin französische Traditionen an. Zu den von ihnen bevorzugten Medien gehörten dekorativ bemalte Holzvertäfelungen, Glasmalereien und Tapisserien.⁴⁴⁸ Hingegen optierte Charles de Guise, der Kardinal von Lothringen, bei der Ausstattung seiner Schlossanlagen in Meudon und Dampierre sowie seines Stadtpalais in Paris für einen Fresken-Dekor nach italienischem Vorbild.⁴⁴⁹ Für den Kirchenmann war die Orientierung an transalpinen Traditionen offenbar wichtiger.

Als Auftraggeberin und Besitzerin einer der architektonisch und ausstattungs­mäßig innovativsten Residenzen der Regierungszeit Heinrichs II. markierte Diane de Poitiers ihre herausragende Position am französischen Hof, wie es vor ihr schon Georges d'Amboise, Pierre de Rohan, Florimond Robertet und andere getan hatten. Sie stellte sich somit in eine bis zu dem Zeitpunkt exklusiv männlich geprägte Tradition der Zurschaustellung von Macht im Mittel der Architektur und Kunst. Die Macht der Diane de Poitiers gründete in ihrem Status als Witwe von Louis de Brézé, dessen Andenken unter anderem der Hofportikus zelebrierte, und – vor allem – in ihrer besonderen Beziehung zum Monarchen. Ihr Status als Favoritin Heinrichs II. kam auf unterschiedlichen Ebenen zum Ausdruck. Neben der Wahl des Architekten Philibert De l'Orme und seiner Mitarbeiter, also der personellen und stilistischen Engführung mit der königlichen Bautätigkeit, ist hervorzuheben, dass sie in Anet ihrem eigenen Logis gegenüber ein großes *appartement royal* einrichten ließ. Damit machte sich die Bauherrin Diane de Poitiers eine Konvention des gehobenen Residenzbaus zueigen, die zu dem Zeitpunkt noch männlich kodiert war. Auch die gesicherte Existenz eines *appartement royal* hat dazu geführt, dass das Schloss von Anet immer wieder und bis heute als ein königlicher Bau bezeichnet wird, und es steht zu vermuten, dass man es auf diese ambivalente Lesart hin auch anlegte: Anet war das Schloss der Favoritin und auch des Monarchen, und mit dieser auch eigentumsrechtlich bis 1553 bestehenden Ko-Determination wurde am und im Bau gespielt. Es gab eine Doppelbesetzung repräsentativer Räume – Galerie, Kapelle, Bibliothek – durch Diane und Heinrich, aber auch getrennte *appartements* und separate Sphären, die unter anderem im Dekor des Gartens kenntlich wurden. Königliche Kunstgeschenke signalisierten die Gunst des Herrschers und markierten zugleich das

cinq manières de colonnes, Paris 1564-1568; *Suite de chapiteaux gravés*, Paris 1566. Vgl. Pauwels 2004.

⁴⁴⁸Zu den Tapisserien vgl. S. 286-299 (Kap. III.6.2.).

⁴⁴⁹Vgl. Wardropper 1991; Primatec 2004.

Territorium der Favoritin als ein auch vom König besetztes. Dieses mehrdeutige Neben- und Miteinander, dieses Überblenden und Verknüpfen der Referenzen auf Diane de Poitiers und/oder Heinrich II. kennzeichnete auch die emblematischen Zeichen, die in Anet gehäuft zum Einsatz kamen und zu der programmatisch anmutenden Mehrdeutigkeit der Anlage beitrugen.

III.5 Emblematische Zeichen

An der südlichen Eingangsfront, am Hofportikus, beim Parterre-Schmuck des Gartens und in vielen anderen Situationen im Außen- und Innenbereich der Schlossanlage von Anet waren emblematische Zeichen, also auf bestimmte Personen verweisende Zeichen zu sehen. Ihre außergewöhnlich starke Präsenz in Anet deutet darauf hin, dass dort den emblematischen Zeichen als Repräsentationsmodus eine besondere Aussagekraft beigemessen wurde. Dieses Kapitel widmet sich der Gestalt, Semantik und Anordnung dieser Zeichen und ihrer Bedeutung für die Zurschaustellung der Beziehung zwischen König und Favoritin.

Begriffsbestimmung

Für einen differenzierten Umgang mit dem großen Komplex der Embleme beziehungsweise emblematischen Zeichen in Mittelalter und Früher Neuzeit sind die von Francis Salet vorgeschlagenen Definitionen hilfreich. Demnach ist ein „emblème“:

un signe attaché à un individu, une famille, un groupe, qui permet de l'identifier: Il prend les formes les plus diverses: une couleur ou un assemblage de couleurs, une simple lettre, ou deux lettres conjointes, un mot ou une phrase, une figure géométrique, une représentation tirée du monde végétal, animal, humain, voire céleste.⁴⁵⁰

Embleme sind demnach Zeichen, die Personen oder Personengruppen repräsentieren und zu ihrer Identifikation dienen. Bei diesen Zeichen handelt es sich in der Regel um Symbole im Sinne von Charles S. Peirce, also um Zeichen, deren Beziehung zum Signifikat auf einer Konvention beruht.⁴⁵¹ Salets Definition unterscheidet sich von einem geläufigen, vielleicht auch bekannteren Emblem-Begriff, der die Kombination von Text und Bild in den in der Frühen Neuzeit aufkommenden Emblembüchern nach dem Vorbild Andrea Alciatis meint.⁴⁵² Ein umfassenderes Verständnis des Emblem-Begriffs, wie von

⁴⁵⁰Salet 1991, S. 5. S.a. Salet 1990, S. 13.

⁴⁵¹Vgl. Peirce 1960, II, S. 156-173. Zu den Theoremen von Peirce s. Walther 1979.

⁴⁵²So z.B. Daniel S. Russell in seiner Untersuchung von Emblem und Devise im frühneuzeitlichen Frankreich: „[T]he terms ‚emblem‘ and *emblème* will refer exclusively

Salet propagiert, wird hier deshalb und ganz pragmatisch motiviert gewählt, weil damit eine gute Grundlage für die Ausdifferenzierung einiger weiterer in den Themenbereich gehörender Begriffe und Praktiken gegeben ist.

Hierzu gehört die **Heraldik** respektive Wappenkunde, die Salet als einen Zweig der Emblematisierung bezeichnet. Die Wappen, bestehend aus Wappenfeld (Blason) und umgebenden Zeichen, bilden eine spezifische Gruppe emblematischer Zeichen, die auf Familienverbände bezogen sind. Ihre Gestaltung und Funktion unterliegen eigenen Gesetzmäßigkeiten und Traditionen.⁴⁵³ Das gleiche gilt für die **Devisen**. Salet bezeichnet damit Motive und Bilder – zum Beispiel eine Mondsichel, einen geflügelten Hirsch etc. –, die eng an eine bestimmte Person oder auch an ein politisches Amt gebunden sind und als ein besonders markantes und vielfältig einsetzbares Erkennungsmerkmal dienen. Eine eindeutige Zuordnung wird gelegentlich dadurch erschwert, dass Devisen vererbt werden konnten. Zudem war es üblich, vor allem für hochgestellte Persönlichkeiten, mehrere Devisen zu haben.⁴⁵⁴ Von der bildhaften Devise unterscheidet Salet das **Motto** („le mot“), ein kurzer Satz oder Spruch, der die Devise häufig begleitet, aber nicht in einem semantischen Zusammenhang mit ihr stehen muss und auch ohne sie als ein identifizierender Hinweis auf eine bestimmte Person, ein Amt oder eine Familie auftauchen kann.⁴⁵⁵

Neben der von Salet vorgeschlagenen und hier übernommenen Definition existiert noch eine andere, engere Verwendung des Begriffs „Devise“. Gemeint ist die an die zweiteilige Struktur des Emblems angelehnte und tatsächlich auch so genannte „Devise“ nach dem Vorbild der italienischen „Imprese“.⁴⁵⁶ Frühe französische Sammlungen solcher Devisen in Buchform sind Claude

to the combination of picture and text found in emblem books [...]“ (Russell 1985, S. 15) Allgemein zu Emblem und Devise s.a. Chatelain 1993, S. 17-52. – Das erste Emblem-buch von Alciati wurde 1531 in Augsburg verlegt. In Frankreich erschien eine lateinische Version 1534, eine französische 1536. Die ersten Emblem-bücher französischer Autoren stammten von Guillaume de La Perrière (*Théâtre des bons engons*, 1539), Gilles Corrozet (*Hecatomgraphie*, 1540; *Emblemes*, 1543) und Guillaume Gueroult (*Premier livre des emblemes*, 1550). In Frankreich wurde der Begriff „emblème“ erst in den 1570er/80er Jahren allmählich auf eine Kombination von Bild und Text verwandt. Vorher scheint er eher ein rhetorisches Mittel, das Hinzufügen oder Weglassen von Bild resp. Text gemeint zu haben. Vgl. Russell 1985, S. 76-89.

⁴⁵³Vgl. Salet 1990, S. 14-19. S.a. die Arbeit von Kilian Heck, der Wappen und ihr Wirken so charakterisiert: „Die Wappen geben über ihre Erscheinung ein Wissen über die korporative Zugehörigkeit einer Person preis, indem sie sich wie eine Hülle vor dessen organische Präsenz blenden. Aber die Wappen lassen sich in einer Erweiterung dieses Funktionsbestimmung als abnehmbare, ephemere Markierungen auch stets jenen Gegenständen aufprägen, die in einen Zusammenhang mit der Person oder der Dynastie gebracht werden können, und dazu gehören eine große Zahl der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Realien [...]“ (Heck 2002, S. 16-17)

⁴⁵⁴Vgl. Salet 1990, S. 20-21.

⁴⁵⁵Ebd., S. 22-24.

⁴⁵⁶Russell definiert als „Devise“ „the two-part emblematic form of that name“. (Russell 1985, S. 15)

Paradins *Devises heroïques*, erstmals 1551 in Lyon publiziert, und Gabriele Symeonis *Devises ou emblemes heroïques et morales*, Lyon 1559. Die beiden Werke, vor allem das Paradins, wurden noch im 16. Jahrhundert wiederholt aufgelegt und in mehrere europäische Sprachen übersetzt. Sowohl bei Paradins als auch bei Symeonis besteht jede Devise aus einem Motto und einem Bild oder Motiv. Hinzu tritt ein erläuternder Prosa-Kommentar, der sie, unter anderem und sofern möglich, einer bestimmten Person aus Antike, Vergangenheit oder Gegenwart zuordnet.⁴⁵⁷ Die aus Motto und Bild gebildete, das intellektuelle Spiel anregende Devise wurde auch für den Schmuck repräsentativer Räume, vor allem in den Residenzen von humanistisch gesinnten Literaten und Mäzenen, verwandt. Die publizierten Sammlungen dienten dann häufig als Vorlage. Diese Entwicklung setzte in Frankreich allerdings erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein. Der enge, auf die geistvoll auszulegende Kombination von Wort und Bild bezogene Devisenbegriff, den italienische Literaten, allen voran Paolo Giovio, regelhaft formulierten, wurde in Frankreich in den 1580er Jahren ein weithin akzeptierter Standard. In der Zeit davor war der Umgang mit diesen emblematischen Zeichen deutlich flexibler. Motto und Bild standen häufig für sich, und das Wort scheint eine eher untergeordnete Funktion besessen zu haben.⁴⁵⁸ Claude Paradins selbst verwendet den Terminus „Devise“ im Sinne Francis Salets, so zum Beispiel bei Heinrich II.: „La Devise à present du Treschrestien & victorieus Roy Henri II. de ce nom, est la Lune en son croissant.“⁴⁵⁹

Eine weitere und in der Renaissance häufig neben Devise und Motto auftretende Spielart emblematischer Zeichen sind **Sigel**. Sie bestehen aus einem oder mehreren Buchstaben, häufig den Initialen einer Person (Monogramm) oder denen eines Paares.⁴⁶⁰

⁴⁵⁷Vgl. die Einführung von A. Saunders, in: Paradins 1989. Erst in der zweiten, 1557 erschienenen Ausgabe von Paradins *Devises heroïques*, die die Vorlage für alle weiteren Auflagen und Übersetzungen bildete, waren die Devisen durch Prosa-Kommentare des Autors ergänzt. Paradins Devisen-Sammlung umfasst 182, Symeonis nur 37 Devisen.

⁴⁵⁸Vgl. Russell 1985, S. 34-39. Das italienische Pendant auf dem Gebiet der gedruckten Devisen-Sammlungen war Paolo Giovios *Dialogo dell'impresa militari et amoroso*, publiziert 1555 in Rom, 1559 in Lyon. Giovios italienischer *Dialogo* war allerdings nicht illustriert, das geschah erst in der 1561 in Lyon erschienenen ersten französischen Ausgabe. Von den seitens Giovio aufgestellten Bedingungen für die Komposition einer Devise war vor allem das ausgewogene Verhältnis von „Seele und Körper“ nachhaltig einflussreich. Andere, der Giovios sehr ähnliche italienische Devisen- bzw. Impresen-Sammlungen der Zeit stammen von Girolami Ruscelli (1566), Bartolomeo Taegio (1571) und Alessandro Farra (1571).

⁴⁵⁹Paradins 1989, S. 20. S.a. Paradins Äußerungen im Einleitungstext zur Anthologie, ebd. S. 4.

⁴⁶⁰Vgl. Salet 1990, S. 24-25. Salet meint mit „sige“ ausdrücklich nicht die gestempelten Siegelbilder („poinçons“), die seit dem Mittelalter einen Herrscher, eine Stadt oder einen anderen Sozialverband repräsentierten und, nach der Definition des Autors, ebenfalls Embleme sind.

Die emblematischen Zeichen Dianes de Poitiers und Heinrichs II.

Es fällt nicht leicht, die Emblematisierung der Diane de Poitiers mit ihren zahlreichen Einzelphänomenen adäquat zu erfassen. Zum einen darf wohl nicht, auch mit Blick auf die eben skizzierte Entwicklung im Bereich der Devisenkunst, von einem in sich abgeschlossenen Korpus feststehender emblematischer Zeichen ausgegangen werden. Zum anderen scheint der situative und mediale Zusammenhang, in dem emblematische Hinweise auf Diane de Poitiers zu finden waren, von wesentlicher Bedeutung. Sowohl tatsächliche Überschneidungen mit der Emblematisierung Heinrichs II. als auch die zahlreichen von der sentimentalisierten Geschichtsschreibung vorgelegten und in der Folge gerne übernommenen Fehlzusammenhänge erschweren eine trennscharfe Bestimmung der exklusiv Diane de Poitiers zugehörigen Zeichen.⁴⁶¹

Syntaktisch und semantisch der Tradition verpflichtet und insofern auch relativ stabil ist das Wappen, also das konservativste Element der Emblematisierung, das die Herkunft Dianes de Poitiers aus der Familie der Saint-Vallier und ihre Ehe mit Louis de Brézé anzeigt (Abb. 58). Es beinhaltet, wie üblich, in der vom Betrachter aus linken Hälfte das Wappen ihres Mannes: goldene Kreuze in blauem Grund, angeordnet um ein kleineres Wappenfeld aus Gold, Silber und Blau. Die rechte Hälfte ist dem Wappen ihres Vaters vorbehalten: sechs zu einem Dreieck angeordnete Silberscheiben in blauem Grund mit einem goldenen Balken darüber. Mit der Erhebung in den Stand einer *duchesse* 1548 wurde das Wappen Dianes de Poitiers um die Herzogskrone ergänzt. Weitere heraldische Zeichen traten hinzu und bereicherten die ihrer Herkunft zugeordnete rechte Hälfte des Wappenfeldes. Dort gab es nun auch ein Kompartiment, in dem eine silberne und eine schwarze Fläche zickzackförmig ineinandergreifen, sowie ein mit goldenen Lilien in blauem Grund und drei Mondsicheln geschmücktes Feld. Der erste heraldische Hinweis wird auf Nicola Ruffo, den Marquis von Crotona in Kalabrien zurückgeführt, der im frühen 15. Jahrhundert nach Frankreich gekommen war und dort eine Ahnin Dianes geheiratet hatte. Da die Verbindung kinderlos blieb, ging der Titel an das Haus der Saint-Vallier. Diane de Poitiers beanspruchte ihn für sich, und in einem Annex zum Vertrag von Cateau-Cambrésis (April 1559) wurde er ihr auch offiziell zugesprochen.⁴⁶² Für das zweite Feld mit den königlichen Lilien und den Mondsicheln gibt es keine hinreichende Erklärung. Doch handelt es sich wohl nicht um eine „concession royale“, wie Georges Guiffrey etwas nebulös vermutet.⁴⁶³ Wahrscheinlicher ist ein Zusammenhang mit dem Herzogtum von Valentinois, der königlichen Apanage, die Heinrich II. seiner Favoritin 1548 zum Geschenk machte.⁴⁶⁴

⁴⁶¹Vgl. Crépin-Leblond 2003.

⁴⁶²Vgl. Guiffrey 1970, S. 40 u. 175-176; Cloulas 1997, S. 12, 298 u. 307.

⁴⁶³Guiffrey 1970, S. 40.

⁴⁶⁴Vgl. S. 145-146 (Kap. III.2.).

Jenseits der Demonstration von Titeln und territorialen Besitztümern schaffte Diane de Poitiers mit ihrem Wappen auch eine ästhetische Verbindung zu Heinrich II. Denn ihre im erweiterten rechten Wappenfeld manifeste Identität enthielt Zeichen, die auch auf den König bezogen werden konnten: Die Kombination von Schwarz und Weiß respektive Silber im Ruffolo-Wappen und die Mondsicheln in dem anderen waren wichtige Bestandteile der persönlichen Emblemik Heinrichs II.

Diese einmal zusammenfassend und in nüchterner Betrachtungsweise vorgestellt zu haben, ist das Verdienst von Thierry Crépin-Leblond (2003). Völlig zu Recht kritisiert er die in der Forschung verbreitete „confusion entre la vie publique et la vie privée du roi [Henri II]“ und definiert seinen Untersuchungsgegenstand als „un système emblématique lié à la personne du souverain et à l'exercice de sa fonction royale“⁴⁶⁵. Das zentrale Element der Emblemik Heinrichs II. war die Mondsichel. Sie gehörte traditionell zur Heraldik der Valois-Angoûleme, und der junge Prinz Heinrich hatte sie spätestens 1540 als Devise für seine persönliche Repräsentation übernommen.⁴⁶⁶ Das mit der Mondsichel beziehungsweise dem Mond assoziierte Voll- oder Rundwerden war wie eine Verheißung mit imperialen Konnotationen. Denn der volle Mond suggerierte die Weltkugel, ein Zeichen universaler Herrschaft, und dem entsprach das an einen Ovid-Vers angelehnte Motto des Monarchen: „Donec totum impleat orbem“ („Bis er/es den ganzen Erdkreis erfüllt“ oder „Bis zur Fülle“).⁴⁶⁷ In der Devise Heinrichs II., wie sie die erste illustrierte Ausgabe von Paolo Giovios *Dialogues des Devises d'armes et d'amours* (Lyon 1561) präsentiert, ist der imperiale Anspruch deutlich herausgestrichen. Um die fast zum Kreis geschlossene Mondsichel flattert ein Spruchband mit dem Motto, und darüber ist die geschlossene Kaiserkrone platziert. Das Arrangement der Zeichen im elliptischen Rahmen ist von Wolken und Gottheiten umgeben. Claude Paradin zeigt eine schlichtere Devise Heinrichs II., die aber ebenfalls das imperiale Moment betont. Über drei symmetrisch ineinander geschlungenen und dadurch einen Kreis beschreibenden Mondsicheln prangt die Kaiserkrone (Abb. 59).⁴⁶⁸

⁴⁶⁵Crépin-Leblond 2003, S. 77 u. 78.

⁴⁶⁶Crépin-Leblond (2003, S. 78) verweist in dem Zusammenhang auch auf den 1448 von Renée d'Anjou gegründeten *ordre du Croissant*. Die Mondsichel demonstriert dann auch den Anspruch der französischen Krone auf das Königreich Neapel und Sizilien. S.a. Karagiannis 2002, S. 236 u. FN 50; Salet 1990, S. 20f.; Hoffmann 1980; Walbe 1974, S. 116-126.

⁴⁶⁷Vgl. Crépin-Leblond 2003, S. 78 u. FN 27 („jusqu'à ce qu'elle [la lune] emplisse le ciel tout entier [de son orbe]“ / „jusques à sa plénitude“). Das Motto war inspiriert von einer Zeile in Ovids *Metamorphosen* (XII, 617), in der von Achills unsterblichem Ruhm die Rede ist: „at vivit totum quae gloria conpleat orbem“ / „Doch es lebt sein Ruhm, der den ganzen Erdkreis erfüllen soll.“ (Ovid 2003, S. 659) – Oliver Pot weist darauf hin, dass mit dem Motto „Donec totum impleat orbem“ auch „le passage de l'imperfection lunaire à la splendeur solaire“ angezeigt war. (Pot 2002, S. 68/ FN 24)

⁴⁶⁸Zu den imperialen Implikationen der Repräsentation Heinrichs II. s.a. Guillaume 2003.

Die mit dem Mond assoziierten Farben Schwarz und Weiß („sable et argent“) waren die des Königs – und zwar sowohl Heinrichs II. als auch seines Vaters und seiner Söhne. Repräsentative Porträts, wie zum Beispiel das Franz' I. von Jean Clouet im Louvre oder das anonyme Bildnis Heinrichs II. in Le Puy-en-Velay, zeigen den Monarch in schwarz-weißen Kleidern.⁴⁶⁹ Die Mitglieder der königlichen Wache trugen während der gesamten Regierungszeit Heinrichs II. schwarz-weiße Livreen, die zusätzlich mit der Mondsichel und dem Sigel des Monarchen („H“) geschmückt waren.⁴⁷⁰ War diese Farbwahl im 16. Jahrhundert, zumal in der Kleidung, auch modisch bedingt und als ein Ausweis von Nüchternheit und ernster Würde angesehen, so erlangte sie für Heinrich II. durch die stimmige Verknüpfung mit seiner Devise, der Mondsichel, nahezu emblematische Bedeutung.

Jenseits davon galten Schwarz und Weiß, nicht nur in Frankreich, als Zeichen des Wittums und insbesondere der Witwe. Diane de Poitiers, die seit 1531 verwitwet war, machte sich diese Konvention ostentativ zueigen, und die Farbenkombination geriet zu einem markanten Teil ihrer persönlichen Repräsentation. Die überlieferten Porträts von oder nach François Clouet zeigen sie in Schwarz und Weiß gekleidet,⁴⁷¹ und das Grabmal für ihren Mann in Rouen wie auch ihr eigenes in Anet kombinieren Marmor und Alabaster (FT 7, Abb. 23)⁴⁷², um diesen Effekt zu erzielen. In der Gestaltung des Schlosses von Anet wurde die Farbikonographie im Innen- und Außenraum wiederholt aufgegriffen, vor allem in der Kapelle, bei den Glasmalereien und beim gemalten Dekor der Vertäfelung.

Die Farbkombination Schwarz und Weiß war also in der höfischen Mode und als Kennzeichen des Wittums recht verbreitet und für die visuelle Markierung und Distinktion des sozialen Standes auch verfügbar. Vor diesem Hintergrund, der prinzipiell zur Vorsicht gemahnt, scheint es, als hätte sowohl seitens Heinrichs II. als auch seiner Favoritin eine besondere Besetzung beziehungsweise Aneignung dieser Farben stattgefunden, als hätte es einen personalisierten oder personalisierenden Zugriff gegeben, der dazu führte, dass die Kombination von Schwarz und Weiß wie ein emblematisches Zeichen funktionieren konnte – mal für den einen, mal für die andere, mal für beide, abhängig

⁴⁶⁹ Jean Clouet, *Franz I.*, um 1535, Öl/Holz, 96 x 74 cm (Paris, Musée du Louvre); *Heinrich II.*, Öl/Lw., 95 x 76 cm (Le Puy, Musée Crozatier). Vgl. Scailliérez 1996/2, S. 61ff. – In einem Brief des Botschafters Giulio Alvarotti an den Herzog von Ferrara vom 4. Juli 1546 ist von einem Festessen in Fontainebleau die Rede, bei dem der *dauphin* Heinrich „vestiti pur di veluto **con recami bianchi et neri**“ war. (Modena, Archivio di Stato; zit. nach: Occhipinti 2001, S. 145; meine Hervorhebung). – Für eine zodiakale Deutung der Farben schwarz und weiß in der Repräsentation Heinrichs II. s. Pot 2002, S. 71-74.

⁴⁷⁰Vgl. Crépin-Leblond 2003, FN 31.

⁴⁷¹Vgl. S. 148-151 (Kap. III.2.).

⁴⁷²Zu den Grabmälern vgl. S. 315-343 (Kap. III.8.2.) u. S. 345-350 (Kap. III.9.). Die Materialkombination aus schwarzem Marmor und Alabaster war allerdings auch eine Würdeformel, die in der mittelalterlichen Sepulkralplastik des Hochadels und des hohen Klerus häufig war. Vgl. Prochno 2002, S. 100.

vom räumlich-situativen und medialen Zusammenhang. An einem Ort wie der Schlosskapelle von Anet, die sowohl dem Bereich des Königs wie auch dem Dianas de Poitiers zugehörte, waren offenbar beide gemeint und in der gemeinsamen Farbe auch miteinander vereint.

Die nicht erst von späteren Historiographen geäußerte Vermutung, Heinrich II. habe die Zeichen und Farben seiner Dame, also Dianas de Poitiers, als Ausdruck seiner Liebe und Unterwerfung angenommen, ist zurückzuweisen.⁴⁷³ Doch wäre zu fragen, ob dieser Topos der mittelalterlichen Ritterkultur und Liebessemantik für die Zeitgenossen der französischen Renaissance noch Gültigkeit und Aussagewert besaß in dem Sinne, dass die faktisch übereinstimmende Farbwahl des Königs und seiner Favoritin als ein Zeichen von Liebe gedeutet wurde. Ein Epigramm von Clément Marot, für den Dekor eines höfischen Turniers verfasst, spricht dafür. Der *dauphin* Heinrich nahm an diesem Schaukampf, der anlässlich der Hochzeit von Johann III., Herzog von Kleve, und Jeanne d'Albret am 17. Juni 1541 in der Nähe von Châtelleraut stattfand, an prominenter Stelle teil. Er hatte auf dem Turnierplatz ein aus Tuch errichtetes „Schloss“ zu verteidigen, zu dem eine große Freitreppe aus Holz empor führte. Deren Stufen waren abwechselnd in den Farben schwarz und weiß bemalt. An den Seiten der Treppe, von der aus Heinrich die Angreifer abzuwehren hatte, waren in einer Kartusche einige Verse des zu der Zeit als *valet de chambre* und Hofdichter verpflichteten Clément Marot angebracht:

Icy est le Perron,
D'amour loyale et bonne:
Ou maint coup d'esperon
Et de glaive se donne.

Ung Chevalier Royal
Y a dressé sa tente:
Et sert de cueur loyal
Une Dame excellente.

Dont le nom gracieux
N'est jà besoing d'escrire:
Il est escript aux cieulx,
Et de nuyct se peult lire.

Cest endroit, et forest,
Nul Chevalier ne passe,
Sans confesser qu'elle est

⁴⁷³Giovanni Soranzo, der venezianische Gesandte am französische Hof, äußerte sich schon 1558 in dem Sinne: „Il suo nome [der Name der Herzogin von Valentinois] è Diana, e perciò sua maestà pigliò per sua impresa un crescente di luna [...] e similmente da lei pigliò li colori bianchi e negri, li quali ha poi sempre portati per sua devisa et fatto similmente portare a tutti li suoi.“ Zit. nach: Firpo, V, 1978, S. 437.

Des Dames l'oultrepatte.
 S'il en doute, ou debat,
 Point ne fault qu'il presume
 S'en aller sans combat.
 C'est du lieu la coustume.⁴⁷⁴

Eine Referenz ist vorhanden, aber sie ist vieldeutig. Innerhalb der topischen Konstruktion – der Ritter verteidigt die Ehre seiner schönen Geliebten – verweist Marot auf eine bestimmte weibliche Figur, deren Identität der nächtliche Himmel bezeugt und deren Aufenthaltsort der Wald ist. Damit war die antike Mond- und Jagdgöttin Diana gemeint, die wegen der zur Devise Heinrichs erkorenen Mondsichel in das emblematische Aufgebot des Thronfolgers und späteren Königs hineinspielte.⁴⁷⁵ Neben diese quasi autoreferentielle Bedeutung, die den *dauphin* und seine mythologische Schutzgöttin meint, trat die über den Gleichlaut der Eigennamen herbeigeführte und durch die Farbwahl der visuellen Inszenierung womöglich unterstützte Anspielung auf Diane de Poitiers *alias* Diana. In der Tradition des höfischen Turniers und der Ritterromane war solch eine mehr oder minder verschlüsselte Referenz auf eine leibhaftige und vermutlich vor Ort anwesende Dame der gehobenen Hofgesellschaft durchaus üblich.⁴⁷⁶

Mit der Wahl der Mondsichel beziehungsweise des Mondes als Devise übernahm Heinrich II. auch die zur Göttin Diana gehörenden Attribute für seine persönliche Emblemik. Hierzu zählten der Pfeil und das Pfeilbündel, der Köcher und der doppelt geschwungene sogenannte türkische Bogen (*arc turquois*).⁴⁷⁷ Diese Motive finden sich als variationsreich eingesetzte Dekorelemente auf und in den königlichen Bauten sowie auf vielen anderen Objekten, die Heinrich II. gehörten, in seinem Auftrag entstanden waren oder aus anderen Gründen, vor allem als Ausdruck einer Huldigung, auf ihn verwiesen.⁴⁷⁸

⁴⁷⁴Clément Marot, „Pour le Perron de Monseigneur le Dauphin, au tourney des Chevaliers errans, pres Chatelerault. En l'an 1541“, in: Marot 1990-93, II, S. 302.

⁴⁷⁵Der Botschafter von Ferrara, Lodovico da Thiene, schilderte das Turnier in einem Brief an den Herzog vom 20. Juni 1541. Da heißt es: „[...] monsignor lo Delfino li fece la matina uno sumptuoso e bellissimo convitto. Delle quale quatro piace e portoni ne era guardato uno dal predetto monsignor Delfino, ove era, da canto alla porta, un moto che dicea IL NOME NON SE DICE, MA VEGGESI LA NOTTE, che voleva inferire la stella Diana, e questo perché Sua Signoria [i.e. Heinrich II.] ha nome Diana, con molto altre parole le quale, per la brevità del tempo, non potei 'ntendere.“ (Modena, Archivio di Stato; zit. nach: Occhipinti 2001, S. 64-65)

⁴⁷⁶Im *Amadis de Gaule*, dessen erste französische Übersetzung 1540 erschien, und anderen, am französischen Hof sehr intensiv rezipierten Ritterromanen tragen die Ritter in der Regel die Farben der von ihnen umworbenen, beschützten bzw. vom Unheil geretteten und am Ende glorreich errungenden schönen Damen. Vgl. Bourciez 1967, S. 60- 100, hier v.a. S. 90.

⁴⁷⁷Vgl. Crépin-Leblond 2003, S. 78-79.

⁴⁷⁸Für ein Beispiel aus dem sakralen Raum s. die die große Email-Arbeit mit der Auferstehung Christi und Darstellungen des königlichen Paares von Léonard Limosin (1555, 107

Zwei spiegelbildlich gegenübergestellte türkische Bogen wurden gelegentlich zur Initiale Heinrichs verbunden.

Der Pfeil gehörte auch zu den Zeichen Dianes de Poitiers. Es ist fraglich, ob er als ihre Devise im Sinne Salets gelten kann. Dafür war er wohl zu ubiquitär. Doch der Pfeil taucht sowohl in der Devisen-Sammlung Claude Paradins als auch in der Gabriele Symeonis als das zentrale Motiv der ansonsten verschieden gestalteten und etwas andere Aussagen transportierenden Devisen Dianes de Poitiers auf. Paradins Bild zeigt einen Renaissance-Sarkophag mit Kartusche, auf dessen mit einem Kreuz gezeichneter Deckplatte ein von zwei Lorbeerzweigen umrankter Pfeil mit nach oben gerichteter Spitze steht (Abb. 60). Das Motto lautet „Sola vivit in illo.“ („Sie lebt allein in diesem/jenen.“)⁴⁷⁹ Das Diane de Poitiers repräsentierende Zeichenarrangement verweist auf Frömmigkeit und eine feste Verankerung im Glauben, mithin auf typisch weibliche Tugendnormen. Den aus dem Sarkophag beziehungsweise Grab in den Himmel weisenden Pfeil deutet Paradin als ein Sinnbild für Dianes Hoffnung auf Auferstehung. Das Motto verkündet ein Leben in beziehungsweise mit Gott. Neben die Nähe zu Gott tritt die anhaltende Verbindung mit dem verstorbenen Gemahl Louis de Brézé, denn auf diesen wird mit dem prunkvollen Sarkophag und der Sentenz „Sola vivit in illo“ ebenfalls angespielt. Eine solcherart demonstrierte treue Ergebenheit gegenüber dem Gemahl, der seiner Frau auch nach dem Tod Lebensquelle und -berechtigung zugleich bedeutet, war ein typisches Thema der Witwenemblemik seit dem 15. Jahrhundert.⁴⁸⁰ Ein weithin bekanntes und von Paradin auch in seine Anthologie aufgenommenes Vorbild für „*devises du veuvage*“ war die Devise der Valentina Visconti, Herzogin von Orléans, deren Gemahl und Königsbruder Ludwig von Orléans 1407 ermordet worden war. Dargestellt ist ein „Tränenstreuer“ (*chantepleure*), ein bauchiges Gefäß mit sich nach oben verjüngendem Handgriff, aus dessen Sieb-artigem Boden Tränen regnen. Im 16. Jahrhundert wurde dieser fortwährende Trauer herausstellenden Devise das chiasmatische Motto „Rien ne m'est plus, plus ne m'est rien“ hinzugefügt.⁴⁸¹

Die in Paradins *Devises heroïques* (1551) vorgestellten emblematischen Zeichen präsentieren Dianes de Poitiers also als eine Gott und ihrem verstorbenen Mann treu ergebene Witwe. Diese Rolle wurde auch über die von ihr so ostentativ angenommene Farbkombination Schwarz und Weiß angezeigt. Vermutlich motivierte der Witwenstand die Erfindung und Formulierung von Devise und Motto, wie zuvor schon bei Valentina Visconti. In beiden Fällen

x 75 cm, Paris, Musée du Louvre), die für die Pariser Sainte-Chapelle bestimmt war. Für den profanen Bereich sei verwiesen auf eine Dose zur Übermittlung geheimer Nachrichten (Écouen, Musée national de la Renaissance), Abb. in: Crépin-Leblond 2003, S. 83.

⁴⁷⁹Ich danke Ulrike Egelhaaf-Gaiser für Unterstützung bei der Übersetzung.

⁴⁸⁰Vgl. Russell 1985, S. 27.

⁴⁸¹Vgl. Paradin 1989, S. 91-92.

erlangte das Wittum emblematische Qualität.⁴⁸² Der Pfeil ist in dem Zusammenhang als ein Symbol der Liebe – der Liebe zu Gott und zum verstorbenen Ehemann – zu deuten.

Das Liebesmoment ist auch bei der von Gabriele Symeoni in seinen *Devises ou emblemes heroïques et morales* (1559) erfassten Devise Dianes de Poitiers virulent, und auch dort ist es – beinahe im Wortsinne – an den Pfeil gebunden (Abb. 61). Die Devise und Motto integrierende Darstellung besteht aus einem waagrecht ausgerichteten Pfeil, der von einem dekorativ entfaltenen Spruchband umwickelt ist. Die Silben des Mottos, „Consequitur quodcu[m]que petit“ („Er/Sie trifft jedes Ziel“ oder „Er erreicht, was immer er erstrebt“), verteilen sich auf die ansichtigen Seiten des Bandes.⁴⁸³ Die Sentenz entstammt dem siebten Buch der *Metamorphosen* des Ovid, in dem die Geschichte von dem Liebespaar Cephalus und Procris erzählt wird. Mit „Er trifft jedes Ziel“ (VII, 683)⁴⁸⁴ ist ein Wurfspieß gemeint, den der Jäger Cephalus trägt und der aufgrund seiner Schönheit von den Gefährten bewundert wird. Procris schenkte ihm dem geliebten Ehemann, als sie sich nach einer Zeit der Keuschheit, verbracht im Gefolge der Göttin Diana, wieder mit ihm versöhnte. Der Wurfspieß, den Cephalus zum Andenken an die inzwischen durch einen tragischen Unfall gestorbene Ehefrau immer mit sich trägt, symbolisiert die Keuschheit und deren Gewährsfrau, die Göttin Diana. Das Geschenk bezeugt Procris' Verzicht auf die keusche Lebensweise zugunsten einer erneuten Hingabe an den geliebten Mann. Das bei Symeoni vorgestellte Wort-und-Bild-Zitat aus der Erzählung des Ovid thematisiert demnach sowohl die Liebe zwischen Mann und Frau und das immerwährende Andenken an den oder die Geliebte(n) als auch deren Gegenpart, die Keuschheit in Gestalt der Göttin Diana, die unverwundbar ist, aber ihrerseits immer trifft beziehungsweise Liebe entfacht: „Er [der Wurfspieß] trifft jedes Ziel, kein Zufall lenkt ihn auf seine Bahn, und er fliegt blutig zurück ohne fremdes Zutun.“ (Ovid, VII, 683-4) Somit spielte auch Symeonis Devise auf die Witwenidentität Dianes de Poitiers und auf ihre Liebe zu Louis de Brézé an. Daneben trat der wahrscheinlich dominantere Verweis auf die Göttin Diana. Eine solche Lesart wurde durch den Gleichlaut der Eigennamen und durch den in vielen Kunstwerken unterschiedlicher Me-

⁴⁸²Dieser Umstand ist eindeutig geschlechtsspezifisch. Bei keiner der von Paradin und Symeoni zusammengetragenen Devisen von Männern spielt die Trauer um die Ehefrau eine Rolle.

⁴⁸³Das ovale, die Devise präsentierende Bildfeld liegt in einem größeren rechteckigen Bildfeld, das mit Grottesken gefüllt ist und als eine Art Rahmen dient. Dieses Kompositionsprinzip liegt allen von Symeoni zusammengestellten Devisen zugrunde und findet sich auch in dem vom gleichen Verleger, Guillaume Rouillé, produzierten Devisen-Buch Paolo Giovios (*Dialogo dell'impresie militari et amorose*, Lyon 1559). Es ist somit ohne Aussagewert für das einzelne Beispiel. Zu Symeoni und Diane de Poitiers s.a. S. 219-221 (Kap. III.4.5.).

⁴⁸⁴Gemäß der Übersetzung von Michael von Albrecht, in: Ovid 2003, S. 377.

dialität thematisierten oder zumindest angeregten Vergleich zwischen Diane de Poitiers und der mythologischen Figur Diana befördert.⁴⁸⁵

So ergibt sich der Befund, dass nicht nur in der Emblematik Heinrichs II., sondern auch in der seiner Favoritin ein zumindest mittelbarer Bezug zur Mond- und Jagdgöttin Diana bestand. Herausgelöst aus dem Kontext der Devise konnte das mit der mythologischen Figur verknüpfte Motiv- und Zeichenrepertoire (Pfeile, Köcher und Bogen, Mondsichel) eine(n) der beiden oder beide zusammen meinen.⁴⁸⁶ Die Referenz zwischen emblematischem Zeichen und Signifikat, also damit repräsentierter Person, war verwischt beziehungsweise doppelwertig. Dass die Diana-Thematik in der französischen Kunst spätestens seit den 1520er Jahren große Konjunktur hatte und vor allem im höfischen Ambiente allgemein verbreitet war,⁴⁸⁷ leistete diesem Verlust an referentieller Eindeutigkeit Vorschub. Heinrich II. und Diane de Poitiers adaptierten eine mythologische Figur, deren Rezeption schon sehr gesättigt und polysemantisch angereichert war, für ihre persönliche Emblematik.

Emblematische Zeichen in Anet

Es ist nicht sicher, aus welchen Quellen Claude Paradin und Gabriele Symeoni für die von ihnen kompilierten „Devisen“ im Einzelnen schöpften und inwiefern ihre Darstellungen auf den Einsatz emblematischer Zeichen und auf die künstlerische Produktion im Allgemeinen zurückwirkten. In seiner Einleitung notiert Paradin, dass die Residenzen der „Rois & grans Princes [...] de telles Devises sont toutes enrichies, & marquetees“ und dass er viele von ihnen aus der Erinnerung („par memoire“) zusammengetragen habe.⁴⁸⁸ Die Erstpublikation seiner Devisen-Sammlung (1551, ohne Kommentare) fällt in die Zeit der Errichtung des Schlosses von Anet. Hingegen dürfte bei Erscheinen von Symeonis *Devises ou emblemes heroïques et morales* im Jahr 1559 die Residenz der Favoritin weitgehend fertiggestellt gewesen sein.

Für Anet gibt es einige Hinweise, dass Devisen und Motti im Innen- und Außenbereich der Anlage angebracht waren. So ist in den Vertragsdokumenten, die die Vertäfelung einzelner Räume betreffen, wiederholt von „devises et chiffres“ des Königs respektive der Schlossherrin die Rede.⁴⁸⁹ Der Anet-Besucher Denis II Godefroy schilderte 1640 sehr detailliert den emblematischen Dekor an den höheren Partien der Flügelbauten, wie er ihn offenbar aus der Perspektive des Ehrenhofes erkennen konnte:

⁴⁸⁵Vgl. S. 160-169 (Kap. III.3.) u. Kap. III.6.

⁴⁸⁶Sheila ffliott brachte diesen Umstand auf die griffige Formel: „Iconographically speaking, wherever Henri went, Diane was sure to go.“ (ffliott 1989, S. 139)

⁴⁸⁷Vgl. Bardon 1963; Fanlo/Legrand 2002.

⁴⁸⁸Paradin 1989, S. 5.

⁴⁸⁹Vgl. die Dokumente: in Roy 1929, S. 310ff. Zur Vertäfelung in Anet vgl. S. 230-231 (Kap. III.4.6.).

Et partout, aux cheminées, au dessus des toicts, aux fenestres et aux portes, se voyent, parsemées fréquement par cy et par là des figures de croissants presque clos, avec ceste devise: *Donec totum impleat orbem*, ou bien: *Consequitur quodcumque petit*, ou *Sola vivit in illo* sur un tombeau chargé de laurier que perce une flesche, ou ceste autre: *Victi servamus Amoris exuvias* sur des flesches et carquois liez ensemble, ou encore celle-là: *Scelus est nocuisse juvanti*, soubz Aenée qui sauve sa famille de l'embrasement de Troye.

Le dedans du logis n'est pas moins majestueux [...] ⁴⁹⁰

Wenn Godefroy tatsächlich den emblematischen Dekor aus der Zeit Dianes de Poitiers sah, und das ist relativ wahrscheinlich, so gab es die von Paradin präsentierte „Devise“ der Herzogin von Valentinois vollständig, das heißt mit bildlicher Darstellung und Motto, auch im Schloss von Anet. Der Sarkophag, auf dessen prunkvoller Gestalt die Graphik Paradins geradezu insistiert, fand – und findet sich zum Teil noch – mehrfach im Außenbereich der Schlossanlage von Anet: auf den Terrassenbauten im Süden, als Bekrönung der kleineren Lukarnen des Westflügels, in der Dachzone seitlich des dreigeschossigen Portikus vor dem mittleren Flügel und als Sockel des Diana-Brunnens im westlichen Seitenhof (Abb. 14 u. 50). Ein bauchiger, mit Kanneluren geschmückter Sarg, wie Paradin ihn zeigt, findet sich auch in dem schon einige Jahre früher für Louis de Bréze in der Kathedrale von Rouen errichteten Grabmal (FT 7) ⁴⁹¹, und es ist denkbar, dass die Formgebung der Sarkophage in Anet, die wohl auf Philibert De l'Orme zurückgeht, daran anknüpft.

Die künstlerischen Aufträge Dianes de Poitiers bildeten möglicherweise den motivischen Ausgangspunkt für ihre Devise, wie Claude Pardin sie festhielt. Ähnliches könnte für die von Gabriele Symeoni dokumentierte Devise gelten. Godefroy erwähnt 1640 nur das Motto in Anet. Pierre Dan hingegen schildert in seiner Beschreibung des königlichen Schlosses von Fontainebleau 1642 die gesamte Devise, wie er sie an dem für Diane de Poitiers errichteten Altar in einer Seitenkapelle der Schlosskirche de la Trinité vorfand:

[...] où se voyoient plusieurs chiffres de cette Dame, & des flèches; une entre autres qui estoit sa Devise, environnée d'un écriteau, contenant ces mots Latins: *Consequitur quodcumque petit*. ⁴⁹²

Die eher unspektakuläre Gestaltung von Symeonis Devise hatte vielleicht kein Vorbild in einem bestimmten Kunstwerk. Aber ihre Bezugnahme auf die

⁴⁹⁰Godefroy 1875, S. 127. Godefroy meinte mit „Devise“ offenbar das Motto. Auf die Übersetzung und Deutung der anderen von Godefroy genannten Motti kann hier nicht eingegangen werden.

⁴⁹¹Vgl. S. 315-343 (Kap. III.8.2.).

⁴⁹²Dan 1990, S. 63.

Göttin Diana könnte durch die künstlerische Produktion für und um Diane de Poitiers motiviert oder beeinflusst gewesen sein.

Neben Devisen und Motti war eine andere Sorte emblematischer Zeichen im Schloss von Anet sehr präsent: die Sigel – oder „chiffres“, wie es in den Vertragsdokumenten der Zeit heißt. Eindeutig auf Diane de Poitiers verwiesen zwei spiegelbildlich ineinander geschlungene „D“s sowie zwei über Kreuz liegende und so einen Stern bildende Deltas, also ein analoges Spiel mit dem vierten Buchstaben des griechischen Alphabets (Abb. 18). Bei dem in Anet vermutlich relativ selten eingesetzten Monogramm von Louis de Brézé sind die beiden Initialen „L“ und „B“ stark stilisiert übereinander gelegt. In großer Vielzahl und scheinbar überall am und im Schloss der Favoritin kamen die Sigel Heinrichs II. zum Einsatz. Dabei handelte es sich meistens um das vieldeutige „CHC“- beziehungsweise „DHD“-Sigel, mit dem sich die Forschung anhaltend, wenngleich selten seriös beschäftigt hat. Allzu groß war und ist die Versuchung in der verschlungenen Kombination von „H“ und „D“ den Ausweis oder gar das Sinnbild einer Liebesbeziehung zwischen Heinrich II. und Diane de Poitiers zu erkennen. Im Kontext dieser Lesart wurde das Sigel sogar der persönlichen Emblematik der Favoritin zugeschlagen, also Heinrich II. regelrecht aberkannt, und daraus ein weiterer Beleg für die angebliche Macht der Favoritin über ihren königlichen Liebhaber gemacht.⁴⁹³

Tatsächlich fand sich das fragliche Sigel sowohl an den königlichen Bauten als auch an den Residenzen der Getreuen Heinrichs II. und so eben auch in Anet.⁴⁹⁴ Nicht nur als Bauschmuck war das „CHC“- beziehungsweise „DHD“-Sigel als ein offizielles Zeichen des Königs und seiner Regentschaft allgegenwärtig, sondern auch in vielen anderen Medien und Zusammenhängen.⁴⁹⁵ Seine Herleitung und Deutung sind jedoch nicht so einfach zu bestimmen. Fest steht lediglich, dass das „H“ eine Initiale ist und Heinrich II. meint. Es lassen sich zwei Varianten oder Versionen desselben Sigels nachweisen: In der ersten, hier „C“-Variante genannten, umgreifen zwei „C“s die Binnenstruktur des Buchstabens „H“, wobei ihre Spitzen die seitlichen Stege überschneiden und dabei die sichelförmige Rundung noch fortsetzen. Die eindeutige, also nicht als „D“s lesbare doppelte „C“-Form könnte ein Hinweis auf Katharina

⁴⁹³Vgl. hierzu kritisch Salet 1990, S. 25; Crépin-Leblond 2003.

⁴⁹⁴Vgl. z.B. die unter Heinrich II. vollendete Fassade des Louvre-Palastes in Paris, die Schlußsteine der Sainte-Chapelle auf dem Schlossareal von Vincennes, die Portikus-Gestaltung an dem königlichen Flügel (Nordflügel) des Schlosses von Écouen, den Kamin- und Wanddekor in der Galerie sowie am Außenbau des Galerie-Flügels des Schlosses von Oiron.

⁴⁹⁵Z.B. in der Porträtgraphik (vgl. Grivel 2003), in der Vertäfelung und Verglasung repräsentativer Innenräume wie der Sainte-Chapelle in Vincennes, auf für den König geschaffenen Bucheinbänden (vgl. Laffitte 2003), auf Emaillen (z.B. Léonard Limosin, *La Résurrection*, ein für die Sainte-Chapelle in Paris 1553 geschaffenes Altarbild, heute Musée du Louvre) und an den Prunkwaffen Heinrichs II. (vgl. das ziselierte Bandwerk am Schild Heinrichs II. von um 1555, New York, The Metropolitan Museum of Art).

von Medici (Catherine de Médicis) sein. Das Siegel repräsentierte dann das königliche Paar.⁴⁹⁶ Die „C“-Form könnte aber auch die Mondsichel, also die Devise Heinrichs II., vorstellen.

Die zweite Variante, hier „D“-Variante genannt, ist kompakter als die erste (Abb. 62). Die beiden ineinander gespiegelten Sicheln schließen bündig an die seitlichen Stege des „H“ an und überschneiden diese nicht oder nur geringfügig. Die beiden Deutungsmöglichkeiten der „C“-Variante sind auch hier angelegt. Hinzu tritt die Lesart der beiden „C“s als „D“s, worauf die spätere Verbindung des Siegels mit Diane de Poitiers basiert. Crépin-Leblonds Vermutung, es könnte sich bei den beiden „D“s um ein Spiel mit der Zahl zwei, *deux* („Henri Deux“), handeln, klingt plausibel.⁴⁹⁷ Doch ist vor allem zu fragen, ob diesem gestalterisch eher geringfügigen Unterschied zwischen den beiden Siegel-Versionen überhaupt eine solche Aussagekraft zugesprochen werden darf oder muß. Zumindest hinsichtlich der Entstehung der vermeintlichen Varianten scheint hier Vorsicht geboten. Die kompakte „D“-Variante könnte auch eine Art Abkürzung oder Kurzform des etwas kleinteiligeren Vorbildes, also der „C“-Variante, und vor allem herstellungstechnisch begründet gewesen sein. Die Notwendigkeit, das königliche Siegel überall anzubringen und Heinrich II. dadurch in vielen medialen und situativen Zusammenhängen sichtbar zu machen, beförderte eine standardisierte Massenproduktion unter Zuhilfenahme von Schablonen, Gussformen, Stempeln etc. Hierfür war die geschlossene Variante eindeutig besser geeignet, und vielleicht wurde sie sogar für diesen Zweck erfunden.⁴⁹⁸

Ungeachtet dessen bestand ohne Zweifel die Möglichkeit das königliche Siegel auch mit Blick auf Diane de Poitiers zu lesen, wie es nachweislich schon die Zeitgenossen taten.⁴⁹⁹ Diese Deutung schien umso mehr angebracht, wenn das Siegel am oder im Schloss von Anet sichtbar und durch den räumlichen Kontext ein unmittelbarer Bezug zur Favoritin hergestellt war. Es fällt auf,

⁴⁹⁶Das persönliche Siegel Katharinas bestand aus zwei geschwungenen „K“s, die am senkrechten Steg des Buchstabens gespiegelt und insofern auch als zwei „C“s bzw. Mondsicheln zu lesen waren. Karl IX. adaptierte des „CHC“-Siegel seines Vaters, indem er die Struktur der beiden verschlungenen „C“s unter Wegfall des „H“ beibehielt. Sein „CC“-Siegel konnte dann auch als ein Hinweis auf den König und die Königinmutter gelesen werden.

⁴⁹⁷Vgl. Crépin-Leblond 2003, S. 79. Ein ähnliches Spiel mit den Buchstaben zur Formung eines Siegels ist von Georges II d'Amboise, dem Bischof von Rouen und Nachfolger von Georges Ier d'Amboise, überliefert. Dessen Siegel „GD“ verweist auf „Georges Deuxième“. Vgl. Jouen 1932, S. 94. Zu Georges Ier und Georges II d'Amboise vgl. S. 321-322 (Kap. III.8.2.).

⁴⁹⁸Eine differenziertere Analyse der Siegel-Variationen (nicht nur) Heinrichs II. an ihren jeweiligen Anbringungsstellen steht noch aus.

⁴⁹⁹Der Neffe des venezianischen Botschafter Giovanni Capello berichtete in den frühen 1550er Jahren von einer Zusammenkunft im Louvre, zu der Heinrich II. in einem weißen Lederumhang mit aufgestickten emblematischen Zeichen erschien. Der Italiener deutete die zu „D“s geschlossenen Halbmonde und das „DHD“-Siegel als Hinweise auf die Initiale Dianes de Poitiers und auf die Liebe zwischen ihr und dem König. Vgl. Cloulas 1997, S. 209.

dass von den vielen Sigeln Heinrichs II. ausgerechnet und vielleicht sogar ausschließlich das „DHD“-Sigel für den massiven Einsatz in Anet gewählt wurde. Wenn der gehäufte Einsatz dieses königlichen Zeichens als ein Ausweis der besonderen Huldigung und Ergebenheit seitens der Schlossherrin gedeutet werden konnte und dadurch auch legitimiert war, so veranschaulichten die ineinander verschlungenen Buchstaben, nun gelesen als die Initialen Heinrich II. und Dianas de Poitiers, zugleich die enge Verbundenheit von König und Favoritin. Das königliche „DHD“-Sigel ähnelte sehr dem aus zwei „D“s gebildeten Monogramm Dianas (Abb. 19), nahm dieses regelrecht in sich auf. Auch im Bereich der Sigel gab es also eine Doppelbesetzung der Zeichen, eine ambivalente Referenz.

Die in Anet mögliche oder – vielmehr – nahe gelegte Lesart des „DHD“-Sigels als das Paar Diane de Poitiers und Heinrich II. meinentlich entsprach einer Konvention des Mediums. In der Sigel-Kunst wurde die eheliche Verbindung von Mann und Frau häufig über miteinander verschränkte Initialen visualisiert.⁵⁰⁰ Das Motiv des Ineinanderverschlungenseins, weniger von Buchstaben als von Spruchbändern, Pflanzen, Arabesken und Körpern, ist charakteristisch auch für spätmittelalterliche Minnedarstellungen.⁵⁰¹ Neben den Hinweis auf die Ehe trat die Anspielung auf ein traditionelles Liebesideal.

Zwischenfazit

Die Zusammenschau der Emblematik Dianas de Poitiers und Heinrichs II. zeigt erstens, dass hier, wie bei keinem anderen Günstling dieses Monarchen, in allen Zeichengruppen doppelwertige, also auf beide Protagonisten bezogene oder mittelbar zu beziehende Referenzen existierten. Sowohl bei Dianas Herzoginwappen, als auch bei ihren Devisen, Motti und Sigeln gab es motivische und semantische Überschneidungen mit der persönlichen Emblematik des Königs. Zum zweiten war über die Monogramme beziehungsweise Sigel, aber auch über die von beiden zur Repräsentation beanspruchte Diana-Thematik eine zweigeschlechtliche, latent als Liebe kodifizierte und dadurch idealisierte Paarbeziehung angezeigt.⁵⁰² Hiermit liegt ein geschlechtsspezifisches Merkmal oder Privileg des weiblichen Günstlings und seiner Re-Präsentationskultur vor, das wiederum konstitutiv für das Rollenbild Dianas de Poitiers als Favoritin war. Die ideale Liebe zwischen Mann und Frau, Monarch und Favoritin, strebt nach Vereinigung, Gleichklang und Ununterscheidbarkeit – das zumin-

⁵⁰⁰Vgl. Salet 1990, S. 24-25. Francis Salet mahnt hier aber auch zur Vorsicht, denn das Ineinanderschlingen von zwei Buchstaben ist häufig rein gestalterisch bedingt und dient dann lediglich dazu, das mehrbuchstabige Sigel zusammenzuhalten bzw. in eine Form zu bringen.

⁵⁰¹Vgl. Camille 2000.

⁵⁰²Dieses dezidiert heterosexuell gefasste Liebesmoment wird noch näher zu untersuchen sein. Vgl. insb. Kap. III.6.2.

dest veranschaulichten die emblematischen Zeichen Heinrichs II. und Dianes de Poitiers.

Deren Einsatz am und im Schloss von Anet war, soweit rekonstruierbar, keinesfalls beliebig. Ihre weitreichende Konkordanz respektive Doppelwertigkeit macht es allerdings schwierig – wenn nicht müßig – die Verteilung und Platzierung der emblematischen Zeichen dort differenzierend zu beschreiben. Einige Elemente waren vermutlich überall in Anet sowohl im Außen- wie auch im Innenbereich anzutreffen. Hierzu gehören die Kombination von Schwarz und Weiß, die Mondsichel, das „DHD“-Sigel und vielleicht auch der Pfeil. De l’Orme erwähnt in seinem Architekturbuch, dass er an der Tür der Orangerie und auch an vielen anderen Stellen in Anet „les devis des croissants“ habe anbringen müssen. Außerdem habe man ihm aufgetragen, den Fries mit „arcs Turquois“ zu schmücken, woraufhin er auch das Giebelfeld mit einem Köcher, Pfeilen und „croissants entrelassez“ versehen habe.⁵⁰³ Bei den Verträgen mit dem Kunstschreiner Scibec de Carpi heißt es im Auftrag vom Dezember 1547, dass die Vertäfelung aller Räume mit dem Wappen des Königs und seitlich davon mit seinen „lettres de chiffres et devises“ geschmückt, außerdem schwarz und weiß bemalt und stellenweise vergoldet und versilbert sein sollten.⁵⁰⁴ Bei einigen Räumen wurde hingegen ein explizit Diane de Poitiers meinender emblematischer Dekor angefordert: „[E]nrichie de taille avec les devises de lad. Dame duchesse“ sollte das Paneel der vielleicht als Bibliothek dienenden „chambre en galdas“ sein, und auch für die „grant salle“ mit Anrichte wurde eine entsprechende Bemalung des Lambris angewiesen („faire de peinture blanc et noir les devises et chiffres de lad. Dame“).⁵⁰⁵ Emblematische Zeichen des Königs wie auch seiner Favoritin („devises du Roy et de lad. Dame“) waren für die Vertäfelung der Galerie und der beiden Oratorien in der Kapelle vorgesehen.⁵⁰⁶ Das bekräftigt die hier aufgestellte These, dass der von Galerie und Schlosskapelle gebildete Raumkomplex im Ostflügel von beiden besetzt und genutzt wurde. Eine ähnliche Übereinstimmung von emblematischem Dekor und personeller Zuordnung von Räumen konnte bereits für die gepflanzten Wappen im Ziergarten und für die Sarkophage auf den Lukarnen des Westflügels aufgezeigt werden. Eher hierarchisch motiviert scheint das Arrangement der Zeichen am triumphalen Torbau im Süden. Dort finden sich seitlich der emblematischen Verdichtung respektive Verschränkung am Portal selbst, das prima facie auf den König zu beziehen ist, die Sigel von Louis de Brézé und Diane de Poitiers im Geländer der Terrassen (Abb. 18). Am dreigeschossigen Portikus vor dem mittleren Flügel wiederum flankierte oben das „DHD“-Sigel Heinrichs II. das bekrönte Herzoginwappen Dianes de Poitiers.

⁵⁰³De l’Orme 1964, fol. 243 r°.

⁵⁰⁴Dokument vom 13.12.1547, in: Roy 1929, S. 310-311.

⁵⁰⁵Dokumente vom 9.03.1549 und 19.03.1549, in: Roy 1929, S. 311-313.

⁵⁰⁶Vgl. die Dokumente vom 18.04.1551 und 22.10.1552, in: ebd., S. 314-317.

Die Zeichen der Anderen

Die Emblematik stellte für Diane de Poitiers einen relativ flexibel einsetzbaren Modus der Repräsentation dar, mittels dessen sie – immer im Rahmen des Dekorums – eine besonders enge Beziehung zum König behaupten oder auch nur andeuten konnte und der ihr zugleich einen gewissen Spielraum für andere Akzentsetzungen beließ. Auch die männlichen Günstlinge Heinrichs II. nutzten die emblematischen Zeichen zur Veranschaulichung ihres Verhältnisses gegenüber dem Monarchen, blieben dabei aber mehr auf Distinktion und Eigenständigkeit bedacht. Die Analyse des Fassadenschmucks im Hof des Schlosses von Écouen hat gezeigt, dass der Konnetabel Anne de Montmorency auf der Ebene der Zeichen keine Annäherung oder gar Verschmelzung seiner Person und der des Königs anstrebte, sondern vielmehr die Differenz und damit den Vergleich betonte. Dies geschah durch die verschiedene Gestalt der verwandten Zeichen und deren separate Platzierung am Bau.⁵⁰⁷ In Écouen sind alle Lukarnen zum Hof mit der Emblematik des Hauses Montmorency geschmückt, die Reverenz gegenüber dem Monarchen vollzieht sich also innerhalb einer selbstbewussten Repräsentation des Hausherrn. Das situativ-funktionale Pendant dazu in Anet ist das doppelwertige „DHD“-Sigel, das die Hoflukarnen und die Rückfront des Torbaus schmückte, mithin als Baudekor und auch als Aussage den gesamten Ehrenhof dominierte.

Für die heute weitgehend zerstörten Residenzen von Charles de Guise und Jacques d'Albon de Saint-André gibt es kaum Hinweise auf emblematischen Dekor.⁵⁰⁸ Die Graphiken Ducerceaus sind diesbezüglich nur bedingt aussagekräftig. Doch fällt auf, dass seine Darstellungen der Schlösser von Chantilly, Écouen und Anet relativ viel emblematischen Bauschmuck wenn nicht detailliert zeigen, so doch zumindest andeuten, während er die nahansichtig aufgenommenen Hoffassaden des Schlosses von Vallery ohne einschlägigen Dekor präsentiert. Die Überreste der Residenz des *maréchal de Saint-André* bestätigen Ducerceaus Angaben. Gemäß seiner Darstellung des Schlosses von Dampierre, das seit 1552 Charles de Guise gehörte, war die Kuppel des wahrscheinlich neu errichteten oder zumindest modernisierten nördlichen Eckturms mit einem von einer Mondsichel bekrönten Obelisk geschmückt.⁵⁰⁹ Hier gibt es also einen Hinweis auf emblematischen Dekor, der aussagekräftig in seiner deutlichen Bezugnahme auf Heinrich II. war, das äußere Erscheinungsbild des Schlosses von Dampierre aber kaum so geprägt haben dürfte, wie es in Écouen und Anet der Fall war. Vielleicht lässt sich daraus ableiten, dass Diane de Poitiers und Anne de Montmorency das Medium der Emble-

⁵⁰⁷Vgl. S. 207-215 (Kap. III.4.4.)

⁵⁰⁸Eine vergleichende Analyse des emblematischen Bauschmucks im französischen Schlossbau der Renaissance fehlt. Für differenzierende Hinweise zu dem ganzen Komplex Bauornament und Bauplastik s. Prinz/Kecks 1985, S. 297-330.

⁵⁰⁹Vgl. Ducerceau 1988, S. 286-287. Charles' de Guise Schloss von Meudon hat Ducerceau erstaunlicherweise nicht überliefert.

matik besonders intensiv für repräsentative Zwecke nutzten und sich dabei vielleicht auch aufeinander bezogen beziehungsweise voneinander abgrenzten.

Der von einer Mondsichel bekrönte Obelisk, den Ducerceau für Dampierre dokumentiert, bildete den Kern der Devise von Charles de Guise, wie Claude Paradin sie 1551 beziehungsweise 1557 vorstellte. In seinem Kommentar behauptet Paradin folgendes Bild am Eingang zur Abtei von Cluny gesehen zu haben: „sa Devise, qui est une Pyramide, avec le croissant au dessus: environnee du bas jusques en haut, d'un beau Lierre verdoyant.“ Es sei dort von einer Inschrift begleitet gewesen, das die Beziehung zwischen dem Obelisk und dem grünenden Efeu erläutert. Demnach steht jener für den König, der die Mondsichel als ein Zeichen seines Sieges oder Ruhmes in den Himmel setzt. Die beiden den Obelisk umrankenden Efeuzweige beziehen sich auf den Kardinal von Lothringen. Sie werden durch den Obelisk beziehungsweise durch den König gestützt und stützen ihrerseits dessen Ruhm.⁵¹⁰ Entsprechend lautet das Motto: „Te stante virebo“ („Solange/ Während du steht, werde ich frisch/ kräftig“).⁵¹¹ Diese Kombination von Devise und Motto findet sich auch auf dem ledernen Prachteinband des um 1549 datierten Exemplars der Statuten des Heiligen-Michael-Ordens, das demnach Charles de Guise gehörte.⁵¹² Wie im Fall Dianes de Poitiers nahm auch die Emblematik des Kardinals von Lothringen Bezug auf den König, dessen markantestes Zeichen, die Mondsichel, in die Devise integriert war. Auch hier ging es um Nähe und gegenseitige Verbundenheit, die das wie ein Gitternetz über den Obelisk geschlungene Efeu visualisierte. Die für Diane de Poitiers und Heinrich II. diagnostizierte Doppelwertigkeit ihrer emblematischen Zeichen lag jedoch bei Charles de Guise nicht vor.

Die Devisen und Motti, die Paradin für Anne de Montmorency und Jacques d'Albon de Saint-André anführt, betonen ihre militärische Laufbahn. Das mit dem griechischen Motto „APLANOS“ („Ohne zu weichen“) überschriebene Zeichen des Konnetabels meint das Amt, nicht das Individuum. Die Devise zeigt einen rechten Arm in metallener Rüstung mit einem gezogenen Schwert in der Hand. Darunter ist die mit der französischen Lilie geschmückte Scheide mit einem wie ein Spruchband flatternden und ebenfalls liliengeschmückten Gürtel dargestellt.⁵¹³ Das „espee militaire de France“, wie Paradin das Schwert

⁵¹⁰Paradin 1989, S. 72-73. Die letzte Strophe des dort wiedergegebenen Gedichts lautet: „Soit notre Roy la grande Pyramide:/ Dont la hauteur en sa force solide/ Le terme au ciel plante de sa victoire:/ Prince Prelat tu sois le saint Lierre,/ Qui sainctement abandonnant la terre/ De ton soutien vas soutenant la gloire.“ S.a. Walbe 1974, S. 123-124.

⁵¹¹Ich danke Ulrike Egelhaaf-Gaiser für Unterstützung bei der Übersetzung. – In der Paradin-Edition von 1620 ist das Motto „Toy debout, je raverdiray“ übersetzt.

⁵¹²Saint-Germain-en-Laye, Bibliothèque municipale; Inv.-Nr. MS 4; R 40 531. Vgl. Livres d'heures royaux 1993, S. 26.

⁵¹³Vgl. Paradin 1989, S. 90. In der Paradin-Ausgabe von 1620 wird „APLANOS“ mit „sans fraude“ übersetzt.

nennt, verwies auf den obersten Heerführer Frankreichs, der Montmorency viele Jahre war. Das Motto wiederum hatte er von seinem Vater Guillaume übernommen, und er bekräftigte damit sowohl die Machtposition als auch die unverbrüchliche Treue seines Hauses zur französischen Krone.⁵¹⁴ Insofern gab es auch hier eine demonstrativ und mit Rekurs auf die Tradition behauptete Nähe zum König, dessen heraldische Zeichen auf der Schwertscheide den hohen Rang und die besondere Bedeutung des Konnetabel-Amtes signalisierten.

Paradins Devise von Jacques d'Albon de Saint-André ähnelt der Annes de Montmorency, kommt aber – und erstaunlicherweise – ohne Bezug zum Monarchen aus: Auch hier führt eine rechte Hand ein Schwert, das nun allerdings ansetzt einen Knoten zu zerteilen. Die Darstellung ist eine Anspielung auf Alexander den Großen, und das Motto „Nodos virtute resolvo“ („Ich löse durch Tugend“) zelebriert die vermeintliche Tugendhaftigkeit des Marschalls Saint-Andre, die es ihm nach Aussage Paradins ermöglichte „à rendre [...] faciles & aisees, les choses estimees de plusieurs difficiles & impossibles.“⁵¹⁵

Medaillen

In das weite Feld der Emblematik gehören schließlich auch die Porträtmedaillen. Sie präsentieren auf der Vorderseite ein Porträt mit identifizierender, also den Namen oder Titel der dargestellten Person nennender Umschrift und auf der Rückseite einen kleinen Text, ein Motto und/oder ein Bild, das mit dieser Person assoziiert wird beziehungsweise über die Zusammenführung im Medium der Medaille auf diese bezogen gelesen werden soll.⁵¹⁶ Die Porträtmedaille greift somit die emblematische Struktur auf und bringt auf eine Person ‚gemünzte‘ Zeichen in Umlauf.

Von Diane de Poitiers sind mehrere relativ großformatige Medaillen aus Bronze und Silber überliefert. Die Vorderseite ist immer gleich gestaltet: Um ein Profilbildnis, das eine Frau mittleren Alters mit perlenbestickter Haube und einer der höfischen Mode der französischen Renaissance entsprechenden Korsage zeigt, sind die Wörter „DIANA DUX VALENTINORUM CLARISSIMA“ und die Inschrift „Æ 26“ angeordnet.⁵¹⁷ Die Darstellung auf dem Revers variiert. In den meisten Fällen wird die Göttin Diana mit gefülltem Köcher und Bogen gezeigt, wie sie ihren Fuß auf den Rücken des am Boden liegenden Amor-Knaben stellt. Das Motto lautet „OMNIUM VICTOREM VICI“ („Ich habe den, der alles besiegt, überwunden“).⁵¹⁸

⁵¹⁴Vgl. Salet 1991, S. 7; ders. 1990, S. 22.

⁵¹⁵Paradin 1989, S. 214. In der Paradin-Ausgabe von 1620 wird das Motto mit „Je denouille par vertu“ übersetzt.

⁵¹⁶Vgl. die Definition der Porträtmedaille bei Scher 1994, S. 13.

⁵¹⁷Mark Jones übersetzt: „Diane, most celebrated duchesse de Valentinois“. (Jones 1992, S. 232)

⁵¹⁸Mark Jones übersetzt: „I have conquered the universal victor.“ (Jones 1992, S. 234)
Eine andere Variante zeigt Juno mit einem Pfau, die mit aus ihren Brüsten fließender

Die bislang wenig bearbeiteten Medaillen werden zumeist in das 16. Jahrhundert beziehungsweise in die Zeit Dianes de Poitiers datiert – ungeachtet einiger Ungereimtheiten. Während die Umschrift auf dem Avers die Dargestellte als Herzogin von Valentinois bezeichnet, also auf eine Entstehung nach Verleihung des Titels 1548 verweist, bezieht sich das ominöse „Æ 26“ („anno ætatis 26“) vermutlich auf ihr Alter, das hieße Prägungsjahr 1525 oder 1526.⁵¹⁹ Mit Blick auf die Entwicklung der Medaillenkunst in Frankreich, auch in technischer Hinsicht, ist eine deutlich spätere Datierung allerdings sehr wahrscheinlich. Denn erst unter Heinrich II. und im Zuge seiner ordnenden Finanzpolitik kam es zu einem systematischen Ausbau des Münzwesens in Frankreich. Schon im Jahr seines Amtsantritts 1547 führte er den Posten des *tailleur général* ein und besetzte ihn mit Marc Bechot. Im Frühjahr 1552 veranlasste Heinrich II. den Import von mit Wasserkraft betriebenen Prägemaschinen aus Augsburg, die er in der *maison des Étuves*, später *monnaie du Moulin*, in Paris installieren ließ. Damit wurde es erst möglich, Münzen und dann auch Porträtmedaillen mechanisch zu prägen. Die meisten vor 1552 entstandenen Münzen waren im Gussverfahren hergestellt worden. 1572 wurde der Hofkünstler Germain Pilon zum *contrôleur général* der Münze ernannt. Ab dem Zeitpunkt wurden Medaillen mit einiger Regelmäßigkeit geprägt, und mit der Tätigkeit Jacopo Primaveras in Frankreich in den späten 1570er und 1580er Jahren erlangten Porträtmedaillen von Privatpersonen eine große Popularität. Sie hatten zunächst keine Revers-Darstellungen. Beidseitig geprägte Porträtmedaillen kamen in größerer Anzahl erst in den 1590er Jahren auf. Erst dann wurde es möglich, sehr große Stücke mit einem Durchmesser von über fünfzig Millimeter und einem zwei Millimeter hohen Relief zu prägen.⁵²⁰ Die Medaillen Dianes de Poitiers messen

Milch die zwischen den Beinen einer liegenden Frauenfigur wachsende (französische) Lilie wässert, darum das Motto „ORITUR ET LACTE VIRESCIT“ („Er ist geboren und Milch macht ihn stark“). Dieses Revers findet sich auch bei einer auf der Vorderseite Heinrich IV. zeigenden Porträtmedaille. Vgl. Jones 1982, S. 196-198 u. 235. Exemplare dieser Silbermünze verwahrt das British Museum in London (Inv.-Nr. M0665) und die BnF in Paris (Inv.-Nr. 2040). Auf einer weiteren Revers-Variante sind eine gebrochene Lanze und das Motto „LACRIMAE HINC HINC – DOLOR“ („Tränen von diesem, diesem Schmerz“) zu sehen. Dieselbe Darstellung findet sich auch auf der Rückseite einer Katharina von Medici zeigenden Medaille. Vgl. Jones 1982, S. 220-221 u. 236. Ein Exemplar dieser Silbermünze verwahrt das British Museum in London (Inv.-Nr. M0664).

⁵¹⁹Eine Datierung in die Regierungszeit Heinrichs II. z. B. in: L'École de Fontainebleau 1972-73, S. 434; Zerner 2002, S. 342. Fernand Mazerolle (1902, III, S. 89-90) datierte die Diane-Medaillen in die 2. H. des 16. Jh.

⁵²⁰Zur Entwicklung des Münzwesens in Frankreich vgl. Jones 1982, S. 8-12 u. 217; Scher 1994, S. 24-27; Mazerolle 1902, I, xxiv-xxvi. Erst in der Endphase der Regentschaft Heinrichs IV. wird es möglich von einer genuin französischen Geschichte der Medaille zu sprechen, sowohl hinsichtlich der Verschiedenheit gegenüber der Produktion in anderen Ländern als auch mit Blick auf eine Differenzierung gegenüber der Skulptur, dem Münzwesen und der Goldschmiedekunst. – Mit dem Aufschwung des Münzwesens in Frankreich in der zweiten Hälfte des 16. Jh. ging ein ebenfalls unter Heinrich II. einset-

zwischen 52 und 55 Millimeter. Aus stilistischen Gründen datiert Mark Jones sie und einige andere, Persönlichkeiten des frühen 16. Jahrhunderts, darunter auch Anne de Montmorency, darstellende Porträtmedaillen auf den Zeitraum um 1600 bis um 1635. Seiner Ansicht nach wurden sie in der *monnaie du Moulin* unter der Leitung von Alexandre Olivier und/oder Pierre Regnier geprägt.⁵²¹ Diese Schlussfolgerung überzeugt und kann untermauert werden durch die Tatsache, dass die Porträtmedaille Dianas de Poitiers erstmals 1608 im Tagebuch von Pierre de l'Estoile erwähnt wird. Dort heißt es im Eintrag vom 29. März:

Ce jour, M. Peiresc m'envoya d'aix en Provence la médaille en cuivre de madame la duchesse de Valentinois, laquelle dès longtemps ne se recouvre plus; d'un côté est la figure de ladite dame, avec cette inscription: *Diana dux Valentinarum clarissima, & de l'autre avec un beau revers escrit: Omnium victorem vici.*⁵²²

Estoile erkannte in der Medaille ein authentisches Porträt der Diane de Poitiers, wie es im fortgeschrittenen 19. Jahrhundert auch Anatole de Montaiglon tat: „De toutes facons la médaille est, comme renseignement iconographique, le meilleur et le plus vrai portrait de Diane [de Poitiers].“⁵²³ Der mehrfach angestellte Vergleich des Profilbildnisses auf der Medaille mit den überlieferten Porträts Dianas de Poitiers geschah zumeist in der Absicht, die Authentizität der Medaille, also ihre Entstehung in der Mitte des 16. Jahrhunderts zu belegen.⁵²⁴ Mit Blick auf die schlüssig begründete spätere Datierung ist allerdings eher nach dem Vorbild für das zu Anfang des 17. Jahrhunderts, also postum geprägte Bildnis der Herzogin von Valentinois zu fragen. Der von Georges Guiffrey, wenngleich in anderer Absicht, angeführte Vergleich mit dem vermutlich in den 1570er Jahren entstandenen Grabmal Dianas de Poitiers in Anet (Abb. 23) überzeugt.⁵²⁵ Dann wäre zu Beginn des 17. Jahrhunderts für den Entwurf eines Bildnisses von Diane de Poitiers nicht auf die Fantasie, sondern auf ein aus der Zeit überliefertes Kunstwerk zurückgegriffen worden, wobei man offenbar die Statue auf dem Grabmal als ein besonders authentisches Abbild erachtete.⁵²⁶

zendes intensiviertes Interesse an Numismatik, bezogen auf antike Münzen, einher. Vgl. Karagiannis 2002.

⁵²¹Vgl. Jones 1982, S. 217-218.

⁵²²Pierre de l'Estoile, *Mémoires pour servir à l'Histoire de France*, Köln 1719, 2 Bde., II, S. 249, a. 1608, zit. nach: Guiffrey 1970, S. 251.

⁵²³Montaiglon 1878, S. 302. Der Autor hatte die heute in der BnF verwahrte Silbermedaille (Inv.-Nr. 2038 A) vor Augen.

⁵²⁴Vgl. z.B. Cloulas 1997, S. 332; Guiffrey 1970, S. 251; Montaiglon 1878, S. 301.

⁵²⁵Vgl. Guiffrey 1970, S. 251. Zum Grabmal Dianas de Poitiers vgl. S. 345-350 (Kap. III.9.).

⁵²⁶Das auf dem Avers dieser historisierenden Medaillen präsentierte Porträt der Herzogin von Valentinois diente wiederum als ‚authentische‘ Vorlage für ein gemaltes Bildnis der Diane de Poitiers, das in mindestens drei Ausführungen aus dem 17. Jh. überliefert ist.

Die in der Regentschaft Heinrichs IV. entstandenen postumen Porträtmedaillen Dianes de Poitiers, Annes de Montmorency und anderer Persönlichkeiten der Renaissancezeit in Frankreich dokumentieren ein akutes historiographisches Interesse an der unmittelbaren Vergangenheit. Dessen Beweg- oder Hintergründe wären eine eigene Untersuchung wert. Neben der Bedeutung, die die Grabmalstatue in Anet vermutlich für die spätere Herstellung von Bildnissen Dianes de Poitiers besaß, fällt bei ihrer Porträtmedaille der Rekurs auf die antike Diana als passend empfundene Devise auf. Die in Anet und andernorts inszenierte und durch die emblematischen Zeichen unterstützte Image-Bildung, durch die Darstellungen der Jagd- und Mondgöttin als Anspielungen auf die Favoritin lesbar wurden, war demnach nachhaltig erfolgreich und dominierte zumindest auf Ebene der Rezeption die in der Emblematik und auch in anderer Zusammenhängen viel klarer angelegte Verbindung der antiken Diana mit Heinrich II.

So zeigt eine Porträtmedaille Heinrichs II. auf dem Revers die Göttin Diana, die aufrecht in einer Landschaft steht und mit Köcher, Pfeil und Bogen bewaffnet ist.⁵²⁷ Das Motto lautet „NOMEN AD ASTRA“ („Ihr Name ist in den Sternen“). Ihm ist die Jahreszahl 1552 hinzugefügt. Der Entwurf der Vorderseite mit dem lorbeerbekränzten Profilbildnis des Königs *all'antica* wird Guillaume Martin zugeschrieben und kann aufgrund einer einschlägigen Auftragslage 1558 datiert werden.⁵²⁸ Die Porträtmedaille entstand demnach in

Die Fassung in Versailles trägt die erläuternde Aufschrift „DIANE, DE POITIERS, MARIÉE, AU SÉNÉCHAL, DE NORMANDIE. PUIS DEVIENT, MAITRESSE DE HENRY, SECOND QUI LA FIT, DUCHESSE DE VALANTINOIS“. Das Bild wurde 1834 beim Verkauf des Schlosses von Mesnières-en-Bray für das Museum in Versailles erworben. Die beiden anderen bekannten Ausführungen, die erste ohne, die zweite mit der inhaltlich gleichen Inschrift, befinden sich heute im Schloss von Bussy-Rabutin und im Musée de Tessé in Le Mans. Alle drei Ausführungen gehörten wohl zu „Mätressen-Zyklen“, also Favoritinnen darstellenden Porträtserien, die ein typisches Phänomen des 17. und 18. Jh. sind und die Mätressen-Historiographie maßgeblich prägten. Zu den von Roger de Rabutin in den 1660er zusammengetragenen Bildnis-Galerien, zu denen auch mindestens eine Serie von Mätressen gehörte, vgl. Planta 1993. Die Fassung in Le Mans stammt aus der 1798 verkauften Sammlung des Schlosses von Vernie. Dort gab es neben einer Porträtserie der französischen Könige, ihrer Frauen und Favoritinnen, zu denen wohl das Bildnis Dianes de Poitiers gehörte (vgl. die Abb. in: Cordonnier 1962, S. 173), auch einen im frühen 18. Jh. entstandenen 27-teiligen Zyklus der französischen „*maitresses de rois*“ zu Pferd. Die Gemälde messen im Durchschnitt 59 x 47 cm. Die Darstellung Dianes de Poitiers zeigt sie als Diana mit einer Mondsichel als Kopfschmuck und mit der Inschrift „Diane de Poitiers, maitresse de Henri II en 1550“ (Inv.-Nr. 1166). Vgl. Foucart-Walter 1982, S. 120-126; Cordonnier 1962. – Zur „Mätressen-Historiographie“ vgl. S. 8-13 (Kap. I.2.1.).

⁵²⁷ Geprägte Bronze, 37,5 mm Durchmesser (London, The British Museum, Inv.-Nr. 1883-5-15-16; Abb. und Kommentar in: Jones 1982, S. 97-99). S.a. Karagiannis 2002, S. 237-238.

⁵²⁸ Sollte der Prägestempel für die Revers-Darstellung tatsächlich von 1552 stammen, so wurde er entweder, und das ist wahrscheinlich, sechs Jahre später erneut benutzt, oder aber Martin griff bei der Medaille auf eine bereits existierende Avers-Darstellung zurück. Sollte die Diana-Darstellung eine spätere Erfindung sein, so bleibt unklar, warum das Jahr 1552 gewählt wurde. Vgl. Jones 1982, S. 97-98.

der Regierungszeit des Dargestellten. Der Wahlspruch, „Ihr Name ist in den Sternen“, mutet wie ein Echo der 1541 bei dem Turnier in Châtellerault am „Schloss“ des *dauphin* Heinrich angebrachten und ebenfalls Diana meinenden Verse Clément Marots an: „Une dame excellente, / Dont le nom gracieux / N'est jà besoin d'écrire: / Il est écrit aux cieus / Et de nuit se peut lire.“⁵²⁹

Die in der emblematischen Struktur gründende Identifikation des Thronfolgers und späteren Königs mit der Göttin Diana tauchte auch im performativen Rollenspiel auf. So berichtete Carlo Sacratì, der Botschafter des Herzogs von Ferrara, von einem Maskenspiel, das die männliche Hofgesellschaft anlässlich des Karnevalsfestes im Februar 1541 veranstaltete. Dabei trat der *dauphin* „als Diana“ auf:

La sera dopo la cena si fece maschera, Sua Maestà con Cardinale die Lorena vestit di tocca d'oro di color simigliante a scorza di albero [= Baumrinde], con la testa acconcia di ellera e le mani parimente, in modo che similiava un tronco [= Stamm] gitasse fuori. E questo è sta' interpretato essere impresa conforme al motto che era scritto nella sopraveste [Qualis Roma fuit, ipsa ruina docet].

Monsignor Dolfino mo era vestito in guisa di Diana, con quattro, vestiti da nimfe, li quali menavano cani e spedi da caccio portavano, et altri armi atte alla caccia.⁵³⁰

Diese Art der Travestie, dieses Hineinschlüpfen in den imaginären Körper der Gottheit, erinnert an das um 1545 datierbare Kompositbildnis Franz' I. „en allégorie divine“. Eine solche Zusammenführung der Identitäten eines Herrschers in einem Körper geschah bei der später entstandenen Porträtmedaille Heinrichs II. in einer anderen, dem Medium entsprechender Form: Der lorbeerbekränzte König und die Göttin Diana sind, im Wortsinne, die beiden Seiten der Medaille, zu der sie verschmelzen.⁵³¹

⁵²⁹Clément Marot, „Pour le Perron de Monseigneur le Dauphin, au tourney des Chevaliers errans, pres Chatellerault. En l'an 1541“, in: Marot 1990-93, II, S. 302.

⁵³⁰Brief von Carlo Sacratì an den Herzog von Ferrara, 6.02.1541, Melun (Modena, Archivio di Stato; zit. nach: Occhipinti 2001, S. 57; meine Hervorhebung). Auch beim Karnevalsfest 1542 übernahm der Thronfolger die Rolle der Diana: „Sopragiunse poi monsignor Delfino con sei compagni in abiti de Diana [...]“. Brief des Botschafters Lodovico da Thiene an den Herzog von Ferrara, 25.02.1542, Paris (Modena, Archivio di Stato; zit. nach: Occhipinti 2001, S. 73).

⁵³¹Mit dieser Porträtmedaille Heinrichs II. war eine dem Medium entsprechende Lösung zur Veranschaulichung der doppelten Herrscheridentität gefunden, hinter die man wohl kaum noch zurückgehen konnte. Die gemeinhin Marc Bechot zugeschriebene Medaille, die auf der Vorderseite Heinrich II. ähnlich wie Franz I. im Kompositbildnis darstellt, wäre somit in die späten 1540er oder frühen 1550er Jahre zu datieren – wenn sie nicht, wie Marc Jones (1982, S. 80-82) mit guten Argumenten vorschlägt, aus dem frühen 17. Jh. stammt. Zu den Kompositbildnissen Franz' I. und Heinrichs II. s.a. S. 53-55 (Kap. II.1.).

III.6 Diane / Diana

Die ursprünglich auf Heinrich II. bezogene und ihn auch immer mitmeinende Diana-Thematik war von entscheidender Bedeutung für die Re-Präsentation Dianas de Poitiers. Zwei im Schloss von Anet installierte Kunstwerke sind diesbezüglich markante Exempel und Agenten. Ihre Analyse macht deutlich, welche individuellen, vielleicht sogar rollenspezifischen Merkmale das Bild der Favoritin durch die Aneignung der antiken Mond- und Jagdgöttin erlangte. Bei den beiden medial verschiedenen Kunstwerken handelt es sich um Ausstattungsmittel von hohem repräsentativen Anspruch: Die so genannte *Diane d'Anet*, ein marmorner Diana-Brunnen, stand ehemals im westlichen Nebenhof von Anet. Die Tapiserie-Folge mit Darstellungen mythologischer Diana-Episoden war hinsichtlich ihrer Platzierung flexibel. Für sie scheint sich aber ein konkreter Hängungszusammenhang im Schloss von Anet anzubieten.

III.6.1 Die *Diane d'Anet*

Von dem Diana-Brunnen im linken Seitenhof des Schlosses sind nur noch der als Teil des Brunnenstocks und Sockel zugleich dienende Prunksarkophag und die darauf arrangierte Skulpturengruppe mit Diana, Hirsch und Hunden erhalten. Das mittlerweile *Diane d'Anet* genannte Ensemble befindet sich heute, auf ein neues Piedestal montiert, in der Sammlung französischer Skulptur des Louvre (Abb. 50).⁵³²

Von der ursprünglichen Gestalt der Brunnenanlage zeugen einige Zeichnungen, zumeist von Jacques Androuet Ducerceau, und darauf basierende Stiche in den *Plus Excellents Bastiments de France* (1579), außerdem eine Zeichnung von Jacques Gentilhâtre (1578-1623?) aus dem frühen 17. Jahrhundert (Abb. 47-49). Demnach umgaben zwei ineinander gestellte, rechteckige Bassins einen architektonischen Sockel mit kreisrundem oder ellipsenförmigem Grundriss, der durch Arkaden nach allen Seiten offen war und über die Brüstungen der beiden Wasserbecken hinausragte. Auf diesem grazilen Unterbau stand ein relativ kleines, konkav eingeschwungenes Piedestal. Es fungierte als Bindeglied zu dem die bekrönende Skulpturengruppe tragenden Sarkophag. Zwei vollplastische Delphine schmiegt sich in die Hohlkehle, deren schmalste Stelle ein Schafring betonte. Gemäß der anonymen Zeichnung im Louvre zierte ein Medusen- oder Naiadenkopf die Längsseiten des Piedestals. Die Darstellungen von Ducerceau und Gentilhâtre zeigen an der Stelle eine große Krabbe mit nach unten gerichteten Scheren. An den Schmalseiten des Piedestals be-

⁵³²Das Piedestal datiert von 1933. – Spätere Nachbildungen der *Diane d'Anet* befinden sich in Anet im ehemaligen östlichen Seitenhof vor dem Chor der Kapelle, im Park von Rambouillet und im Garten des Musée de la Venerie in Senlis.

fanden sich vollplastisch gearbeitete Jagdhunde in sitzender Haltung, die ihre Vorderpfoten auf Schildkröten stützten und Wasser spien.⁵³³

Die Forschung hat sich der *Diane d'Anet* bislang nur oberflächlich angenommen. Fragen der Zuschreibung und Datierung dominieren bis heute das Interesse an dem ehemaligen Brunnen, ohne je befriedigend beantwortet werden zu können. Der in der Regel pauschal geäußerten These, die *Diane d'Anet* sei eine Anspielung oder gar ein Porträt der Diane de Poitiers ging einzig Hen-

⁵³³Auf Ducerceaus Graphiken reckt ein Hofmann ein bauchiges Gefäß zu den Mäulern der Hunde, wie in der Absicht es zu füllen. Während die beiden Bassins in Darstellungen des 18. und frühen 19. Jh. nicht mehr auftauchen, blieben der offene Unterbau und das Piedestal der *Diane d'Anet* länger erhalten. Bei der Überführung der Skulpturengruppe in den Louvre 1819 waren aber auch sie nicht mehr dabei und sind heute mit großer Wahrscheinlichkeit verloren. – Die Brunnenanlage wurde erstmals im ausgehenden 17. Jh. versetzt, als der damalige Besitzer von Anet größere bauliche Veränderungen am Schloss vornahm. Er ließ den westlichen Nebenhof in eine große, nach Westen und Norden offene Terrasse erweitern. Dabei wurde die *Diane d'Anet* mit ihrem runden Unterbau in ein relativ großes, aber flaches Wasserbecken am Südrand der Terrasse gestellt. Eine halbkreisförmige Mauer, eingespannt zwischen zwei neu errichteten Pavillons, umfing den nun zum Garten gerichteten Brunnen, dessen Figuren zu dem Zeitpunkt wahrscheinlich schon kein Wasser mehr spien. Entsprechende Vorrichtungen bzw. Vertiefungen an der heutigen Skulptur weisen darauf hin, dass der zur Rückseite gewandte Schoßhund Wasser spie und Fontänen aus der Mitte des Geweihs sowie zwischen dem rechten Bein der Diane und dem Jagdhund entsprangen. – Im Zuge der Beschlagnehmung des Schlosses im Jahr 1793 wurde die *Diane d'Anet* demontiert, in ihre Einzelteile zerlegt und unter der großen Treppe im Vestibül verstaut. Dort überstand sie den Verkauf des Mobiliars von Schloss Anet im darauffolgenden Jahr. Es gelang Alexandre Lenoir die Brunnenskulptur für sein Musée des monuments français in Paris zu gewinnen, wohin sie im Juli 1798 transportiert wurde. Nach einer gründlichen Restaurierung durch Pierre-Nicolas Beauvallet 1799/1800 ließ Lenoir die *Diane d'Anet* auf ihrem runden Sockelgeschoß in dem an das Museum angrenzenden Garten aufstellen. Bei der Restaurierung wurden u.a. die Marmorhunde seitlich des Sockels durch Bleifassungen ersetzt. Neben kleineren Reparaturen und Ergänzungen ließ Beauvallet einen neuen Bogen aus Blei gießen. Im Vorfeld hatte Lucien Bonaparte Alexandre Lenoir ein Geweih zur Verfügung gestellt, nach dessen Vorbild ein aus Holz geschnitztes und dann vergoldetes Exemplar angefertigt wurde, welches das ursprüngliche, inzwischen gebrochene Geweih des Hirsches ersetzte. Vgl. Beaulieu 1978, II, S. 96-97. Im Zuge der Restaurierung entstand vermutlich, als ein Art Studien- und Vergleichsmodell, der heute im Musée des Ursulines in Maçon verwahrte Diana-Kopf aus Keramik (27 x 18 x 17cm, Inv.-Nr. L. 21280). – Ein 1802 datiertes Gemälde von Hubert Robert gibt einen Eindruck von der Brunnenskulptur aus Anet, wie sie im Jardin d'Élysée in Paris aufgestellt worden war (Öl/Lw., 37 x 48 cm, Paris, Hôtel Carnavalet). Eine Variante des Gemäldes befindet sich in der Kunsthalle Bremen (um 1802, Öl/Lw., 63,5 x 80,5cm, Inv.-Nr. 769-1958/18). S.a. ein Aquarell von Jean Lubin Vauzelle aus dem Jahr 1815 (Paris, BnF; Abb. in: Roy 1921, S. 123), ein Aquarell von Alexandre Lenoir (Paris, Musée du Louvre; Abb. in: Roy 1921, S. 123), und eine Lithographie aus dem Jahr 1812, die die *Diane d'Anet* im Jardin d'Élysée von hinten zeigt (Paris, Musée du Louvre; Abb. in: Roy 1921, S. 125). Vom Jardin des Élysées gelangten Sarkophag und Skulpturengruppe 1819 bzw., nach erfolgreichen Verhandlungen mit den Erben von Anet, 1823 in die Sammlungen des Louvre. – Zur Provenienz der *Diane d'Anet* vgl. Beaulieu 1978, II, S. 97-98. S.a. Gaborit 1998, II, S. 685; Roy 1921.

ri Zerner etwas differenzierter nach, indem er den Kontext der Aufstellung, nicht aber das Kunstwerk eingehender betrachtete.⁵³⁴

Beschreibung und Kompositionsmerkmale

Die *Diane d'Anet* besteht heute aus einem bauchigen Prunksarkophag mit Voluten an den Schmalseiten und einem im flachen Relief gearbeiteten Dekor von emblematischen Zeichen, Rollwerk, Wassertieren, Muscheln und Blattwerk auf den Längsseiten. Den im Viertelrund gearbeiteten Rand der Deckplatte schmückt eine regelmäßige Abfolge von Blattzungen, einem ionischen Kyma ähnlich, an den Ecken legt sich ein einzelnes gefiedertes Blatt über die abstrakte Grundform. Durch sein ausgreifendes Volumen und die anspruchsvolle Gestaltung scheint der Sarkophag-förmige Untersatz der bekrönenden Skulpturengruppe künstlerisch und auch semantisch gleichwertig.

Diese setzt sich zusammen aus zwei zentralen Figuren, Diana und Hirsch, die leicht erhöht auf einem unregelmäßig behauenen, Naturgrund suggestierenden Marmorblock lagern, und zwei eher peripheren Figuren, den beiden Hunden, die das Paar rahmen, aber vor allem die rückwärtige Schauseite beleben. Die Göttin ist in halb-sitzender, halb-liegender Position dargestellt. Sie scheint in einer noch nicht abgeschlossenen Bewegung erfasst, Oberkörper und Beinpartie sind gegeneinander gedreht und in ein schwebendes, labiles Gleichgewicht gebracht, als würde Diana sich just dem neben ihr liegenden Hirsch zuwenden. Dieser wiederum strahlt große Ruhe aus. Sein Körper brems die heftige Bewegung Dianas und dient ihr auch als eine Art Lehne. Das Tier hat den linken Vorderhuf energisch aufgestellt, und seinen erhobenen Kopf zielt ein mächtiges vergoldetes Geweih. Diana legt ihren rechten Arm um den langen Hals des Hirsches. Ihr linker ist seitlich ausgestreckt und hält einen türkischen Bogen, der, ebenfalls vergoldet, ein farbliches Pendant zum Geweih des Tieres bildet. Verschränkung und Parallelität beziehungsweise Spiegelbildlichkeit sind die wesentlichen, wenngleich sich eigentlich widersprechenden Kompositionsmerkmale der Skulpturengruppe: Die aufgerichteten Oberkörper respektive Hals- und Kopfpfortien von Diana und Hirsch sind parallel geführt, und der Bogen erscheint wie ein Echo dieser Formation und vor allem des Geweihs. Das ausgestreckte rechte Bein der Göttin ist eine spiegelbildliche Entsprechung zum aufgestellten Huf des Tieres. Die Hinterteile der beiden Hunde schließlich akzentuieren in der Hauptansicht den Beinbereich der linken und der rechten Hälfte der Skulpturengruppe. Die im Marmor dargestellten Oberflächen, Epidermis und Fell, unterstützen die Kompositionsprinzipien und deren Aussagekraft. Das glatte Fell des Jagdhundes begleitet und berührt die nackte Haut Dianas, der zottelige Pudel wiederum unterstreicht das animalische Moment des Hirsches, dessen Fell fein relieffiert

⁵³⁴Vgl. Zerner 1996, S. 361-363. S.a. Bardon 1963, S. 61-63.

gearbeitet ist. Mit Blick auf die Oberflächengestaltung ähnelt das gelockte Fell des Pudels aber auch dem aufgesteckten Haar der Göttin. Der Assoziati-on eines Schoßhundes entspricht der höfisch anmutende Schmuck Dianas. Ein kontextueller Bezug verbindet auch den Jagdhund und den Hirsch, das in der Zeit vornehmste Jagdobjekt. Diesen chiastischen Bedeutungsverknüpfungen korrespondiert die Verschränkung der Körper: der um den Hals des Tieres gelegte Arm der Göttin, der ihren Rumpf hinterfangende Leib des Hirsches und der zwischen den Beinen Dianas liegende Jagdhund.

Beim Vergleich der *Diane d'Anet* mit ihren graphischen Darstellungen aus dem 16. und 17. Jahrhundert fallen mehrere Abweichungen ins Auge. Das annähernd ebenbürtige Nebeneinander von Göttin und Hirsch findet sich nur in der Zeichnung Gentilhâtres wieder.⁵³⁵ Die überlieferten Brunnen-Darstellungen aus dem 16. Jahrhundert hingegen gestehen der Diana-Figur wesentlich mehr Raum im Kontext des Ensembles zu – vielleicht ein Hinweis auf eine zeittypische Lesart, die der Göttin mehr Dominanz zusprach. Alle Graphiken zeigen Diana mit einer Mondsichel bekrönt. Auf dem anonymen Blatt im Louvre und bei den Darstellungen Ducerceaus sind die Göttin und der Hirsch außerdem wie zum ‚Zwiegespräch‘ einander zugewandt.⁵³⁶ Solche Details und genrehafte Momente mögen der Fantasie der Zeichner entsprungen sein. Zusammen mit den Ergebnissen der letzten Restaurierung von 1992 gemahnen sie aber vor allem zur Vorsicht bei der Betrachtung der oberen Partien der beiden großen Marmorfiguren. Die Restaurierung ergab, dass der Hals und der Kopf des Hirsches wie auch der rechte Arm der Diana Rekonstruktionen sind. Zudem ist unsicher, ob bei der Figur der Göttin die Montage von Rumpf und Büste original ist, wenngleich der Marmor der gleiche zu sein scheint. Die Brüste zeigen Spuren einer späteren Bearbeitung.⁵³⁷ Vermutlich sind alle diese Erneuerungen oder Veränderungen am Original auf die Restaurierung Beauvallets 1799/1800 zurückzuführen.⁵³⁸ Zumindest fällt auf, dass die *Diane d'Anet* auf den im frühen 19. Jahrhundert, also während ihrer Aufstellung im Jardin d'Élysée entstandenen Darstellungen keine Mondsichel auf dem Kopf trägt, und der Hirsch sich der Göttin auch nicht zuwendet, sondern nach links, aus dem Ensemble heraus schaut.⁵³⁹

Ungeachtet etwaiger Einschränkungen infolge der Restaurierung 1799/1800 wirkt die Skulpturengruppe auf formaler Ebene sehr geschlossen und kompakt. Sie bildet eine annähernd pyramidale Silhouette und bleibt somit in der

⁵³⁵Allerdings scheint Diana dort auf dem Rücken des Tieres regelrecht zu sitzen, wie Europa auf dem Stier.

⁵³⁶S.a. die Graphik von Jacques Rigaud in: *Maisons royales de France*, um 1730-40 (Paris, Musée du Louvre; Abb. in: Pérouse de Montclos 2000, S. 261).

⁵³⁷Vgl. den Bericht des Restaurators Michel Bourbon vom 25.06.1992, Objektakte, Musée du Louvre, Dépt. des Sculptures.

⁵³⁸S.a. Zerner 1996, S. 361.

⁵³⁹Dies ist allerdings auch schon bei der Zeichnung von Gentilhâtre aus dem frühen 17. Jh. gegeben. Zur Glaubwürdigkeit dieser Zeichnung s.a. Blunt 1958, S. 38/ FN 1.

Wahrnehmung eng mit dem prunkvollen Sarkophag-Sockel verbunden. Dessen bauchige, korbartige Form trägt zur Geschlossenheit des Ensembles wesentlich bei. Die Blattzungen der die beiden Teile separierenden Deckplatte leiten über zu den horizontal ausgerichteten Dekorbändern an den Längsseiten des Sarkophags. Die unterste Zone zieren alternierend Krebse und lanzettförmige Blätter. Deren Ausbreitung akzentuiert den Volumenzuwachs des Sarkophags an dieser Stelle. Von der Standfläche auf dem Piedestal aus bildet er zwei schmale und zwei breitere sich vorwölbende Kreuzarme, gelangt also von einem rechteckigen zu einem deutlich größeren kreuzförmigen Grundriss, dessen Fläche durch die Deckplatte noch einmal vergrößert wird. Das auf die unterste Zone folgende, relativ schmale Ornamentband besteht aus einer Rollwerk-kette. Darüber sind Krabben mit nach unten gerichteten Scheren und das mehrdeutige „DHD“-Sigel Heinrichs II. zu sehen. Dieses Dekorband ist, anders als die beiden unteren, auf die breiten Kreuzarme, also auf die mittlere Zone der Hauptansicht, beschränkt. Auf den Seitenflächen der schmaleren Kreuzarme finden sich Seetiere mit stilisiert eingerollten Schwänzen, die eine formale Entsprechung zu den vollplastischen Voluten bilden. In dem obersten Dekorband, das ebenfalls auf die Vorderseiten beziehungsweise die Abläufe der breiten Kreuzarme beschränkt ist, sind abwechselnd Muscheln und Delphine dargestellt. Ein rautenförmiges Wappenfeld, gerahmt von zwei sich kreuzenden Ölzweigen, legt sich auf der Mittelsenkrechten über die unteren drei Dekorbänder und durchbricht an der Stelle ihren Verlauf. Das Wappen selbst ist heute verschwunden, wie auch die auf den Zeichnungen erkennbare Herzogskrone darüber. Diese war demnach zwischen den königlichen Siegeln beziehungsweise an der Stelle einer Krabbe platziert. Wenngleich die Graphiken keine Auskunft über die Gestalt des Blasons geben, so ist die Krone doch Hinweis genug auf das Wappen von Diane de Poitiers, Herzogin von Valentinois (Abb. 58).⁵⁴⁰ Die Gestaltung der Sarkophag-Schmalseiten ist betont schlicht und ohne figürlichen Schmuck. Auch hieran wird deutlich, dass die *Diane d'Anet* im Wesentlichen für eine Hauptansicht konzipiert wurde.

Die Kompositionsmerkmale der Skulpturengruppe – Verschränkung und Parallelität – gelten auch für die dekorative Gestaltung des Sarkophags: Das Wappen überschneidet die in der Horizontalen verlaufenden Dekorbänder. Das Geäst und die Blätter der rahmenden Ölzweige mildern den Bruch, weil sie sich mit den kleinteiligen Dekorelementen verbinden und verschränken. Die aufgerichteten Krebse und Blätter im unteren Bereich parieren die Krabben und Sigel zwei Zonen darüber. Die Abläufe der Kreuzarme fangen den Schub der Voluten auf. Verschränkung und Parallelität beziehungsweise Spiegelbildlichkeit kennzeichnen auch die Binnenstruktur, das verkettete Rollwerk und – vor allem – das königliche Sigel „DHD“.

⁵⁴⁰Zur Gestalt des Wappens vgl. S. 247-248 (Kap. III.5.).

Wenn diese Kompositionsmerkmale für beide Werkteile, den Sarkophag und die Skulpturengruppe, gelten, so prägen sie auch ihr Zusammenspiel und ihre Bezugnahme aufeinander. Während der Hirsch und die beiden Hunde Diana als Jagdgöttin kennzeichnen, wird durch die auf dem Sarkophag, parallel zum bekrönenden Figurenensemble aufgereihten Krebse auf ihre Identität als Mondgöttin angespielt.⁵⁴¹ Das Gravitationszentrum der Diana-Figur, ihr körperlicher Ruhepunkt innerhalb des schwebenden Bewegungsmoments, liegt, ebenso wie ihr Kopf als der Höhepunkt der pyramidal angeordneten Skulpturengruppe auf der Mittelsenkrechten, also oberhalb des Wappens von Diane de Poitiers. Eine Verbindung der über die heraldischen Zeichen identifizierbaren historischen Person und der mythologischen Gottheit wird somit über das formale Arrangement herbeigeführt. Aber die Mond- und Jagdgöttin gehört auch zum emblematischen Aufgebot des Monarchen, der zudem über das „DHD“-Sigel und im Motiv des Hirsches präsent ist. Neben die Mehrdeutigkeit der Zeichen, Motive und Figuren tritt ihre vielsagende materielle und räumliche Verschränkung. Das königliche Sigel ist aus einem Sarkophag herausgearbeitet, also aus einem der emblematischen Zeichen Dianes de Poitiers. Wie die Körper von Diana und Hirsch so sind auch die Buchstaben des „DHD“-Siegels eng miteinander verschränkt. Es ist gleich vierfach in dekorativer Reihung auf dem Sarkophag, und parallel zum Skulpturenpaar angeordnet, wie eine identifizierende beziehungsweise komplementäre Inschrift, wie ein emblematisches Zeichen, das ein eng miteinander verbundenes Paar repräsentiert, den Hirsch und Diana, den König und seine Favoritin.⁵⁴²

Platzierung in Anet

Die Platzierung des Diana-Brunnens bedarf der Erläuterung. Denn nur durch die Graphiken und schriftliche Äußerungen Ducerceaus ist bekannt, dass sich die Brunnenanlage im linken Seitenhof befand: „A la court senestre y à une fontaine de belle ordonance, de laquelle ie vous ay voulu faire dessein.“⁵⁴³ Die Zeichnung Antoine Carons aus den späten 1560er Jahren (Abb. 11) ist an der Stelle undeutlich, ließe sich aber als eine Bestätigung der Überlieferung Ducerceaus deuten. Es gibt keine schriftlichen Äußerungen aus dem 16. oder 17. Jahrhundert, die sich unmissverständlich auf den Diana-Brunnen bezögen und seine Platzierung preisgäben. Der ansonsten sehr auskunftsfreudige Denis II Godefroy erwähnt in seiner Beschreibung des Schlosses von 1640 die *Diane d’Anet* mit keinem Wort. Spätere Schilderungen, wie der Reisebericht von

⁵⁴¹Der Krebs – und insofern auch die Krabbe als eine Krebsart – ist ein traditionelles Symbol der Mondgöttin Diana, die u.a. über die Bewegungen des Wassers herrscht. Vgl. Tervarent 1959, I, S. 134 u. 151, II, S. 254; Lurker 1991, S. 403-404. S.a. Pot 2002, S. 69-70.

⁵⁴²S.a. Zerner (1996, S. 361-363), der in der *Diane d’Anet* ebenfalls ein Porträt des Königs und seiner Favoritin erkennt, ohne aber die emblematischen Bezüge aufzuzeigen.

⁵⁴³Ducerceau 1988, S. 257.

Antoine-Nicolas Dezallier d'Argenville von 1755, meinen den bereits an den Rand der erweiterten Terrasse translozierten Brunnen.⁵⁴⁴ Dass die *Diane d'Anet* ausgerechnet dorthin versetzt beziehungsweise lediglich ein Stück nach Süden verschoben und etwas anders ausgerichtet wurde, spricht allerdings für die Glaubwürdigkeit der in sich konsistenten Darstellung Ducerceaus.⁵⁴⁵

Eine Platzierung des Brunnens im westlichen Schlosshof machte aus mehreren Gründen Sinn. Zum einen lag der Bauherrin und ihrem Architekten Philibert De l'Orme viel an der ausgewogenen Drei-Höfe-Struktur, wobei die Nebenhöfe nicht als minderwertige, dem Anblick im Wesentlichen entzogene Räume behandelt wurden.⁵⁴⁶ Durch die Zugangswege, die Möglichkeiten zur Einsicht und die architektonische Gestaltung waren sie in die sinnliche Erfahrung des Schlosses miteinbezogen. Die Mitte eines jeden Seitenhofes markierte ein Brunnen, wobei der westlich gelegene Diana-Brunnen sicherlich der aufwendigere und insofern auch bedeutendere war. Ein relativ niedriger Gebäuderiegel, vielleicht eine Galerie, mit Nischen an der Hofseite, vielleicht zur Aufstellung von Skulpturen, schloss den linken Hof nach Norden ab. Im Westen befand sich das vom König und der höfischen Gesellschaft vermutlich häufig frequentierte *jeu de paume*, auf dessen frühzeitige Errichtung Diane de Poitiers viel Wert gelegt hatte.⁵⁴⁷ Der Diana-Brunnen wurde also nicht selten passiert. Zur Ansicht bot er sich auch von der Terrasse im Süden, die, wie die Zeichnung Carons festhält, von der Hofgesellschaft als Promenade genutzt wurde. Der Besucher von Anet, der Diane de Poitiers seine Aufwartung machte, betrat die Anlage durch den Torbau mit der Cellini-*Nymphe* und wurde dann in der *salle* der Schlossherrin in der ersten Etage des Westflügels empfangen. Von dort aus bot sich der Blick auf die *Diane d'Anet*, also auf ein der Eingangssituation recht ähnliches Bild. Die beiden Darstellungen der Nymphe beziehungsweise der Diana mit Hirsch flankierten die Gemächer Dianes de Poitiers, und sie bereiteten den Besucher vor auf die Erscheinung der Hausherrin. Diese inszenierte sich in enger Beziehung zu den beiden motivisch und kompositorisch verwandten Kunstwerken. Vielleicht wurde sie, die sich immer in den Farben schwarz und weiß kleidete, sogar als die leibhaftige Synthese der bronzenen Nymphe und der marmornen Diana wahrgenommen. Der enge räumlich-situative Bezug der *Diane d'Anet* zur Schlossherrin war sicherlich gewollt und ein wichtiger Grund dafür, dass man sich für eine Aufstellung des Brunnens im linken Nebenhof entschied, obwohl, wie Liliane Châtelet-Lange zu Recht anmerkt, „das Thema den Rahmen eines Gartens geradezu

⁵⁴⁴ „Sur la terrasse de la gauche on aperçoit un portique d'architecture rustique décrivant une portion circulaire qui renferme la fontaine de Diane. Cette Déesse est en marbre et couchée sur un piédestal fort élevé au milieu d'un bassin nourri par une gerbe.“ Dezallier d'Argenville 1755, S. 176 (zit. nach: Roy 1921, S. 117)

⁵⁴⁵ Sein „dessein“ der *Diane d'Anet* nimmt in den *Plus Excellents Bastiments* eine ganze Seite ein. Sie schien ihm besonders bedeutend.

⁵⁴⁶ Vgl. S. 185-187 (Kap. III.4.2.).

⁵⁴⁷ Vgl. S. 181 (Kap. III.4.1.).

herausfordert“⁵⁴⁸. Durch eine Platzierung im Garten wäre dem Brunnen aber viel von seiner Prominenz und auch von seiner Aussagekraft mit Blick auf Diane de Poitiers genommen gewesen. Die Einbettung der antiken Diana in ihr ‚natürliches‘ Habitat hätte sie regelrecht gezähmt und in der mythologischen Selbstreferenz belassen. Erst die Installation des Diana-Brunnens im architektonischen Gefüge des Schlosses selbst machte es möglich, die göttliche Herrscherin über das Naturreich auch mit einer Machtposition in der zivilisierten, höfischen Welt, wie Diane de Poitiers sie innehatte, in Verbindung zu bringen.

Gestaltungsaufgabe Brunnen

Die Verbindung einer Skulptur oder Statue *all’antica* mit einem Brunnen entsprach der Entwicklung der Gattung in Frankreich. Bei der *Diane d’Anet* gab es auch inhaltliche Bezüge zwischen der Skulptur und dem Wasser, worauf noch einzugehen sein wird. Doch rein formal gehört sie, neben Cellinis 1542 im Modell vorgestelltem, aber nie realisiertem Mars-Brunnen, Primaticcios um 1543 für die *cour de la fontaine* in Fontainebleau konzipiertem Herkules-Brunnen und einem weiteren, nur im gezeichneten Entwurf überlieferten Herkules-Brunnen, zu einer Gruppe von skulpturalen Werken der französischen Renaissance, bei denen die Tradition des plastisch gestalteten Brunnens und die aus Italien übernommene Idee der freistehenden Statue *all’antica* zusammengeführt wurden.⁵⁴⁹ Bei Cellini sollten die als Allusion auf Franz I. erdachte Mars-Figur auf einem Sockel das Hauptmotiv und der Brunnen diesem untergeordnet sein. Genau umgekehrt verhielt es sich bei dem Herkules-Brunnen Primaticcios. Dort dominierte der von einer tempelartigen Architektur umgebene Felsenbrunnen.⁵⁵⁰ Der im schwedischen Nationalmuseum in Stockholm verwahrte Entwurf für einen Herkules-Brunnen, der um 1555 datiert wird und vielleicht dem Umkreis von Jean Cousin d.J. zuzuschreiben ist, weist hinsichtlich des Verhältnisses von Brunnen und Skulptur einerseits und von Sockel und Skulptur andererseits Ähnlichkeit mit der *Diane d’Anet* auf. Châtelet-Lange erscheint er „wie ein männliches Pendant“⁵⁵¹. Auffallend ist auch beim Herkules-Brunnen die Prominenz eines bauchig ausgreifenden

⁵⁴⁸Châtelet-Lange 1987, S. 102.

⁵⁴⁹Vgl. Châtelet-Lange 1987; dies. 1975; Weber 1985, S. 27-29; Miller 1977, S. 108-112 u.a.; Primaticcio 2004, S. 213-214.

⁵⁵⁰Dieses Arrangement wurde unter Heinrich IV. verändert. Die Herkules-Figur fand dann auf einem Sockel *à l’antique* im *Jardin de l’étang* in Fontainebleau Platz. Eine antike Perseus-Statue und vier Delphine wurden für den Dekor des im Hof verbliebenen Brunnens herangezogen. Vgl. Primaticcio 2004, S. 213.

⁵⁵¹Châtelet-Lange 1987, S. 102. Liliane Châtelet-Langes Vermutung, dass der Herkules-Brunnen auf Heinrich II. anspielen sollte und vielleicht für Fontainebleau „oder gar Anet bestimmt war“, ist interessant, kann aber hier nicht weiterverfolgt werden. Gerold Weber (1985, S. 28) schreibt den Entwurf dem Umkreis von Jean Cousin d.J. zu. Vgl. die Abb. in: ebd., Tafel 9/ Abb. 26.

und mit reichem Dekor versehenen Untersatzes, der der bekrönenden, wie die Diana-Gruppe pyramidal konzipierten Skulptur proportional und künstlerisch ebenbürtig scheint. Gerold Webers Ableitung des stark gebauchten Sockels aus der Formtradition des Schalenbrunnens überzeugt allerdings eher mit Blick auf den *Herkules* als angesichts der *Diane d'Anet*. Wenn der wesentliche Unterschied zum herkömmlichen Schalenbrunnen der ist, dass die Figur nicht auf einem Brunnenstock in der Schale steht, sondern auf einer diese abschließenden Deckplatte,⁵⁵² so scheint das bei dem Entwurf in Stockholm gut gelöst: Die Deckplatte verjüngt sich in der Grundfläche, um zu der stehenden Hauptfigur überzuleiten. Bei der *Diane d'Anet* ist es genau umgekehrt: Die Deckplatte vergrößert die Grundfläche des Sarkophag-Sockels, um der Skulpturengruppe ausreichend Platz für ihre räumliche Entfaltung zu geben.

Bei dem Diana-Brunnen in Anet ging es offenbar nicht vorrangig darum, eine schlüssige Lösung für das künstlerische Problem der Inszenierung einer modernen Skulptur *all'antica* in der Nachfolge von Cellini und Primaticcio zu finden. Die genannten Brunnenentwürfe, wahrscheinlich auch der Herkules-Brunnen in Stockholm, sollten der Repräsentation des französischen Monarchen dienen, und dass Diane de Poitiers sich diese Gestaltungsaufgabe für ihre Residenz in Anet zu eigen machte, demonstrierte einmal mehr die Königsnähe der Favoritin und war zugleich, mit Blick auf die Diana-Hirsch-Motivik, ein Huldigungsgestus gegenüber Heinrich II. Entscheidend für die im Vergleich so eigenwillige Gestaltung der *Diane d'Anet* dürften die thematische Ausrichtung und der Kombinationswille ihres Entwerfers respektive der Auftraggeberin gewesen sein. Offenbar wollte man keine Darstellung nur der Jagdgöttin, identifizierbar über ihre Attribute, als bekrönende Brunnen Skulptur. Die Präsentation des Paares Diana und Hirsch war wichtig. Wichtig waren vermutlich auch der Bezug zu der thematisch und kompositionell verwandten Cellini-*Nymphe* am Torbau und die über den Hirsch geleistete Anspielung auf den Aktäon-Mythos. Die Aufgabe, ein mehrfiguriges skulpturales Ensemble mit szenischen Elementen, wie insbesondere der Umarmung des Hirsches durch die lagernde Diana, zu schaffen, erforderte die Konzeption einer Hauptansicht und außerdem die kompositionelle Ausrichtung in der Horizontalen. Der als Prunksarkophag ausgebildete Sockel erinnert an traditionelle Brunnen schalen, bot sich aber auch aufgrund seines längsrechteckigen Grundrisses als Untersatz und Standfläche für die raumgreifende Figurengruppe an. Moti-

⁵⁵²Vgl. Weber 1985, S. 28. Vorläufer und vielleicht sogar Vorbilder in Frankreich für diese in den 1550er Jahren praktizierte Brunnengestaltung bzw. Inszenierung einer modernen Skulptur *all'antica* waren die im ersten Jahrzehnt des 16. Jh. im Schloss von Gaillon installierten Marmorbrunnen italienischer Provenienz. Der dort im Ehrenhof aufgestellte Schalenbrunnen (1508) wurde von einer Johannes den Täufer darstellenden Statue bekrönt. Er war ein Geschenk der Republik Venedig an den Kardinal von Amboise. Den im Garten von Gaillon installierten Schalenbrunnen (1506-08), dessen Stock ebenfalls als Sockel für eine Statue (Johannes d. T. oder vielleicht Herkules) diente, machte vermutlich die Republik Genua dem Kardinal zum Geschenk. Vgl. Yu-Ling Liou 1997, S. 188-203.

visch war er sicher nicht zufällig gewählt, sondern als ein markantes Emblem Dianes de Poitiers für eine prominente Platzierung in Anet erwünscht.

Datierung und Zuschreibung

Fraglich ist und bleibt, ob die heute verschwundenen Brunnenbassins, der ebenfalls fehlende architektonische Sockel, das Piedestal, der Sarkophag und die bekrönende Skulpturengruppe von Anfang an als Ensemble geplant waren und vom wem. Aufschlussreich hinsichtlich Hergang und Datierung ist ein Brief des Botschafters Giulio Alvarotti an den Herzog von Ferrara vom 21. März 1553. Darin geht es um mögliche Aufstellungsorte einer seitens Diane de Poitiers von dem Herzog erbetenen Statue.⁵⁵³ Der Botschafter notiert in dem Zusammenhang auch:

Vi è anco una bellissima fontana ove dicono che in cima vi va una Diana; la [la statua] potrebbe anco mettere là, e quando non fosse una Diana e fosse bella non si dovrebbe dar voglia.⁵⁵⁴

Im März 1553 war demnach der Brunnen im westlichen Seitenhof von Anet so weit fertiggestellt, dass nur noch die bekrönende Diana fehlte. Dazu würde der von Paul Le Cacheux gehobene, auf den 21. August 1549 datierte Vertrag passen. Darin vereinbarten Pierre de Maistre, „maître fontainier du Roi“, und zwei Töpfer aus der Gegend von Neufchâtel, dass diese 6.000 Rohre oder Rohrteile aus gebranntem Ton liefern sollten, die dafür bestimmt waren, „a fere le cours de la fontayne de Madame la duchesse de Vallentinois en son chateau d’Ennet“.⁵⁵⁵ Angesichts der Passage im Brief des Botschafters von Ferrara ist es sehr wahrscheinlich, dass diese Wasserleitung die *Diane d’Anet* betraf. Allerdings entstanden in den 1550er Jahren auch noch weitere Brunnen in Anet, im rechten Seitenhof und im Gartenparterre, und die Zuordnung der Quellen ist nur in Alvarottis Fall relativ eindeutig.⁵⁵⁶

Die Zusammenschau der Schriftdokumente erlaubt den Schluss, dass mit der Planung von (einem) Brunnen in Anet spätestens 1549 begonnen wurde und dass die *Diane d’Anet* ohne die bekrönende Skulpturengruppe im Frühjahr 1553 weitgehend fertiggestellt war. Die bronzene *Nymphe* Cellinis war 1551/1552 von Fontainebleau nach Anet gebracht worden, und viel spricht

⁵⁵³Vgl. S. 224-225 (Kap. III.4.6.).

⁵⁵⁴Brief von Giulio Alvarotti an den Herzog von Ferrara, 21.03.1553, Paris (Modena, Archivio di Stato; zit. nach: Occhipinti 2001, S. 286)

⁵⁵⁵Zit. nach: Le Cacheux 1929.

⁵⁵⁶Vgl. S. 219-222 (Kap. III.4.5.). – In einem Dokument vom August 1555 ist von Wasserleitungen für einen Brunnen im Schloss von Limours die Rede, in der Art „comme on a facit dernièrement a Annet“ (zit. nach: Roy 1929, S. 343-344). Gemäß einem Vertrag vom Februar 1558 verpflichtete sich der Schlossermeister Mathurin Bon Eisengitter anzufertigen „pour le remplaiage de six croisées estans sur la terrasse du costé de la fontaine“ (zit. nach: Roy 1929, S. 344).

dafür, dass der Entwurf der Skulpturengruppe mit Diana, Hirsch und Hunden sich an dieser prestigeträchtigen und für Anet programmatischen Arbeit orientierte,⁵⁵⁷ also bald nach ihrer vermutlich 1552 erfolgten Installation am südlichen Eingangsportal entstand. Hinsichtlich eines *terminus ante quem* für das den Brunnen bekrönende Ensemble kann auf ein Blatt von Germain Hoyau aus einer um 1558 entstandenen, sechsteiligen Holzschnittfolge verwiesen werden, in dem die Idolatrie angeprangert wird: Dargestellt sind König Salomon und seine Kebsweiber bei der Anbetung der sidonischen Mondgöttin Astarte, eine vollplastische Skulptur, die eindeutig der *Diane d'Anet* nachempfunden ist.⁵⁵⁸

Erstaunlicherweise ist die *Diane d'Anet*, inzwischen eine Art Symbol der französischen Renaissancekunst, nach wie vor „auf der Suche nach einem Autor“⁵⁵⁹. Relativ lange hielt sich die erstmals von Alexandre Lenoir propagierte Zuschreibung an Jean Goujon oder an eine nicht weiter definierbare „Goujon-Werkstatt“. Dies ist ebenso unwahrscheinlich wie die von Maurice Roy behauptete Autorschaft Benvenuto Cellinis. Auch die von Anthony Blunt vorgeschlagene Zuschreibung an den jungen Germain Pilon und die mit dem Hinweis auf stilistische Ähnlichkeit zum Werk Bartolomeo Ammanatis ins Spiel gebrachte Verbindung der *Diane d'Anet* mit dem wenig konturierten Bildhauer Ponce Jacquot vermögen nicht zu überzeugen.⁵⁶⁰ Das Zuschreibungsproblem ist vermutlich eher eines der modernen Kunstgeschichte, als dass es die Hofkunst der französischen Renaissance, ihre Produktion und Wahrnehmung im Kern betraf. Dass die *Diane d'Anet* nach wie vor keinen Autor hat – und vielleicht auch niemals in dem engen Sinn hatte – stärkt ihre Bindung an den ursprünglichen Aufstellungsort, den Schlosshof in Anet, und damit auch an die Schlossherrin und Auftraggeberin Diane de Poitiers. Eine derart ‚ungestörte‘ Verbindung oder Beziehung dieses in vielerlei Hinsicht herausragenden Kunstwerks zum Ort seiner Wahrnehmung könnte gewollt gewesen und in die Auftragslage eingeflossen sein.

Die mehrfach geäußerte Vermutung, dass Philibert De l'Orme eine entscheidende Rolle auch bei dem Entwurf des Diana-Brunnens spielte, ist sicher berechtigt.⁵⁶¹ Der Architekt war in Anet für beinahe alle Gestaltungsaufgaben verantwortlich, und in vielen Bereichen, unter anderem bei der Holzvertäfe-

⁵⁵⁷S.a. Zerner 1996, S. 361-363.

⁵⁵⁸Germain Hoyau, *König Salomon und die Kebsweiber*, um 1558, Holzschnitt (Paris, BnF; Abb. in: Châtelet-Lange 1987, S. 101). Vgl. hierzu Châtelet-Lange 1987, S. 102.

⁵⁵⁹Zerner 1996, S. 361 („en quête d'auteur“).

⁵⁶⁰Vgl. Alexandre Lenoir, *Monuments français*, IV, S. 85 u. 86, VIII, S. 50 (zit. in: Guiffrey 1970, S. 235); Roy 1921; Blunt 1953, S. 70; Chastel 1994, S. 205-206; G. Bresc-Bautier in: Duby/Daval 2006, II, S. 685. Für zusammenfassende Darstellungen der Zuschreibungsversuche s. Beaulieu 1978, II, S. 98-99; Zerner 1996, S. 361-362; D. Cordellier in: Primateice 2004, S. 360.

⁵⁶¹Vgl. Occhipinti 2000, S. 179-180; Pérouse de Montclos 2000, S. 205; Zerner 1996, S. 361-363

lung und bei der Verglasung, machte er offenbar auch ganz konkrete Vorgaben. Als künstlerischer Leiter eines arbeitsteilig organisierten Großprojekts trat er auch bei dem 1548 von Heinrich II. in Auftrag gegebenen Grabmal Franz' I. und Claudes de France in der Abteikirche von Saint-Denis auf.⁵⁶² Während die einzelnen Skulpturen und Reliefs von sehr unterschiedlicher Qualität sind, weil sie von verschiedenen oder wechselnden Bildhauern gearbeitet wurden, so scheint doch von Anfang an ein von De l'Orme stammender verbindlicher Gesamtentwurf für dieses sehr architektonisch aufgefasste Grabmal vorgelegen zu haben, an den sich dann auch sein Nachfolger als Projektleiter, Francesco Primaticcio, hielt. Wie Anthony Blunt aufzeigen konnte, sind die beiden Sarkophage, auf denen die *gisants* des königlichen Paares liegen, einem damals sehr bekannten antiken Sarkophag nachempfunden, der im 16. Jahrhundert vor dem Pantheon in Rom stand.⁵⁶³ Ihr Entwurf ist sicherlich De l'Orme zuzuschreiben. Auch für das marmorne Herzgrabmal Franz' I. in der Abteikirche von Les Hautes Bruyères zeichnete der Architekt verantwortlich.⁵⁶⁴ Im Februar 1550 erteilte er dem schon am großen Grabmal für Saint-Denis beteiligten Bildhauer Pierre Bontemps den Auftrag. Dieser schuf die auf einem Piedestal montierte Urne mit figürlichem Reliefschmuck, vermutlich nach einem Entwurf De l'Ormes.

Mit Blick auf die *Diane d'Anet* ist De l'Ormes wiederholt eingenommene Rolle als künstlerischer Leiter und Entwerfer von Sepulkralmonumenten aufschlussreich. Sowohl dem Sarkophag des Diana-Brunnens als auch den anderen über die Schlossanlage verteilten Prunksärgen (Abb. 14) könnten Entwürfe des Architekten zugrunde liegen. In seinem *Premier tome de l'Architecture* finden sich zwar keine Modelle für Sarkophage. Doch die dort ausgebreiteten Entwürfe für Kamine ähneln in der plastischen Gestaltung, in den gebauchten Konsolen, kräftigen Kanneluren und energischen Abläufen den prunkvollen Särgen von Anet.⁵⁶⁵ Unter Umständen ist sogar die Konzeption des gesamten Diana-Brunnens De l'Orme zuzuschreiben. Seinen Sarkophag-Entwurf und seine an der Cellini-*Nymphe* orientierte und möglicherweise von Diane de Poitiers auch explizit gewünschte Idee für ein bekrönendes Skulpturenensemble realisierte ein zweitrangiger Bildhauer, vielleicht sogar Pierre Bontemps, der nachweislich keinen individuellen Stil ausprägte oder ausprägen konnte. Zumindest scheinen stilvergleichende Betrachtungen

⁵⁶²Vgl. Pérouse de Montclos 2000, S. 185-188 u. 326-328; Zerner 1996, S. 346-347; Beaulieu 2002.

⁵⁶³Vgl. Blunt 1958, S. 37. Den antiken Sarkophag verwandte später Papst Clemens XII. Corsini für sein Grabmal in der Cappella Corsini in San Giovanni in Laterano. Pérouse de Montclos (2000, S. 328) verweist auf eine 1547 von Lafreury verlegte Graphik dieses Sarkophags, auf die De l'Orme auch hätte zurückgreifen können.

⁵⁶⁴Vgl. Pérouse de Montclos 2000, S. 300-301. Das Herzgrabmal befindet sich seit 1818 in der Abteikirche von Saint-Denis.

⁵⁶⁵Vgl. De l'Orme 1964, fol. 261 v°, 262 v°, 263 v°, 264 v°, 267 r°. Zu den Sarkophagen in Anet und der Autorschaft De l'Ormes s.a. Blunt 1958, S. 36-38.

tungen an dieser Stelle nicht weiterzuführen.⁵⁶⁶ Dass ein von wem auch immer ausgeführter Gesamtentwurf vorlag, ist angesichts der oben aufgezeigten, den Sarkophag und die Skulpturengruppe so raffiniert miteinander in Beziehung setzenden Kompositionsmerkmale nicht zu bezweifeln.

Ein Sinnbild von Monarch und Favoritin

Aufgrund seiner formalen und motivischen Gestaltung sowie der Platzierung im Seitenhof von Anet kann der Diana-Brunnen, wie bereits anklang, als eine Anspielung sowohl auf Heinrich II. als auch auf Diane de Poitiers gelesen und sogar als eine Art Doppelporträt der beiden historischen Personen betrachtet werden. Während die emblematisch kodierten Figuren der bekrönenden Skulpturengruppe die Referenz ausmachen und über ihr Zusammenspiel eine besonders enge Verbindung von König und Favoritin anzeigen, qualifiziert das durch sie vorgestellte Sujet diese Verbindung noch weiter. Denn das Arrangement von Diana, Hirsch und Hunden verweist auch auf den im 16. Jahrhundert in Frankreich höchst populären Aktäon-Mythos, wie er mit besonders nachhaltiger Wirkung in den *Metamorphosen* des Ovid (III, 138-252) erzählt wird.⁵⁶⁷

Der Hirsch gehört per se in das weite Feld der Diana-Ikonographie. In der griechischen Mythologie war das Tier Apoll und Artemis geweiht, und einige frühneuzeitliche Darstellungen, zum Beispiel von Lucas Cranach d.Ä. und Jacopo de'Barbari, zeigen das göttliche Zwillingsspaar zusammen mit dem Hirsch, der kompositorisch der Diana zugeordnet ist.⁵⁶⁸ Das Bildthema taucht so aber in der französischen Renaissance-Kunst nicht auf. Dort verweist der Hirsch in der Regel auf Diana als Göttin als Jagd und auf ihren bevorzugten Aufenthaltsort, die wildreiche Waldlandschaft. Diese Ikonographie scheint in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts allerdings noch nicht besonders ausgeprägt gewesen zu sein. Die Hofkunst von Fontainebleau brachte einige in einer Landschaft lagernde nackte Frauengestalten hervor, die als Nymphen wie auch als Diana angesehen wurden. Neben der bronzenen *Nymphe* Cellinis ist eine ebenfalls *Nymphe de Fontainebleau* genannte Radierung von Pierre

⁵⁶⁶ Auch Anthony Blunt (1958, S. 54) verweist hinsichtlich der *Diane d'Anet* auf Bontemps, schreibt diesem aber nur die Realisierung des von De l'Orme entworfenen Sarkophags zu. Zum Werk von Pierre Bontemps vgl. Zerner 1996, S. 347-349; Beaulieu 1982; dies. 2001.

⁵⁶⁷ Zu Popularität des Aktäon-Mythos in Frankreich im 16. Jh. vgl. Casanova-Robin 2003, S. 159-172; Campagne 2002; Vasselín 2002, v.a. S. 256; Barkan 1980; Bardon 1963. Für das 17. und 18. Jh. s. Casanova-Robin 2003, S. 172-177; Levine 1991. Allgemein s. Wiedmer/Badelt 2008.

⁵⁶⁸ Vgl. Lucas Cranach d.Ä., *Apollo und Diana*, 1530, Öl/Holz, 51 x 36 cm (Berlin, SM, Gemäldegalerie); Jacopo de'Barbari, *Diana und Apoll*, Kupferstich (Berlin, SM, Kupferstichkabinett). – Zur Diana-Ikonographie gehören außerdem weiße Hirsche, die den Wagen der Mondgöttin ziehen, erwähnt u.a. in Boccaccios *Genealogia Deorum gentilium* (vgl. Casanova-Robin 2003, S. 157) und dargestellt von Antoine Caron.

Milan und René Boyvin von 1544/45 anzuführen (Abb. 68).⁵⁶⁹ Das Blatt zeigt eine auf eine Vase gestützte Quellnymphe mit Hunden und gibt vermutlich einen Entwurf Rosso Fiorentinos für eines der mittleren Kompartimente in der *Grande Galerie* wieder.⁵⁷⁰ Die der Radierung beigegebene Inschrift bezeugt eine prinzipiell variable Identität dieser *Nymphe de Fontainebleau*. Dort ist nämlich von einer Statue (oder Skulptur?) der sich von der Jagd ausruhenden Diana die Rede, die das Wasser von Fontainebleau ergießt.⁵⁷¹ Neben die mediale Unentschiedenheit – was könnte mit „statua“ gemeint sein? ein Relief? ideale Nacktheit? – tritt die der Identifikation. Die Betrachtung einer lagernden Nymphe mit Hunden (und Hirsch) als Darstellung der Göttin Diana lag offenbar nahe oder war üblich. Um die Jahrhundertmitte macht sich eine Ausdifferenzierung der so inszenierten Frauenfiguren durch eine deutlichere Kennzeichnung der Göttin bemerkbar. In den Diana-Darstellungen tauchen nun neben dem Hirsch auch wahlweise Pfeil, Köcher und Bogen, ein antikisch anmutendes Jagdgewand und die den Frauenkopf bekrönende Mondsichel als unmissverständliche Hinweise auf Diana auf. An die Stelle des Wassers beziehungsweise der Vase, dem Attribut der Quellnymphe, tritt der Waldboden, das Habitat der Jagdgöttin. Ein typisches Beispiel ist die kleine Radierung des inzwischen als Léon Davent identifizierten „Meisters L.D.“ nach einer verlorenen Zeichnung von Primaticcio, die eine sich von der Jagd ausruhende Diana mit Hunden und Waldtieren zeigt.⁵⁷² Motivisch und kompositorisch ähnlich ist ein heute in Écouen verwahrtes Marmorrelief unbekannter Herkunft. Es zeigt eine auf dem Erdboden sitzende Diana mit Mondsichel, Köcher und Pfeil, die den linken Arm um den Hals eines liegenden Hirsches gelegt

⁵⁶⁹Zur Cellini-Nymphe vgl. S. 160-162 (Kap. III.3.).

⁵⁷⁰Zu dieser Graphik vgl. F. Jestaz, in: *Creating French Culture 1995*, S. 186/ n° 64; H. Zerner, in: *L'École de Fontainebleau 1972*, S. 325/ n° 423; Zerner 1996, S. 99. Die Graphik diene wohl als Vorlage für die intensive Rezeption dieser Bilderfindung im 16. Jh. Es existieren zwei anonyme Gemälde nach dieser Komposition (Öl/Lw., 66 x 121,3 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art; Abb. in: Zerner 1996, S. 98; und Privatsammlung). Auch in der französischen Keramik und in anderen kunstgewerblichen Medien wurde die Graphik im Verlauf des 16. Jh. intensiv rezipiert. Vgl. z.B. die in mehreren Varianten überlieferte Schale mit der *Nymphe de Fontainebleau* in der Art des Bernard Palissy, in: *L'École de Fontainebleau 1973*, S. 440/ n° 616. – In der *Grande Galerie* ergänzte um 1850, im Zuge der Restaurierung des Schlosses, J.P. Alaux eine nach der Radierung von Milan und Boyvin gemalte Nymphe im mittleren Kompartiment der Nordwand.

⁵⁷¹Die originale Inschrift in lateinischer Sprache in: *Creating French Culture 1995*, S. 186.

⁵⁷²Léon Davent, *Diane au repos*, Mitte 16. Jh., Radierung (Paris, École des Beaux-Arts; Abb. in: *The Illustrated Bartsch 1979*, Bd. 33, 59 [320]). S.a. die wie ein Pendant zur *Diane au repos* erscheinenden Radierung Davents *Jeune fille au héron* (London, British Museum) nach einer Zeichnung Primaticcios (140 x 252 mm, Sankt Petersburg, Eremitage, Inv.-Nr. OP-5166), die der Ikonographie der Quellnymphe verpflichtet ist. Vgl. Primaticcio 2004, S. 41. Pierre Reymond verwandte offenbar Davents Vorlage der *Diane au repos* für eine in Grisaille-Technik gearbeitete Email-Schale (Écouen, Musée national de la Renaissance française).

hat und den rechten auf einen hinter ihr lagernden Jagdhund stützt.⁵⁷³ Die *Diane d'Anet* gehört in dieses ikonographische Umfeld. Sie hat Teil an der semantischen Präzisierung einer einmal gefundenen Bildformel hin zu einer eindeutigen Darstellung der sich von der Jagd ausruhenden Göttin Diana. Für diese Entwicklung, die vielleicht nur eine Phänomenverdichtung in der Jahrhundertmitte ist und nicht linear verläuft, kann mangels sicherer Datierungen keine Chronologie entworfen werden. Eine Vorreiterschaft der *Diane d'Anet*, vermittelt über die am gleichen Ort platzierte *Nymphe Cellinis* und angeregt durch die einschlägige Image-Bildung Dianes de Poitiers, ist aber denkbar.

Wenn die Anspielung auf den Aktäon-Mythos allen genannten Darstellungen des Bildtypus latent zueigen ist, so trifft das auf die Brunnenskulptur in Anet in besonderer Weise zu. Hier wird der Hinweis explizit, ohne den Charakter der Allusion zu verlieren und ohne dass dadurch die prinzipielle Mehrdeutigkeit des Ensembles aufgehoben wäre. Diana und Hirsch werden als annähernd gleichrangige Figuren präsentiert. Das majestätisch aufgerichtete Tier ist nicht mehr nur ein Attribut der Jagdgöttin, sondern erscheint als ein ebenbürtiger Partner beziehungsweise Gegenspieler an ihrer Seite. Durch diese kompositorische Hervorhebung des Hirsches, die auch mit der Reverenz gegenüber dem König begründet ist, drängt sich die Aktäon-Geschichte als Deutungsangebot geradezu auf. Die beiden in der Ovidschen Erzählung konfrontierten Figuren, der in einen Hirsch verwandelte Jäger Aktäon und die Göttin Diana, sind die Hauptfiguren auch der *Diane d'Anet*. Dass sie ausgerechnet ein Brunnenensemble bekrönen, scheint wie ein Relikt der typischen Nymphen-Darstellung mit Quelle, das – erneut – eine Verbindung mit der Cellini-Nymphe am Torbau schafft. Der Brunnen und sein Wasser verweisen aber auch auf den Mythos, denn der Jäger Aktäon überrascht die Göttin Diana beim Bad in einer Quelle. Diese entspringt laut Ovid in einer Grotte, die zwar „nicht künstlich ausgestaltet ist“. Aber „[d]ie Natur hatte in freier Schöpferlaune ein Kunstwerk vorgetäuscht, denn aus lebendem Bimsstein und leichtem Tuff hatte sie einen gewachsenen Bogen gespannt.“⁵⁷⁴ Die Brunnenanlage in Anet steht in der Nachfolge dieses „natürlichen Kunstwerks“, das Ovid beschreibt. Sie ist ein dem zeitgenössischen Residenzbau angemessener ‚moderner‘ Ort der mythischen Erzählung.

Das Wasser der Quelle oder des Brunnens, mit dem die Göttin den Jäger besprengt, bedeutet Aktäons Strafe, denn es löst seine Verwandlung in einen Hirsch aus, der schließlich von den eigenen Hunden gejagt und getötet wird. Kann die bei der *Diane d'Anet* realisierte Kombination von Brunnen und Sarkophag ganz allgemein als eine Allegorie von Leben und Tod, als ein Sinnbild des Lebenskreislaufs angesehen werden, so verweist sie auch ganz konkret auf

⁵⁷³*Diane caressant un cerf*, Bas-Relief aus Marmor, 27 x 42 cm (Écouen, Musée national de la Renaissance française, vormalig Paris, Musée Cluny, Inv.-Nr. Cl, 19279). Vgl. L'École de Fontainebleau 1972, S. 277/ n° 506; Fontainebleau 1973, S. 113/ n° 506, fig. 52.

⁵⁷⁴Ovid, *Metamorphosen*, III, 157-160; zit. nach: Ovid 2003, S. 135.

das Verwandlungsmoment und dessen letale Konsequenzen in der Aktäon-Geschichte.

Die Anspielungen auf den antiken Mythos sind also zahlreich, und wegen dessen Popularität nahmen die Zeitgenossen sie sicherlich wahr. Die Geschichte von Diana und Aktäon wurde seit der Antike mit vielen Formen moralisierender Allegorie verknüpft, die auch im 16. Jahrhundert noch virulent waren. Die Mode des *Themas* scheint mit seiner potentiellen Mehrdeutigkeit zusammenzuhängen.⁵⁷⁵ Mit Blick auf die Gestaltung der Brunnenskulptur *Diane d'Anet*, den Ort ihrer Aufstellung und die emblematisch kodierte Lesart der Hauptfiguren als eine Art Doppelporträt von König und Favoritin scheinen zwei Aspekte oder Lesarten des Aktäon-Mythos – wie auch der *Metamorphosen* als Gesamtwerk – besonders virulent: Verhandelt werden zum einen der Facettenreichtum und die Wandelbarkeit von Identität und zum anderen die Liebe.

Die Protagonisten der Erzählung, Diana und Aktäon, sind beide Jäger. Und beide ruhen sich aus von der Jagd, bis es zu der dramatischen Konfrontation kommt, bei der sie den Anderen als Gegenpol des Eigenen erkennen. Göttin und Mensch, Frau und Mann treffen aufeinander wie ein Spiegelbild, wie Spielarten einer gemeinsamen Identität. Diana bestraft Aktäon mit dem Verlust der Sprache und der Verwandlung in einen Hirsch, was dieser wiederum – Narziss ähnlich – durch den Blick in einen Wasserspiegel gewahrt wird. Die Metamorphose ermöglicht hier Selbsterkenntnis, weil sie die Spannung zwischen Identität (als erlebtem ‚Selbst‘) und äußerer Gestalt deutlich macht.⁵⁷⁶ So kann der Jäger zum Gejagten werden und im Kern der gleiche bleiben. Die kompositorische Anordnung der beiden Hauptfiguren der *Diane d'Anet* scheint die in der mythologischen Erzählung geleistete Parallelführung von Diana und Aktäon zu veranschaulichen. Dargestellt ist nicht, wie in den meisten bildlichen Umsetzungen des *Themas*, der Höhepunkt der Geschichte, also die Bestrafungsaktion Dianas, sondern die harmonische Koexistenz der beiden Protagonisten, ihre Ebenbürtigkeit und Vergleichbarkeit – auch oder gerade nach erfolgter Verwandlung.⁵⁷⁷ Das komplementäre Neben- und Miteinander steht im Vordergrund, nicht die entzweieende Konfrontation. Der

⁵⁷⁵In ihrer Studie zu *Diane et Actéon* hebt Héléne Casanova-Robin „la force d'un tel ensemble sémiotique“ hervor. (Casanova-Robin 2003, S. 8) Zur Mehrdeutigkeit des Aktäon-Mythos s.a. Barkan 1980; Campagne 2001.

⁵⁷⁶Barkan 1980, S. 322. Daran schließt sich die philosophische, auch psychoanalytisch zu behandelnde Frage, inwiefern Selbsterkenntnis ohne sprachliches Ausdrucksvermögen existieren kann.

⁵⁷⁷Beispiele für Darstellungen der Bestrafung Aktäons durch Diana: Étienne Delaune (Kupferstich, um 1550, Paris, BnF); Jean Mignon nach Luca Penni (Kupferstich, 1540-50, Wien, Albertina); Lucas Cranach d.Ä. (Öl/Lw., um 1540, Hartford, CO); Parmigianino (Fresko, 1524, Rocca di Fontanellato); Tizian (Öl/Lw, 1556-59, Edinburgh, National Gallery of Scotland). S.a. den Entwurf für einen Tischbrunnen von René Boyvin nach Léonard Thiry (in: Fontainebleau et l'estampe 1985, n° 44). Die Auswahl der darzustellenden Erzählmoments ist auch an die Möglichkeiten des gewählten Mediums geknüpft.

im Mythos angesprochenen Wandelbarkeit von Identität in ihrer äußeren Erscheinungsform entsprechen die variablen Referenzen der Zeichen und Bilder, die mehrere historische Personen zugleich meinen, ebenso wie diese Personen durch eine Vielzahl von Zeichen und Bildern repräsentiert werden. So verweist die Diana-Figur der *Diane d'Anet* auf Heinrich II. und auch auf Diane de Poitiers. Der Hirsch ist ein Zeichen des Monarchen und zugleich ein Attribut der Jagdgöttin, die dadurch identifizierbar wird. Auch die emblematischen Zeichen auf dem gleichermaßen emblematisch kodierten Sarkophag-Sockel repräsentieren Diane de Poitiers und Heinrich II., das „DHD“-Monogramm sogar als Anspielung auf beide zugleich. Der Aktäon-Mythos unterstützt also die Lesart der Brunnenskulptur als Darstellung eines komplementären, eng aufeinander bezogenen Paares, mit dem der König und seine Favoritin gemeint sind, und er unterstützt oder rechtfertigt auch die semiotische Funktionsweise des Kunstwerks als allegorisches Porträt, das auf dem Prinzip des Rollenspiels und kontextuell flexiblen Referenzen gründet.⁵⁷⁸

Mit dem Thema der instabilen beziehungsweise wandelbaren Identität eng verbunden ist das Verständnis der Aktäon-Geschichte als Allegorie der Liebe. Spätestens seit Petrarca und seinem *Canzoniere* (1327-48) dient der Mythos als ein Anknüpfungspunkt für das dichterische Beschreiben und Ausloten der komplexen Psychologie der Liebe und des Begehrens.⁵⁷⁹ Die schon die mittelalterliche Troubadour-Lyrik prägende topische Unerreichbarkeit der Geliebten führt nun beim leidenschaftlich Liebenden zur Selbsterzehrung, also zu Identitätsverlust. Hierin und im Thema der Jagd – nach der Geliebten, ihrem Anblick, der Liebe – liegen die verbindenden Momente zur Erzählung Ovids. Der Anblick der schönen Diana in idealer Nacktheit wird als Auslöser für eine kompromisslose Liebe des Jägers Aktäons gedeutet, die wegen der Keuschheit und kühlen Strenge der Göttin unerfüllt bleiben und deshalb tödlich sein muss.⁵⁸⁰ Im Mythos verbindet sich die petrarkistische Liebestopik mit der neuplatonischen, vor allem über die Schriften Marsilio Ficinos vermittelten Idee von der Liebe, die ebenfalls als ein Begehren der über den Augensinn erkannten (weiblichen) Schönheit gefasst wird.⁵⁸¹

⁵⁷⁸Zum allegorischen Porträt in Frankreich, speziell in der Zeit Heinrichs II. und Dianes de Poitiers, vgl. Walbe 1974.

⁵⁷⁹„[Pétrarque] a retenu de son prédécesseur antique [i.e. Ovid] les éléments de la narration qui se prêtaient à l'expression d'une lyrique amoureuse, où s'insère une analyse des tourments de la passion, faisant d'Actéon une sorte de figure archétypale de l'amant que torture une Dame distante.“ (Casanova-Robin 2003, S. 149). S.a. Baumgärtel 2007, S. 62-64.

⁵⁸⁰Vgl. Barkan 1980, S. 335-342; Casanova-Robin 2003, S. 142-157 u. 215-259, hier auch zu Boccaccios *Caccia di Diana* (1333/34); Arasse 1996, S. 260-261. Zum petrarkistischen Liebesideal bzw. -diskurs s. Seybert 1995; Hempfer/Regn 1993.

⁵⁸¹Zu Marsilio Ficino und der neuplatonischen Liebe vgl. Glanzmann 2006.

Die französische Liebesdichtung der Renaissance rezipierte das Thema mit- samt seinen topischen Motiven und Figurationen.⁵⁸² Herausragendes Beispiel ist die 449 *dizains* umfassende Gedichtfolge *Délie. Object de plus haulte vertu* von Maurice Scève, die erstmalig 1544 in Lyon publiziert wurde.⁵⁸³ Eine Gruppe von neun Strophen (CLXVIII-CLXXVI) wird mit einer graphischen Darstellung eingeleitet, die in einer Kartusche den von seinen kläffenden Hun- den umstellten Aktäon mit Hirschkopf zeigt, umschrieben mit dem Motto „Fortune par le miens [me] chasse“. Die Verse schildern weniger die mytholo- gische Erzählung, als vielmehr das Leid des dichterischen Ichs, das sich selbst in seiner Liebe zu Délie-Diana verliert. Die junge Lyoner Dichterin Pernette du Guillet, der wahrscheinlich die Liebe Scèves galt und für die „Délie“ eine Chiffre war, antwortete 1545 mit Versen, in denen sie selbst sich mit der Göttin Diana identifiziert.⁵⁸⁴ Auch Pierre de Ronsard verarbeitet den Aktäon- Mythos, wenn er eine *chasse d'amour* schildert, und dabei die Unmöglichkeit die Geliebte zu sehen, ihrer also optisch habhaft zu werden, zur Zerfleischung des Jägers beziehungsweise des Dichter-Ichs durch die eigene Meute führt.⁵⁸⁵

Bei der Brunnenkulptur *Diane d'Anet*, die zweifellos auf die Geschich- te von Diana und Aktäon anspielt, geht es auch um die Liebe. Die Gestalt des Hirsches bezeugt des Jägers Ergriffenheit von Liebe, die der Anblick der nackten Göttin bei ihm ausgelöst hat. Aber das strafende Moment der Me- tamorphose, die von Diana bewirkt wurde und ihre vermeintliche emotionale Kälte anzeigt, ist durch ihre Umarmung des Tieres zurückgenommen. Im Vordergrund scheint vielmehr die Verwandlung beider in geläutert Lieben- de zu stehen. Die *Diane d'Anet* präsentiert nicht die (Selbst)Zerfleischung Aktäons, sondern eine in der mythologischen Erzählung nicht geschilderte Situa- tion der gemeinsamen Ruhe, eine Vereinigung der beiden Protagonisten in gegenseitiger Zuneigung. Ihre Anordnung auf dem Sarkophag signalisiert, dass sie das Begehren und damit auch den Tod überwunden haben. So gerät die Brunnenkulptur in Anet zum Sinnbild einer Liebe, die nicht zerstörerisch ist, weil sie eine seelisch-geistige und keine körperliche Liebe ist. Diese Auf- fassung von dem Verhältnis Aktäons zu Diana als dem einer idealen Liebe ähnelt der später formulierten Deutung des Mythos durch Giordano Bruno

⁵⁸²Zur französischen Liebesdichtung der Renaissance vgl. Screech 1959; Valency 1975; Ardouin 1981; Bolterauer 2004. Zur Bedeutung des Petrarkismus und des Neuplatonismus à la Ficino für die französische Dichtung des 16. Jh. vgl. Vianey 1909; Festugière 1941; Merrill/Clements 1957; Hempfer 1991. – Italienische Literaten der Renaissance, deren Liebesdichtung in der Nachfolge Petrarca und unter dem Einfluß des Neuplatonismus steht, sind Serafina d'Aquila (1466-1500), Chariteo (1450-1514), Tebaldeo (1450-1537) und Pietro Bembo (1470-1547; *Gli Asolani*).

⁵⁸³Eine zweite Ausgabe erschien 1564 in Paris. Zu Maurice Scève und *Délie* vgl. die Einführung von G. Defaux in: Scève 2004; die Beiträge von F. Charpentier u. P. Martin, in: Fanlo/Legrand 2002; Ardouin 1981.

⁵⁸⁴*Rymes de gentille et vertueuse dame D. Pernette du Guillet*, Lyon: Jean de Tournes 1545. Vgl. Ardouin 1981, S. 65 u. 304-306.

⁵⁸⁵Vgl. Barkan 1980, S. 338-339.

in *De gli eroici furori* (1585). Bruno interpretiert die durch den Anblick der schönen Diana ausgelösten Transformationen Aktäons als Befreiung, als ein sukzessives Abschütteln alles Körperlichen und Materiellen zugunsten einer wahrhaftigeren Schau der göttlichen Natur und der mystischen Vereinigung mit ihr.⁵⁸⁶

Die Wahl des Aktäon-Mythos zur Verherrlichung einer Liebesbeziehung in der bildenden Kunst hat oberitalienische Vorläufer, wie insbesondere den Freskozyklus, den Parmigianino 1523 in der Rocca Sanvitale in Fontanellato schuf. Die Diana-und-Aktäon-Geschichte wurde dort für die permanente Ausstattung eines in seiner Funktion nicht eindeutig bestimmbar, sicher aber der Paola Gonzaga zugeordneten Raumes gewählt, und gilt als ein Sinnbild der Liebe des Auftraggebers, Herzog Gian Galeazzo Sanvitale, zu seiner Frau.⁵⁸⁷ Handelt es sich in Fontanellato jedoch um eine über die Wände ausgebreitete fortlaufende Erzählung, so ist die Darstellung des Mythos beziehungsweise die Anspielung darauf bei der vollplastischen *Diane d'Anet* in einem Moment verdichtet. Es wird keine Szene aus der Geschichte präsentiert, sondern eine bestimmte Essenz ihres Deutungsangebots in konzentrierter Form. Mit Blick auf den Monarchen und seine Favoritin ist das in der *Diane d'Anet* inszenierte Liebeskonzept vorteilhaft und schmeichelnd für beide, insbesondere aber für Diane de Poitiers. Anders als in Fontanellato, wo die Fruchtbarkeitsgöttin Demeter als *alter ego* von Diana und somit auch der gebärfreudigen Paola Gonzaga auftritt, behauptet die Brunnenkulptur in Anet, dass eine nicht-sinnliche Liebe Heinrich II. und Diane de Poitiers verbinde. Diese Aussage, die auf einer ersten Wahrnehmungsebene die so eng miteinander verschränkten Körper von Hirsch und Diana durchaus und vielleicht willentlich konterkarieren, entspricht der wichtigsten frühneuzeitlichen Anforderung an weibliche Tugendhaftigkeit: dem Gebot der Keuschheit, zumal für die Witwe. Auch für den König – und insofern, mittelbar, ebenso für Diane de Poitiers – war es von Vorteil, die geistige Dimension seiner Beziehung zur Herzogin von Valentinois herauszustellen, wollte er sich nicht dem, allerdings unvermeidlichen, Vorwurf der Promiskuität oder, schlimmer noch und gleichermaßen unvermeidlich, dem Verdikt körperlicher Abhängigkeit oder Hörigkeit gegenüber einer Frau aussetzen. Die ideale Liebe des in der *Diane d'Anet* allegorisch porträtierten Paares erhebt sich über das Irdische, auf das die emblematischen Zeichen am Sarkophag verweisen, und auch über den Tod.⁵⁸⁸ Die Brunnenkulptur fungiert wie ein Denkmal dieser reinen Liebe, die die historischen Figuren in göttlicher Gestalt erscheinen lässt. Mittels der Apotheose erreichte Diane de

⁵⁸⁶Vgl. Bruno, *De gli eroici furori*, 1585, I, 4. Dialog, u. II, 2. Dialog. Hierzu s.a. Barkan 1980, S. 342-345.

⁵⁸⁷Vgl. Arasse 1996.

⁵⁸⁸Die Komposition erinnert an die zeitgenössische Grabmalkunst mit ihrer anschaulichen Trennung von Körper und Geist. Zur Grabmalkunst in der französischen Renaissance vgl. die Hinweise in Kap. III.8.2.

Poitiers alias Diana die Zuschreibung und Anerkennung der für eine Frau in der Frühen Neuzeit entscheidenden Eigenschaften: Keuschheit, Schönheit und Unabhängigkeit. Die unmissverständliche Allusion auf den Aktäon-Mythos, die der Diana-Brunnen leistete, charakterisierte und rechtfertigte ihr besonderes Verhältnis zum König.

III.6.2 Die Diana-Tapisserie

Die Aktäon-Geschichte ist denkwürdigerweise kein Thema einer mindestens 7-teiligen Tapisserie aus Wolle und Seide, die Szenen und Episoden der Diana-Mythologie vorstellt(e) und vermutlich in den 1550er Jahren, auf jeden Fall aber in der Regierungszeit Heinrichs II. für Diane de Poitiers geschaffen wurde (FT 8 u. Abb. 63).⁵⁸⁹ Leider sind vier Teile der Folge, die sich seit dem 19. Jahrhundert wieder im Schloss von Anet befanden, durch einen Brandunfall im Restaurierungsatelier völlig zerstört worden. Von ihnen sind nur photographische Abbildungen erhalten. Die verbliebenen drei Stücke verwahren heute öffentliche Museen in New York und Rouen.⁵⁹⁰

Die Tapisserie-Folge ist vergleichsweise differenziert erforscht. Wie bei der *Diane d'Anet* liegt auch hier der Schwerpunkt auf Fragen der Zuschreibung und Datierung sowie der Bestimmung ikonographischer Vorlagen. Ein Bezug zu Diane de Poitiers wird eher allgemein postuliert.⁵⁹¹ Die potentielle Be-

⁵⁸⁹Mit Blick auf die in der Tapisserie ‚fehlende‘ Aktäon-Geschichte wird gelegentlich auf ein großformatiges Gemälde zum Thema verwiesen, das vermutlich als Karton für eine Tapisserie geschaffen wurde (Luca Penni?, *Diana und Aktäon*, um 1540-50, Tempera/Lw., 265 x 367 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. RF 1952-28). Sowohl das Format als auch die Komposition sprechen jedoch gegen einen Zusammenhang mit der Diana-Tapisserie. Zu dem Gemälde vgl. L'École de Fontainebleau 1972, S. 206-207/ n° 233; s.a. Levine 1991, S. LXXVI. – 1991 tauchte im Londoner Kunsthandel eine vielleicht ebenfalls Luca Penni zuzuschreibende Zeichnung (397 x 291mm) auf, die mit der rechten Partie des Gemäldes im Louvre übereinstimmt. Vgl. Auktionskatalog Christie's, London, 10.12.1991, n° 190.

⁵⁹⁰Außer den sieben in New York, Rouen und ehemals in Anet verwahrten Teilen der Serie gibt es eine weitere Tapisserie, die mit der Diana-Folge in Verbindung gebracht werden kann, deren Verbleib aber unbekannt ist. Sie präsentiert den *Triumph der Diana* und wurde vermutlich an allen Seiten beschnitten. In der Bordüren oben und unten finden sich die von Motti begleiteten Sinnbilder und emblematische Zeichen, wie sie auch auf den anderen sieben Stücken anzutreffen sind. Stilistisch-kompositionell unterscheidet sich die Tapisserie deutlich von den anderen bekannten Teilen der Serie. Vermutlich handelt es sich um eine spätere Ergänzung oder Nachempfindung. Zu dem Stück vgl. Standen 1975, S. 96-97; Lloyd 1988, S. 31-32, jeweils mit Abb.

⁵⁹¹Vgl. Montaiglon 1878, S. 297-298 u. 1879, S. 152-154; Goldsmith Phillips 1943/44; Golson 1957; Bardon 1963, S. 66-72; L'École de Fontainebleau 1972, S. 347-51/ n° 455-461; Yates 1973, S. 135-138; Standen 1975; dies. 1985, I, S. 247-259; Béguin 1978; dies. 1991, v.a. S. 13-14; Lloyd 1988; Le dessin en France 1994, S. 158-162; H. Marek 1995; Zerner 1996, S. 256; Campbell 2002, S. 464-465. Neben Edith A. Standen (1975 und 1985) liefert der etwas abseitig publizierte, aber auch in digitaler Form verfügbare Aufsatz von Gail P. Lloyd (1988) den besten Überblick über die gesamte Serie, die damit in Verbindung gebrachten Graphiken und Zuschreibungsprobleme sowie über das dargestellte mythologische Geschehen.

deutung der Tapiserie für die Re-Präsentation der Favoritin ist bislang noch nicht erörtert worden.

Die sieben bekannten Teile der Folge zeigen Diana-Episoden, von denen die meisten in den *Metamorphosen* der Ovid geschildert werden, einige aber auch auf andere antike Schriftquellen, insbesondere von Kallimachus und Hyginus, zurückgehen. Wie in der Tapiserie-Kunst üblich, sind mehrere Szenen über- und nebeneinander angeordnet und so, im Wortsinne, zu einem Bild verwoben. Es wird gerahmt von einer umlaufenden Bordüre mit emblematischen und anderen Zeichen. In ihrer oberen Partie erläutert mittig ein Zehnzeiler in französischer Sprache das im Bild gezeigte Geschehen. Fünf Teile der Folge messen im Mittel etwa 470 mal 430 Zentimeter. Die beiden anderen Tapisseries sind mit 292 Zentimeter Breite deutlich schmaler und dienten vermutlich als Türvorhänge (*portières*).

Eine Auftragslage ist nicht überliefert. Über den oder die verantwortlichen Künstler für die Entwürfe und Kartons, über die Manufaktur, in denen die Stücke gewirkt wurden, und über den Verfasser der Verse gibt es bislang nur Vermutungen. Mehrere Zeichnungen, die wahlweise Jean Cousin d.Ä. oder Luca Penni zugeschrieben werden und zudem als Vorlagen für eine druckgraphische Folge von Étienne Delaune dienten, konnten mit der Tapiserie-Folge in Verbindung gebracht werden. Dass Jean Cousin wiederholt mit Entwürfen für Textilien beauftragt wurde, unter anderem 1543 für die stilistisch und kompositionell der Diana-Folge ähnliche Saint-Mammès-Tapisserie für die Kathedrale von Langres, spricht für eine Beteiligung des Künstlers. Als Autor der Zehnzeiler und des ikonographischen Programms der Diana-Tapisserie wurde wiederholt Pontus de Tyard genannt.⁵⁹² Hinsichtlich des Diana-Themas gibt es kein Vorbild im Medium der Tapiserie. Die Folge orientiert sich auch nicht an in der Zeit bekannten gemalten Diana-Zyklen, zum Beispiel von Parmigianino oder Correggio. Vielmehr scheint sie speziell für Diane de Poitiers entworfen worden zu sein, stellt also eine individualisierte Historie vor, der vermutlich schon deshalb eine gesteigerte Aufmerksamkeit sicher war.

Tapiserie in Frankreich

Die Ausstattung der Schlösser, Residenzen und Kirchen mit Tapiserie ist eine nordalpin verbreitete Tradition, die dem Einsatz des Freskos in Italien vergleichbar ist und im 16. Jahrhundert ungebrochen Konjunktur hatte. Anders als permanent angebrachte Wandmalereien oder -vertäfelungen gehörte die Tapiserie zum „portable grandeur“, also zum mobilen Gebrauchsschatz, der flexibel einsetzbar war und im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit das bevorzugte Medium fürstlicher Repräsentation darstellte.⁵⁹³ Neben der ma-

⁵⁹²Zu dem Gelehrten und Dichter Pontus de Tyard (1521-1605) vgl. H. Marek 1995; Yates 1973.

⁵⁹³Vgl. Franke 1997. Vgl. außerdem und ebenfalls grundlegend Brassat 1992.

teriellen Kostbarkeit der Tapisserie spielten die Thematik und Erzählweise der textilen Bilder und die Umstände ihrer prinzipiell variablen Zurschau-stellung eine wichtige Rolle. Brigit Franke hat auf das für das Medium Tapisserie in besonderer Weise geltende Spannungsverhältnis „zwischen Allgemeingültigkeit und Individualität“ hingewiesen, das aus den vielfältigen Einsatzmöglichkeiten dieses magnifizenten Ausstattungsmittels resultiert.⁵⁹⁴

Im Auftrag vor allem der Krone, aber auch des Hochadels und des Klerus entstanden im Frankreich der Renaissance zahlreiche gewirkte Wandvorhänge von hohem materiellem und symbolischem Wert.⁵⁹⁵ In der Regel handelte es sich um mehrteilige Folgen, die herausragende Episoden aus der Vita eines Heiligen oder einer Figur der Antike beziehungsweise der klassischen Mythologie vorstellten. Sie wurden zumeist in Flandern, in Tournai, Brüssel oder Arras, hergestellt und dann importiert, beruhten aber nicht selten auf den Entwürfen französischer oder italienischer Künstler. Franz I., „one of the most innovative tapestry patrons of the era“⁵⁹⁶, gründete 1539 eine eigene Manufaktur in Fontainebleau. Dort wurden 1540-47 die sechs heute im Kunsthistorischen Museum in Wien verwahrten und vielleicht als ein Geschenk für Karl V. gedachten Tapisserien nach ausgewählten Wandfeldern der *Grande Galerie* gewirkt. Heinrich II. setzte dieses Engagement seines Vaters fort und richtete 1551 eine dauerhaft produktive Tapisserie-Manufaktur im Hôpital de la Trinité in Paris ein. Zuvor hatte er unter anderem eine 26-teilige Serie zur Geschichte von Amor und Psyche aus Brüssel erworben, die auf Entwürfen des sogenannten „Würfelmeisters“ nach Raffael basierte.⁵⁹⁷

Von Seiten des französischen Hochadels trat einmal mehr Anne de Montmorency als ein besonders aktiver Auftraggeber und Sammler von Tapisserie in Erscheinung. In seinem auf seine Stadtpaläste und Schlösser verteilten Besitz befanden sich mehrere umfangreiche und wertvolle Serien.⁵⁹⁸ Die Illumination auf dem Frontispiz des ihm zugeordneten Cicero-Manuskripts von

⁵⁹⁴Franke 2006.

⁵⁹⁵Zur Tapisserie im Frankreich des 16. Jh. vgl. Campbell 2002, S. 270-272 u. 459-469; Zerner 1996, S. 250ff.

⁵⁹⁶Campbell 2002, S. 270. Franz I. ließ bereits um 1515 eine Tapisserie nach dem *Abendmahl* von Leonardo da Vinci anfertigen, die er 1533 Papst Clemens VII. anlässlich der Hochzeit seines Sohnes Heinrich mit Katharina von Medici zum Geschenk machte. 1532 erwarb er vier Tapisserien aus einer Serie zu den Taten und Triumphen des Scipio nach Entwürfen von Giulio Romano und Giovan Francesco Penni und gab 18 weitere in Auftrag. In den 1530er Jahren wurde für Franz I. in Brüssel zudem eine Kopie der *Apostel-Serie* nach den Entwürfen Raffaels gewirkt. Vgl. Campbell 2002, S. 270-272; Cox-Rearick 1995, S. 366; Erlande-Brandenburg 1974. – Zu einer gemalten, offenbar schon 1506 entstandenen Kopie des *Abendmahls* von Leonardo im Besitz von Anne de Montmorency vgl. Crépin-Leblond 2000.

⁵⁹⁷Diese von Heinrich II. im Jahr 1550 erworbene Tapisserie wurde 1798 zerstört.

⁵⁹⁸Vgl. Bedos-Rezak 1990, S. 318-319; Mirot 1918, S. 388-390, u. 1919, S. 170-171; Grodecki 1985, S. 320-321/ n° 486 (Dokument von 1566 über einen Tapisserie-Kauf des Konnetabls in Flandern). Zur Tapisserie Annes de Montmorency und sein Engagement für die Gattung gibt es bislang keine differenzierte Untersuchung.

1531 zeigt den Konnetabel mit Gefolge in einem Innenraum, zu dessen repräsentativer Ausstattung neben dem Prunkgeschirr auch die umlaufenden *tapisseries à verdure* gehören.⁵⁹⁹ Jacques d'Albon de Saint-André ließ Ende der 1550er Jahre in Brüssel eine zehnteilige Folge mit den Taten des Scipio wirken. Mit der Wahl des Themas und seiner ikonographischen Vorlagen orientierte sich dieser Günstling Heinrichs II. an dessen Vorgänger Franz I., der gut zwei Jahrzehnte vorher eine 22-teilige Scipio-Serie nach Entwürfen von Giulio Romano und Giovan Francesco Penni erworben beziehungsweise in Auftrag gegeben hatte.⁶⁰⁰ Ein dieser monumentalen Folge nachempfundenen kleineres Tapiserie-Set war bereits 1551 an Ippolito d'Este, Kardinal von Ferrara, geliefert worden.⁶⁰¹

Dass auch Diane de Poitiers wertvolle Tapisseries besaß, ist vor dem Hintergrund zwingend zu erwarten. Es entsprach ihrem Stand und ihrem Status am französischen Hof, und die Diana-Folge war sicherlich nicht die einzige textile Bilder-Folge der Favoritin Heinrichs II. Denis II Godefroy berichtet von seinem Anet-Besuch 1640, dass

[l]es chambres, salles, cabinets, galeries, sont en très grande quantité, [...] et tapissées presque partout de vieilles tapisseries, de particulière façon, fort rares pour leur antiquité.⁶⁰²

Es ist anzunehmen, dass einige dieser leider nicht weiter charakterisierten „alten Tapisseries“ noch aus dem Mobiliar der Herzogin von Valentinois stammten. Vielleicht war die Diana-Folge darunter.⁶⁰³

⁵⁹⁹Buchübergabe an Anne de Montmorency, in: Cicero: *Discours*, 1531, Illumination/Pergament (Sankt Petersburg, Russische Nationalbibliothek; Abb. in: Campbell 2002, S. 272)

⁶⁰⁰Vier Teile der vermutlich auf Vorlagen Michel Coxcies basierenden Scipio-Serie von Jacques d'Albon de Saint-André befinden sich heute in der Sammlung William Randolph Hearst (Hearst Castle) in San Simeon (CA), ein Fragment verwahrt das Cincinnati Art Museum (OH). Eine weitere Tapiserie aus der Folge ist 1929 im Kunsthandel dokumentiert. Eine Kopie aus dem späten 17. Jh., gefertigt in der Pariser Gobelins-Manufaktur, und vier der originalen Kartons verwahrt der Louvre. – Eine erste partielle Wiederauflage der Scipio-Serie nach dem Vorbild Franz' I. und bestehend aus sieben Tapisseries wurde schon 1544 in Brüssel für Maria von Ungarn gewebt. – Zur Scipio-Serie vgl. Campbell 2002, S. 341-349; Lefebure 1993. S.a. den Ausstellungskatalog *Jules Romain. L'Histoire de Scipion. Tapisseries et dessins*, Paris, Grand Palais 1978. – Zur Beziehung Marias von Ungarn zum Hof Franz' I., ihrem Schwager, s.a. Wilson-Chevalier 2002.

⁶⁰¹Vgl. Campbell 2002, S. 349.

⁶⁰²Godefroy 1875, S. 127.

⁶⁰³Hinsichtlich der Provenienz der Diana-Tapiserie gibt es divergierende Aussagen. Sylvie Béguin (1978) behauptet, dass sie sich zum Zeitpunkt des Todes von Diane de Poitiers 1566 in Anet befand und bis 1680-90, als der Herzog von Vendôme eine völlige Neuausstattung des Schlosses vornahm, dort verblieb. Zu einem unbekanntem Zeitpunkt sei sie in den Besitz der Grillo-Familie gelangt. Edith A. Standen (1985, I, S. 259/ FN 37) kann jedoch aufzeigen, dass die Folge u.U. schon im späten 16. Jh. von der Genuesser Familie erworben worden war, von Godefroy also gar nicht gesehen werden konnte.

Kompositionsmerkmale und Ikonographie

Das Miteinander von Bild und Rahmen ist ein markantes Gestaltungsmerkmal der Diana-Tapisserie. Die Bordüren der sieben überlieferten beziehungsweise dokumentierten Teile der Folge sind strukturell ähnlich, im Detail aber unterschiedlich gestaltet. Allen gemeinsam ist der architektonische Aufbau. Die beiden seitlichen Streifen erscheinen als Pfeiler oder Pilaster, deren Basen und Kapitelle mit den dekorativen Bändern, die die untere und die obere Bordüre einfassen, verkröpft sind. Auf den Vorderseiten der gewirkten Pfeiler sind viele unterschiedliche Gegenstände, Motive und emblematische Zeichen Kandelaber-artig miteinander verkettet. Auf halber Höhe ist immer eine Kartusche mit einem Sigel eingefügt. Zu den in großer Variation wiederkehrenden Motiven der lateralen Bordüren gehören Attribute der Jagd – Pfeil, Bogen, Köcher, Horn, Hirschgeweih – und ineinander geschlungene Blätterzweige, außerdem emblematische Zeichen wie die Mondsichel, das „DHD“-Sigel und überkreuz liegende respektive über Eck miteinander verbundene Deltas. Die Grenze zwischen den motivischen Referenzen auf die Mond- und Jagdgöttin Diana, die das Thema der Tapisserie ist, und auf Diane de Poitiers (und Heinrich II.), für die sie gewirkt wurde, ist fließend. Doch gibt es auch eindeutige emblematische Hinweise darauf, dass die Folge für Diane de Poitiers bestimmt war und auch von ihr in Auftrag gegeben wurde. Zusätzlich zu den bei fast allen bekannten Teilen zu sehenden zwei Deltas, die zur Sternform übereinander gelegt beziehungsweise ineinander verschränkt sind, findet sich in der Tapisserie *Die ertrinkende Britomartis* (FT 8) auf beiden Seitenstreifen ein Spruchband mit Dianes Motto „CONSEQUITUR QUODCUMQUE PETIT“. Das Band windet sich um einen von Lorbeerzweigen umrankten Pfeil, der ein markantes Motiv der beiden bekannten Devisen Dianes de Poitiers ist.⁶⁰⁴ Auch auf den Tapisserien *Die Blasphemie der Niobe* (New York) und *Der Tod des Meleager* (ehemals Anet) sind die beiden seitlichen Bordüren mit von Lorbeerzweigen umrankten Pfeilen geschmückt. Vermutlich verdecken die in den Sigel-Kartuschen und in den oberen Eckpartien angebrachten emblematischen Zeichen der späteren Besitzer, der Familie Grillo-Spinola aus Genua, das „DD“- oder „DHD“-Sigel und das Wappen der Herzogin von Valentinois. Die vier bis vor einigen Jahren in Anet verwahrten Stücke waren in dem Sinne ‚restauriert‘ worden.⁶⁰⁵

Die Gestaltung der lateralen Bordüren weist motivische und inhaltliche Bezüge zum in der Mitte dargestellten Geschehen auf und variiert auch aus diesem Grunde von Tapisserie zu Tapisserie. Die oberen und unteren Rand-

⁶⁰⁴Vgl. S. 247-254 (Kap. III.5.).

⁶⁰⁵Vgl. Standen 1985, I, 249 (mit Verweis auf: Fenaille 1923, S. 98); Lloyd 1988, S. 5. Laut Gail P. Lloyd wurden nur drei der Tapisserien in Anet in dieser Art verändert. Doch ist das Wappen der Herzogin von Valentinois auf den Photographien von allen vier Stücken erkennbar. Bei *Der Tod des Orion* war allerdings in den seitlichen Kartuschen noch das Sigel der Grillo-Familie angebracht.

streifen aller bekannten Teile der Serie gleichen sich hingegen in Aufbau und Motivik. Nur der Wortlaut des Textes oben und die kleine bildliche Darstellung in der Kartusche unten sind immer auf die Thematik des Bildes abgestimmt. Zwei Vignetten mit flatternden Spruchbändern tauchen in jedem Stück gleich zweifach, in der oberen und in der unteren Bordüre auf. Ihre durchgängige Verwendung macht sie zu einer Art Erkennungsmerkmal und zu einem verbindenden Element der Folge mit programmatischem Charakter. Das Motto „SIC IMMOTA MANET“ („So bleibt es/sie unbeweglich“) ist dem einen der beiden Bilder beigegeben. Es zeigt eine schwimmende Insel, die mit einer doppelten Kette an einem Felsen festgemacht ist. Auf der Insel sitzt zwischen einem Olivenbaum und einer Palme eine Frau mit einem Kind. Offenbar handelt es sich um eine Darstellung der Latona, Mutter von Apoll und Diana, die auf der unstillen Insel Delos Zuflucht vor der Eifersucht Junos fand und gestützt auf eine Palme und einen Ölbaum ihre beiden Kinder gebar.⁶⁰⁶ Der Göttervater Jupiter sicherte den Ort und damit auch die Geburt des Zwillingspaars sowie seine eigene Verbindung zu Latona und dem gemeinsamen Nachwuchs durch die Verkettung der Insel mit dem Festland. Das zweite Sinnbild ist wie eine Paraphrase oder Verdichtung des ersten. Es zeigt einen Oliven- und einen Palmzweig, Zeichen von Frieden und Sieg, die überkreuz gelegt sind und von einem spielerisch sich windenden Spruchband begleitet werden. Das Motto „NON FRUSTRA JUPITER AMBAS“ („Nicht umsonst [gab] Jupiter beide“) akzentuiert die Macht, aber auch die Vaterschaft Jupiters, der nicht nur über Krieg und Frieden waltet, sondern auch Apoll und Diana zeugte.⁶⁰⁷ Die inhaltliche und motivische Ausrichtung der beiden wiederkehrenden Vignetten ist auf das göttliche Zwillingspaar, seine Herkunft und Verbindung zu Jupiter, also zur Macht, konzentriert. Dieser Akzentsetzung entspricht – soweit bekannt – die Auswahl der mythologischen Diana-Episoden für die Hauptbilder der Folge. In vier der erhaltenen Tapisserien geht es auch, wenn nicht vor allem, um die enge Beziehung Dianas zu ihrem Bruder Apoll.

Das heute zerstörte Stück *Die Lycischen Bauern werden in Frösche verwandelt* knüpft unmittelbar an die Thematik der beiden Sinnbilder in den Bordüren an.⁶⁰⁸ Mit Blick auf die Chronologie des Mythos könnte es als Einstieg in die Tapisserie gedient haben, also der erste Teil der Diana-Folge gewesen sein. Im Vordergrund war Latona mit ihren beiden noch kleinen Kindern, erkennbar an den Attributen Sonne und Mond, dargestellt. Gemäß der mythologischen Erzählung verwehrten ihr die Bauern von Lycien aus dem See zu

⁶⁰⁶Vgl. Ovid, *Metamorphosen*, VI, 332-336.

⁶⁰⁷Vgl. zu den beiden Sinnbildern Lloyd 1988, S. 5; Standen 1975, S. 91. Anatole de Montaignon (1879, S. 153) verwies auf die mögliche Allusion des Mottos „SIC IMMOTA **manet**“ auf den Ort bzw. das Schloss von **Anet**. Überkreuz gelegte Palm- und Ölzweige sind in der Tapisserie ganz ähnlicher Manier auch an der Fassade der Grabkapelle für Diane de Poitiers (Abb. 22) zu sehen.

⁶⁰⁸476 x 482 cm (zerstört; Abb. in: Standen 1975, S. 92)

trinken, woraufhin sie in Frösche verwandelt wurden.⁶⁰⁹ Die Tapiserie zeigte einige der Männer bereits teilverwandelt mit Froschköpfen. Im Hintergrund, rechts oben im Bild, war die nun schon erwachsene, mit Pfeil und Bogen einen Hirsch jagende Diana zu sehen. Ihr lauerte die Liebe, personifiziert von Venus mit Amor-Knaben, auf. Vergeblich – erklärt das begleitende Gedicht⁶¹⁰ und macht es auch die Pfeilmetaphorik deutlich. Während der auf Diana zielende Pfeil Amors ein Sinnbild für das Entzünden der leidenschaftlichen Liebe ist, richtet sich der Pfeil der Jägerin auf das Tier, also auf das Bestialische und die damit implizierte triebhafte, sinnliche Liebe.

Dianas Zurückweisung der leidenschaftlichen Liebe zugunsten der Jungfräulichkeit und der Jagd greift die heute in Rouen verwahrte Tapiserie *Diana bittet Jupiter um das Geschenk der Keuschheit* (Abb. 63) wieder auf. Im Vordergrund ist eine Götterversammlung dargestellt, mit Jupiter in der Mitte, eingerahmt von Juno und Merkur, Minerva und Mars. Vorne links kniet Diana, die ihren Vater um die Erlaubnis zur Keuschheit bittet, damit sie ihr Leben lang zur Jagd gehen kann.⁶¹¹ In dem Gedicht in der oberen Bordüre heißt es, das Bild erläuternd:

Depuis pour mieux aux chasses s[']adonner
 A Juppiter ses prieres adresse
 Le suppliant chastete luy donner
 Comme a Pallas des guerres la maistresse [...]

In der gebirgigen Landschaft des Hintergrundes ist rechts Apoll zu erkennen, der im Begriff ist, seinen Pfeil auf den Drachen Python abzuschießen. Apoll wird von seiner über Attribute als Jägerin gekennzeichneten Schwester Diana begleitet. Auf der Spitze des Berges hinter ihnen steht ein Tempel, von dem bei Ovid keine Rede ist, den aber gemäß des beigegebenen Gedichts die Bewohner des Ortes zum Dank für Apoll errichteten.⁶¹²

⁶⁰⁹Vgl. Ovid, *Metamorphosen*, VI, 337-381.

⁶¹⁰Die entsprechenden Zeilen lauten: „D'autre coste Cypris d[']orgueil esmue/ veut que d[']amour Diane soit frappee/ il guette assez mais en vain se remue/ pour ce qu[']elle est a la chasse occupee.“ (zit. nach: L'École de Fontainebleau 1972, S. 348)

⁶¹¹Die dargestellte Szene variiert einer Schilderung aus Kallimachus' *Hymne auf Artemis*. Dort ist Diana noch ein Kind, das auf dem Schoß ihres Vaters sitzt. S.a. Ovid, *Metamorphosen*, I, 486-7, Vgl. hierzu H. Marek 1995, S. 174. Heidi Marek liefert eine interessante Deutung der Rouenaiser Diana-Tapisserie im Sinne des Neuplatonismus. Leider bleiben mediale Aspekte ebenso unberücksichtigt wie der Herstellungs- und Rezeptionskontext der Folge.

⁶¹²Zur Geschichte von Apoll und dem Drachen Python vgl. Ovid, *Metamorphosen*, I, 434-451. Heidi Marek (1995, S. 174) deutet den auf der Tapiserie rechts oben dargestellten Schauplatz mit Tempel, brennendem Altar und Höhle als Delphi. In dem von den Bäumen halb verdeckten, steil aufragenden Felsen oberhalb des Kopfes von Jupiter erkennt sie den auch in der Mythologie benachbarten Parnass, Hort der Musen.

Le peuple lors qui s[']estonne et contemple
 Voyant des Dieux l[']ennemi combattu
 Pour son honneur luy a dresse un temple. [...]

Die Hintergrundszene veranschaulicht das Anliegen, mit dem sich Diana so eindringlich an ihren Vater Jupiter richtet, und verweist zugleich auf dessen Einwilligung. Der Erhalt der Jungfräulichkeit ist für Diana vor allem Mittel zum Zweck. Er ermöglicht es ihr zu jagen und in dieser Tätigkeit mit Apoll verbunden zu bleiben. Aufgrund ihrer Keuschheit kann Diana unabhängig bleiben, von den Menschen verehrt werden und Macht über sie ausüben. Die gesamte Tapiserie bringt diese überlegenen Eigenschaften und Fähigkeiten der Göttin zur Anschauung.

Auf die gemeinsame Herkunft von Apoll und Diana rekurriert auch die Geschichte der hochmütigen Niobe, die die Thebaner von der Verehrung Latonas abhalten will und dabei auf ihre eigenen Leistungen als 14-fache Mutter verweist.⁶¹³ Das Thema wird in einer der beiden heute in New York verwahrten Stücke der Diana-Folge verhandelt.⁶¹⁴ Es zeigt den Tempel der Latona mit einer Statue der Göttin, die in der Linken eine Mondsichel und in der Rechten eine Sonne hält. Einige Menschen haben sich zur Verehrung Latonas vor dem Heiligtum verneigt, andere werden von einer wild gestikulierenden Niobe und ihrem Anhang davon abgehalten. In der rechten oberen Ecke ist der Berg Cynthus zu erkennen, auf dessen Gipfel Latona ihre beiden Kinder um Rache für die blasphemischen Worte der Niobe bittet.⁶¹⁵

Um die Macht Dianas, um ihre Fähigkeit zu strafen und zu retten, geht es in den drei letzten bekannten Stücken der Folgen. *Der Tod des Meleager* schildert in der linken Bildhälfte oben, wie Meleager den Kalydonischen Eber vor den Augen der von ihm begehrten jungfräulichen Jägerin Atalante erlegt.⁶¹⁶ Diana hatte das zerstörerische Tier aus Rache für unterlassene Ehrerbietung geschickt. Meleagers Ermordung seiner beiden Onkel, die Atalante verhöhnten, veranlasst seine Mutter dazu, das Holzschicht ins Feuer zu werfen, womit sein Tod besiegelt ist.⁶¹⁷ Die Tapiserie zeigt in der rechten Bildhälfte den sterbenden Meleager umgeben von ihm betauernden Personen im Innern eines prächtigen Renaissance-Baus. Die aus den Wolken links oben auf das Geschehen herabblickende Diana ist dieser Szene zugewandt, denn der Tod des Meleager ist ihre Rache an dem Herausforderer.⁶¹⁸

⁶¹³Vgl. Ovid, *Metamorphosen*, VI, 146-312.

⁶¹⁴*Die Blasphemie der Niobe*, 465 x 292 cm (New York, The Metropolitan Museum of Art; Abb. in: Goldsmith-Phillips 1943-44, S. 113)

⁶¹⁵Diese grausame Rache darzustellen war vermutlich einem weiteren Stück vorbehalten, das aber nicht überliefert ist. Die Tötung der Kinder Niobes durch die Pfeile von Apoll und Diana ist das Thema einer anonymen Zeichnung (Paris, BnF), die auch mit der Diana-Tapiserie in Verbindung gebracht wird. Vgl. Lloyd 1988, S. 23-24.

⁶¹⁶466 x 423 cm (zerstört; Abb. in: Zerner 1996, S. 255)

⁶¹⁷Vgl. Ovid, *Metamorphosen*, VIII, 260-525.

⁶¹⁸Ebd., 542-546.

Bestrafung infolge mangelnder Verehrung liegt auch der Iphigenie-Episode zugrunde. In der Tapiserie zum Thema tritt Diana aber vor allem als Retterin auf. In der Darstellung reißt sie die jungfräuliche Königstochter, die zur Besänftigung der Göttin hatte geopfert werden sollen, vom Altar zu sich in die Lüfte empor.⁶¹⁹ Ovid berichtet, dass anstelle der Iphigenie eine von Diana mitgebrachte Hirschkuh, links neben dem Hohepriester zu erkennen, geopfert wurde.⁶²⁰

Der Tod des Orion, das Thema eines ebenfalls früher in Anet verwahrten Teils der Diana-Tapiserie⁶²¹, geht nicht auf Ovid, sondern auf eine in der *Poetica Astronomica* des Hyginus geschilderte Episode zurück. Demnach zog der begnadete Jäger Orion mit Diana und ihren Nymphen durch die Wälder, was die Eifersucht Apolls provoziert. Die Tapiserie zeigt im Hintergrund links die Jagdgesellschaft, rechts das göttliche Zwillingspaar. Apoll bringt Diana dazu, aus Ehrgeiz den im Meer schwimmenden Orion mit ihrem Pfeil zu töten. Im Vordergrund beklagen Diana und ihr Gefolge den toten Jäger. Auf Wunsch seiner Tochter rettet Jupiter Orion, indem er ihn zu einem Sternbild am Himmel erhebt.⁶²² Die Tapiserie zeigt die kniende, bittstellende Diana mit ihrem Vater über eine diagonale Achse verbunden. Eine hierarchische Gegenüberstellung der beiden Gottheiten gibt es auch in dem Stück in Rouen (Abb. 63). Der tot darniederliegende Orion wiederum ist dem verbrennenden Meleager ähnlich, und beide erinnern an den sterbenden Adonis in der *Grande Galerie* von Fontainebleau – auch er ein Jäger, dem die Jagd zum Verhängnis wurde.

Die zweite der beiden Tapisseries in New York zelebriert einmal mehr die Keuschheit und Diana als Retterin (FT 8). Als literarische Quellen für die Britomartis-Episode führt Gail P. Lloyd die *Historiae Deorum* von Giraldi, die *Mythologie* von Kallimachus und das Vergil zugeschriebene Gedicht *Ciris* an.⁶²³ Doch die gewirkte Geschichte entspricht eigentlich keiner der antiken Schilderungen, sondern bedient sich aus allen für eine moderne Version des Themas. Dargestellt ist die Nymphe Britomartis, die vor dem sie begehrenden König Minos flieht und sich schließlich ins Meer wirft, um ihre Unschuld zu bewahren. Die Tapiserie schildert das in zwei Szenen, deren Figurenarrangement eine Diagonale von links oben nach rechts unten beschreibt. Im Vordergrund ist auffallend groß Diana mit Gefolge dargestellt. Ihre in dem erläuternden Gedicht behauptete Erfindung des Fischernetzes – „Phoebe les retz et les filez inventa“ – rettet Britomartis das Leben. Die vom Ertrinkungstod bedrohte Nymphe wird von der Besatzung eines Bootes mit einem Netz emporgezogen, wie rechts im Hintergrund des textilen Bildes zu sehen.

⁶¹⁹ *Diana rettet Iphigenie*, 481 x 423 cm (zerstört; Abb. in: Béguin 1978)

⁶²⁰ Vgl. Ovid, *Metamorphosen*, VIII, 24-38.

⁶²¹ 481 x 423 cm (zerstört; Abb. in: Standen 1975, S. 89)

⁶²² Vgl. Lloyd 1988, S. 10.

⁶²³ Ebd., S. 27.

Es fällt nicht schwer die gewebte Diana-Serie mit der leibhaftigen Diane de Poitiers und ihrer Rolle als Favoritin des Königs in Verbindung zu bringen, sie also als eine mythologische Überhöhung der historischen Figuration zu lesen. Die Tapiserie hebt die enge Beziehung und tätige Gemeinschaft des göttlichen Zwillingspaars hervor. Diana und Apoll, die durch eine geschwisterliche, also nicht-sexuelle Liebe miteinander verbunden sind, spielen auf Diane de Poitiers und Heinrich II. an. Eine Parallelführung der beiden mythologischen und der historischen Figuren war schon am Torbau zum Schloss von Anet gegeben, wo eine Inschrift verkündete, dass Diana dieses Haus für Phoebus errichtet habe.⁶²⁴ Der Tapiserie-Teil in Rouen, *Diana bittet Jupiter um das Geschenk der Keuschheit* (Abb. 63), zeigt im Hintergrund einen zu Ehren Apolls errichteten Tempel und weicht ausgerechnet in dem Detail von der literarischen Vorlage Ovids ab. Der dargestellte Rundbau auf dem Hügel erscheint wie ein Emblem des neuen Schlosses in Anet, dessen Kapelle ebenfalls und außergewöhnlicher Weise als ein Zentralbau konzipiert worden war.⁶²⁵

Diana und Apoll – Diane de Poitiers und Heinrich II. – sind nicht nur durch eine dezidiert unsinnliche Liebe miteinander verbunden, sondern sie ergänzen sich auch gegenseitig, machen zusammen erst das Ganze aus. Dieses komplementäre Moment gründet auf den kosmischen Identitäten von Phoebus-Apoll und Diana-Luna als Sonne und Mond, die den Ablauf von Tag und Nacht verantworten. In der Diana-Tapiserie tauchen diese kosmischen Verweise beziehungsweise Symbole in den beiden der Latona und ihrem Nachwuchs gewidmeten Stücken auf. Die gemeinsame Abkunft und gleichzeitige Geburt als Zwillingsspaar begründet das komplementäre Verhältnis. Diese Konstellation lässt sich nur bedingt auf Diane und Heinrich beziehen, aber sie entspricht der Repräsentation des Monarchen, der Sonne und Mond, Apoll und Diana in seiner Person vereint. Die Mehrdeutigkeit der Diana-Figur, die sowohl Heinrich II. als auch Diane de Poitiers meint oder meinen kann, kommt hier zum Tragen. Eher auf die königliche Favoritin zu beziehen scheint sie in den Teilen der Folge, die sie in der Konfrontation mit Jupiter zeigen, also in *Diana bittet Jupiter um das Geschenk der Keuschheit* (Abb. 63) und *Der Tod des Orion*. In beiden Fällen kann Jupiter als eine Anspielung auf Heinrich II. gelesen werden. Neben der Darstellung geschwisterlicher Liebe in dem Paar Apoll und Diana steht die bildliche Inszenierung einer hierarchischen Beziehung, in der um etwas gebeten und Geschenke verteilt werden, eine Beziehung also, die auch das frühneuzeitliche Günstlings- und Patronagewesen kennzeichnete. Das von Jupiter-Heinrich verliehene Geschenk der Keuschheit verleiht Diana-Diane Dekorum, und es ermöglicht ihr zudem, als Göttin und Frau unabhängig zu sein und Macht auszuüben. Die Tapiserie-Folge zeigt zum einen,

⁶²⁴Vgl. S. 162-165 (Kap. III.3.).

⁶²⁵Vgl. S. 190-193 (Kap. III.4.2.).

wie Diana Jungfrauen (Iphigenie, Britomartis) vor dem Tod rettet, also diejenigen bewahrt, die ihrem tugendhaften Beispiel folgen. Zum zweiten wird ihre Überlegenheit gegenüber großen männlichen Jägern (Meleager, Orion) herausgestellt. Die Wandvorhänge können als eine Verherrlichung Dianes de Poitiers, als eine Allegorie ihrer machtvollen Günstlingsposition am Hof Heinrichs II. betrachtet werden, und wir dürfen davon ausgehen, dass auch die Zeitgenossen sie so wahrnahmen.

Möglichkeiten des Mediums

Jenseits der Übertragbarkeit mythologischer Geschichten und Figurenkonstellationen auf die historische Situation und der Adaption des klassischen Erzählstoffs für identitätsstiftende Zwecke stellt sich die Frage nach dem gewählten Medium und seinen repräsentativen Möglichkeiten, insbesondere für die Assoziation von Bild und außerbildlicher Realität. Auf die Tradition der Tapisserie-Kunst in Frankreich und ihre anhaltende Wertschätzung seitens der gesellschaftlichen Eliten wurde bereits hingewiesen. Die Mobilität des textilen Mediums gewährleistete eine starke Bindung an die besitzende Person oder Familie, weniger an den grundsätzlich variablen Ort der immer temporären Hängung. Die Diana-Folge macht zudem deutlich, wie in der Tapisserie eine historische Kräfte- und Personen-Konstellation mit einer fiktiven Erzählung im Wortsinne verwoben sein konnte.

Hierfür konstitutiv ist die Unterscheidung von Bild und Bordüre. Diese gibt den strukturell immer gleichen Rahmen vor, hat somit eine über das gerahmte Bild hinausweisende und von ihm unabhängige Funktion, zeigt es aber auch vor und steigert seinen Appellcharakter.⁶²⁶ Es gibt mehrere Bezüge zwischen Bordüre und Bild: Sie sind sowohl materiell miteinander verwoben als auch inhaltlich und motivisch verknüpft. In der Diana-Folge wird das zentrale Geschehen durch das Gedicht am oberen Rand erläutert und durch die Vignette samt lateinischer Sentenz in der kleinen Kartusche unten um eine weitere Dimension bereichert. Hinzu kommen in den seitlichen Bordüren zum Bild respektive einer Szene darin passende Gegenstände, wie zum Beispiel die Weihrauchkugeln und Widderköpfe in *Die Blasphemie der Niobe* und die zu einer Kette verbundenen Jagd-Utensilien in *Diana bittet Jupiter um das Geschenk der Keuschheit* (Abb. 63). Die semantische Verknüpfung von Bild und Rahmen betrifft hier auch die emblematischen Zeichen, also die Signifikanten der außerbildlichen Realität in Gestalt der historischen Auftraggeber respektive Besitzerinnen. Die Gewänder einiger der dargestellten mythologischen Figuren sind mit den Emblemen Dianes de Poitiers und Heinrichs II. geschmückt. Diesbezüglich besonders auffällig ist die prominente Diana-Figur in der Britomartis-Tapisserie (FT 8). Ihr helles, zwischen einem blas-

⁶²⁶S.a. Marin 1996.

sen Braun, Gelb und Rosa changierendes Gewand weist an den Säumen des Rockes, der Ärmel und des Nackenausschnitts sowie an der um die Taille gebundenen Schärpe die in einem dunkleren Braun angebrachten „DD“- und „DHD“-Sigel und die zur Sternform überkreuz liegenden Deltas auf. In *Diana bittet Jupiter um das Geschenk der Keuschheit* ist die Rüstung des Mars mit kleinen Halbmonden verziert. Neben Apoll und Jupiter fungiert somit auch der römische Kriegsgott als eine Identifikationsfigur des französischen Königs, dessen kompositorisches Gegenüber in der gewirkten Szene die mit einer Mondsichel bekrönte Diana ist. Die Anbringung der emblematischen Zeichen auf den Gewändern, also auf textilen Bildträgern innerhalb der Darstellung, akzentuiert die materiale Qualität.

Rekonstruktionsversuch einer Hängung

Im Kontext der Folge kommt der Britomartis-Tapisserie in New York eine besondere Bedeutung zu. In keinem anderen Stück der überlieferten Serie hat die Diana-Figur eine solche Prominenz. Nur hier wird über den emblematischen Dekor ihres Gewandes eine Identifikation der Göttin mit Diane de Poitiers unmittelbar anschaulich, und dazu paßt die seitliche Anbringung des persönlichen Mottos der Favoritin, „CONSEQUITUR QUODCUMQUE PETIT“, das sich ebenfalls nur in diesem Stück findet. Auch die Lösung von den literarischen Vorlagen zugunsten einer neu erfundenen Erzählung scheint auf einen besonderen Status der Britomartis-Tapisserie zu verweisen. Hier überlagern sich tradierter Mythos und leibhaftig erfahrbare Realität auf intrikate Weise, hier erlangt die Verwobenheit von antiker Gottheit und historischer Person eine Dichte, wie sie vielleicht nur das textile Medium leisten kann.⁶²⁷ Das verführt zu Spekulationen über den bevorzugten Anbringungsort und Rezeptionszusammenhang der Britomartis-Tapisserie im Kontext der Folge oder auch jenseits davon. Wegen des *portière*-Formats und angesichts der Lebensgröße und des Bewegungsmoments der Diana-Figur ist eine Hängung in der *salle* in der ersten Etage des Westflügels von Schloss Anet vorstellbar. Dort könnte sie an der Nordwand vor dem Zugang zu den weniger offiziellen Gemächern des *appartement* von Diane de Poitiers gehangen haben (vgl. Grundriss, Abb. 12). Die Tapisserie hätte sich dann auf der Grenze von zwei Räumen, auf der Schwelle von der *salle* zur *antichambre* befunden und die reale Übergangssituation verdeckt. Der kaschierenden und die Passage auch verwehrenden Funktion des Türvorhangs widerspricht die energisch in das gewebte Bildgeschehen hinein schreitende Diana-Figur. Sie scheint das

⁶²⁷Henri Zerner erkennt zudem in der Figur der Diana eine die Aufmerksamkeit der Betrachter weckende Porträt-Darstellung: „On a l'impression d'un portrait inséré sur un corps pour lequel il n'a pas été conçu [...]“. Dabei ginge es weniger um die Suggestion von Ähnlichkeit, sondern um die Zurschaustellung der Porträt-Intention: „L'incongruité bien apparente de la représentation signale la superposition un peu décalée de la personne et du personnage.“ (Zerner 2002, S. 341-342)

Übertreten der Raumgrenze, das der hinter der Tapiserie liegende Durchgang ermöglichte, vorzumachen und sogar dazu einzuladen. Sie weist darauf hin, dass es hier, an dieser Stelle, zu den Gemächern von Diane de Poitiers geht. Als *portière* im *appartement* der Schlossherrin hätte der Britomartis-Vorhang mit der so sinnfällig inszenierten Diana-Diane den Zutritt sowohl verwehrt als auch über die bildliche Darstellung vor Augen geführt und angeregt. Die Ambivalenz basiert auf den unterschiedlichen Funktionen, die das Kunstwerk in seinem materiellen Dasein einerseits und als Bildträger andererseits erfüllt.⁶²⁸

Doppeldeutig ist auch die so prominent inszenierte Diana-Figur: Denn sie ist sowohl die antike Göttin als auch Diane de Poitiers, die Favoritin Heinrichs II., deren emblematische Zeichen sie auf dem Gewand trägt. Am Übergang zwischen der *salle*, einem semi-öffentlichen Raum mit hohem repräsentativen Anspruch, und den relativ ‚privateren‘ Gemächern der Schlossherrin hätte die Britomartis-Tapisserie die Inanspruchnahme der Göttin Diana als Vehikel für die Image- und Identitätsbildung Dianes de Poitiers sinnfällig vor Augen geführt. Sofern er tatsächlich in der beschriebenen Art inszeniert wurde, muss der Türvorhang die Wahrnehmung der leibhaftigen Diane de Poitiers beeinflusst haben. Zumindest könnte dies beabsichtigt gewesen sein. Wenn die Schlossherrin aus ihren Gemächern hinter der *portière* in die *salle* hervortrat, hätte sie manchen Besuchern als eine Art Inkarnation der Göttin Diana erscheinen können. Die *Nymphe de Fontainebleau* am Torbau und die *Diane d’Anet* im westlichen Seitenhof stellten dafür das Rezeptionsdispositiv dar.⁶²⁹

⁶²⁸Auch bei *Die Blasphemie der Niobe* könnte es eine Beziehung zwischen der Bildanlage und der Funktion des Stücks als Türvorhang gegeben haben. Denn dort sind ebenfalls relativ großfigurige Personen im Vordergrund dargestellt, die sich – anders als in dem Britomartis-Stück – nicht vom Betrachter weg, sondern zu diesem hin zu bewegen, also mit dem Eintreten in den Raum bzw. in die *salle* zu korrespondieren scheinen.

⁶²⁹Dass ausgerechnet die Britomartis-Tapisserie in der Folgezeit vergleichsweise intensiv rezipiert wurde, könnte auf eine exponierte Hängung, wie die hier vorgeschlagene, zurückzuführen sein. Bei den späteren Adaptionen ging die in Anet räumlich-situativ herbeigeführte Referenz auf Diane de Poitiers verloren: Um 1600 entstand eine weitere Diana-Tapisserie nach Entwürfen von Thomas Dubreuil (Paris, Mobilier national). Während die meisten Bilder neu entworfen bzw. andere Episoden ausgewählt wurden, übernahm Dubreuil die Komposition der Britomartis-Szene relativ getreu. V.a. die Figuren der Diana und des Minos scheinen nach den gleichen Vorlagen entstanden zu sein. Vgl. L’École de Fontainebleau 1972-73, S. 355-357/ n° s 463-466. – Mit der Britomartis-Tapisserie für Diane de Poitiers können außerdem zwei um 1600 bzw. im frühen 17. Jh. entstandene Email-Tafelchen, jeweils Spiegelrückseiten, in Verbindung gebracht werden: Das Exemplar in Frankfurt/Main (Museum für Angewandte Kunst, 9 x 7 cm, Inv.-Nr. WMH 8) zeigt Minos, Amor und Britomartis und orientiert sich offensichtlich an der Graphik von Étienne Delaune. Die Email-Tafel in Baltimore (Walters Art Gallery, 9,7 x 7,3 cm, Inv.-Nr. 44.138; vgl. Verdier 1967, n° 193) zeigt Diane und drei Nymphen im Vordergrund einer Küstenlandschaft, die der in dem Britomartis-Stich von Delaune hinsichtlich der Komposition bzw. des räumlichen Arrangements und der Motivik sehr verwandt ist. Beide Email-Tafeln stellen die durch die Wolken brechende Sonne ähnlich, als teilkreisförmige Strahlenkränze, dar. Verdier schreibt die Tafel in Baltimore Léonard II Limosin zu.

III.7 Diane des Poitiers, Diana und das Schloss von Anet in der höfischen Dichtung

In der Regierungszeit Heinrichs II. bemühten sich auch die dem Hof nahe stehenden Literaten um die Gunst der Favoritin. Es ist nicht bekannt, ob Diane de Poitiers eine aktive Protektion oder gar Förderung einzelner Dichter betrieb. Der nur sehr eingeschränkt rekonstruierbare Bibliotheksbestand in Anet liefert keine Hinweise auf ein ausgeprägtes literarisches Interesse seitens der Favoritin, eher scheint das Gegenteil der Fall gewesen zu sein.⁶³⁰ Gleichwohl widmeten ihr Olivier de Magny, Joachim Du Bellay und Pierre de Ronsard jeweils mehrere Gedichte. Étienne Jodelle formulierte für Diane de Poitiers unter anderem zwei Inschriften zur Aufnahme in sein *Recueil des inscriptions*, und Jacques Gohory widmete der Herzogin von Valentinoise seine französische Teilübersetzung des *Amadis de Gaule*.

Eine eingehende Analyse dieser literarischen Zeugnisse, die sämtlich der panegyrischen Topik verpflichtet sind und insofern in weiten Teilen konventionell anmuten, steht noch aus. Dabei ginge es weniger um eine im engeren Sinne literaturwissenschaftliche Betrachtung als um die Frage, welche ‚Bilder‘ die Texte von Diane de Poitiers beziehungsweise von der Favoritin des Königs entwerfen. Eine interessante Zusammenschau des Materials bietet Jean Balsamo (2003), der den Stellenwert des Schlosses von Anet in den an Diane de Poitiers gerichteten Schriften untersucht. Wie Balsamo überzeugend darlegt, stand für die Mehrzahl der Literaten nicht die architektonische Gestalt oder situative Anlage des Schlosses im Vordergrund. Vielmehr sei Anet ein Topos der panegyrischen Dichtung, ein Sinnbild der Architektur in der Regierungszeit Heinrichs II. gewesen: „Anet était devenu un lieu topique de la célébration aulique autant qu’un lieu réel.“⁶³¹ Balsamo bringt dieses Phänomen mit der in der Zeit herausragenden Bedeutung der architektonischen Gattung in Verbindung und erkennt in der literarischen Thematisierung des Schlosses von Anet einen Wettstreit zwischen den Künsten Architektur und Dichtung. Dem ist weitgehend zuzustimmen. Doch gerät in Balsamos Argumentation etwas die Tatsache aus dem Blick, dass Anet nur in Diane de Poitiers gewidmeten oder sie explizit ansprechenden Texten thematisiert wird. Das Schloss bleibt somit eng an die Schlossherrin gebunden und scheint unabhängig von ihr keine literarische Konjunktur besessen zu haben. Von einem „topischen Ort“ kann also nur eingeschränkt die Rede sein. Auffällig ist allerdings die Prominenz, die das Schloss von Anet in den Diane de Poitiers dedizierten Texten hat. Keinem anderen Bau der Zeit wird eine so große literarische Aufmerksamkeit zuteil, und kein anderes Mitglied des französischen Hofes wird in einen derart engen Bezug zu seiner Residenz gesetzt. Eine Untersuchung

⁶³⁰Vgl. S. 226-230 (Kap. III.4.6.).

⁶³¹Balsamo 2003, S. 418.

dieses Ausnahmephänomens verlangt nach einem differenzierteren Umgang mit den einschlägigen literarischen Zeugnissen. Balsamos Zugriff ist hier zu pauschal. Zum einen muss unterschieden werden zwischen Texten, die Anet wie wahrheitsgetreu auch immer beschreiben, und solchen, die das Schloss im Kontext einer allgemeinen Lobpreisung Dianes de Poitiers eher beiläufig erwähnen und insofern zunächst weniger interessant scheinen. Des Weiteren und aufbauend auf dieser ersten Differenzierung ist der rhetorische Kontext, in dem jeweils über Anet gesprochen wird, stärker zu berücksichtigen.

In die Gruppe der Texte, die das Schloss von Anet mehr oder minder ausführlich beschreiben oder doch zumindest näher charakterisieren, gehören einzelne Gedichte von Magny und Du Bellay sowie die *Amadis*-Übersetzung von Gohory. Olivier de Magny (um 1529 – um 1561) war ein in der Regierungszeit Heinrichs II. sehr erfolgreicher Hofdichter, der neben der Protektion des Königs auch die von Staatssekretär Jean du Thier sowie von Jean de Saint-Marcel, Herr von Avanson, genoss. Dieser war von 1553/54 bis Ende 1556 Botschafter des französischen Königs am Apostolischen Stuhl und ein enger Vertrauensmann Dianes de Poitiers. Magny begleitete Avanson nach Rom, reiste im Auftrag des Botschafters aber auch mehrfach nach Frankreich, und es ist wahrscheinlich, dass er in dem Zusammenhang auch von Diane de Poitiers in Anet empfangen wurde.⁶³² Er könnte das Gartenparterre also tatsächlich gesehen haben, das er in seiner langen Ode „Les Louenges du iardin d’Ennet“ (1559) so ausführlich und detailfreudig beschreibt.⁶³³ Magnys Lob des Gartens wird durch zwei an „Madame Diane de Poytiers, Duchesse de Valentinois“ gerichtete Oden vorbereitet, an deren Ende der Dichter jeweils offen anspricht, dass er die Gunst der Herzogin suche und ihr deshalb seine Werke, allen voran das Lob des Gartens von Anet, unterbreite.⁶³⁴ Bemerkenswert ist, dass Olivier de Magny eine enkomiastische Beschreibung des Gartenparterres von Anet als adäquates Mittel erachtete, um die Protektion Dianes de Poitiers zu erlangen beziehungsweise zu festigen. Ein ähnlicher Fall ist für keinen anderen der Günstlinge Heinrichs II. überliefert. Magny erkannte – und stabilisierte mit seinen Versen – die enge Verbindung zwischen der Favoritin und ihrer Schlossanlage in Anet, dem vorrangigen Schauplatz ihrer wirkmächtigen Re-Präsentation. Über die emblematischen Zeichen im Gartenparterre ist Diane de Poitiers, ebenso wie das königliche Paar, eingebettet und im Wortsinne verwurzelt mit dem Ort. In Magnys Beschreibung erscheint Anet wie eine Allegorie der Schlossherrin und ihrer engen Beziehung zur Krone, wie ein gepflanztes Bild der historischen Person und ihrer Position bei Hofe.

⁶³²Vgl. E. Courbet, in: Magny 1969, S. 41-83. Zu Avanson s. S. 225 (Kap. III.4.6.).

⁶³³Auf die dokumentarische Glaubwürdigkeit seiner Verse wurde bereits hingewiesen. Vgl. S. 215-219 (Kap. III.4.4.).

⁶³⁴Vgl. die ersten drei Gedichte in *Le troisième livre des odes d’Olivier de Magny*, 1559, in: Magny 1969, S. 125-128.

Dieser enge, quasi organische Bezug zwischen Diane de Poitiers und ihrem Schloss in Anet findet sich auch bei der fünf Jahre früher als Magnys Oden publizierten Teilübersetzung des *Amadis de Gaule* von Jacques Gohory. Rosanna Gorris Camos (2002) hat dieses Werk einer klugen Einzelanalyse unterzogen und insbesondere die unterschiedlichen Diana-Identitäten herausgearbeitet. Gohory (1520-1576) war Advokat im Pariser Parlament, vor allem aber Gelehrter und professioneller Übersetzer unterschiedlicher Textsorten. Seine Übertragung des elften Buches des *Amadis* ins Französische, erstmalig 1554 in Paris publiziert, dedizierte er „A tresillustre dame Diane de Poitiers duchesse de Valentinois“. In der Widmung heißt es:

magnifique Duchesse, de laquelle seule desormais j'invoquerois la grace: d'autant que d'autres dieux et déesses on peult obtenir secours en aucun lieu, mais d'elle par tout, estant Lune au ciel, Diane sur terre, et Juno au centre du monde.⁶³⁵

Gohory sah beziehungsweise konstruierte Analogien zwischen der mythologischen Diana-Luna-Hektate, der Romanfigur Diane de Guindaye und der Zeitgenossin Diane de Poitiers. Er veränderte und akzentuierte sein Werk entsprechend – im Rahmen der damals gegebenen Freiheiten des Übersetzers.⁶³⁶ Über eine persönliche Bekanntschaft Gohorys mit Diane de Poitiers oder ein die beiden verbindendes Patronage-Verhältnis ist nichts bekannt. Vielmehr ist zu vermuten, dass der Übersetzer sein Werk mit der Widmung an die Favoritin vor Anfeindungen schützen wollte.⁶³⁷

Wichtig für den Vergleich unterschiedlicher Diane-Diana-Figuren und die Widmung des Textes an Diane de Poitiers war neben solchen strategischen Überlegungen und der Konkordanz der Eigennamen das im elften Buch des *Amadis* beschriebene Schloss der Diane de Guindaye. Gohory vergleicht es in seinem Dedikationsbrief explizit mit Anet. Das gesamte zweite Kapitel (f° II v° -V v°) ist dem Schloss der Diane gewidmet, das ein gewisser Cinistidès, „architecte et magicien“, sicher eine Anspielung auf Philibert De l'Orme, errichtet habe.⁶³⁸ Neben anderen intertextuellen Bezügen und Anleihen, vor

⁶³⁵Gohory 1554, zit. nach: Gorris Camos 2002, S. 292 u. 294. Wortwahl hier und im Folgenden gemäß Rosanna Gorris Camos, die mit dem in der BnF in Paris (Rés. Y² 101) verwahrten Exemplar der ersten gedruckten Ausgabe von 1554 arbeitet. Gohorys Übersetzung des 13. Buches des *Amadis de Gaule*, 1571 in Paris publiziert, ist Claude Catherine de Clermont-Tonnerre, die sich als Kunstmäzenin hervortat und einen Salon unterhielt, gewidmet. In dem Dedikationsbrief an die Gräfin deutet der Übersetzer an, dass Diane de Poitiers das ihr dedizierte 11. Buch nicht positiv aufgenommen habe. Vgl. Gorris Camos 2002, S. 298/ FN 16. Zur Rezeption des *Amadis de Gaule* in Frankreich s.a. Les Amadis en France 2000.

⁶³⁶Vgl. hierzu ausführlich Gorris Camos 2002; dort auch weitere bibliographische Hinweise.

⁶³⁷Der *Amadis de Gaule* wurde in Frankreich zum Teil heftig kritisiert. Vgl. Gorris Camos 2002, S. 301.

⁶³⁸Zu der Schlossbeschreibung Gohorys vgl. Gorris Camos 2002, S. 303-316. S.a. Balsamo 2003, S. 419-421.

allem bei der *Hypnerotomachia Poliphili* von Francesco Colonna und dem Palast des Apolidon aus dem zweiten Kapitel des vierten *Amadis*-Buchs, rekurriert Gohory für seine hybride und höchst artifizielle Schlossbeschreibung auf die tatsächlich gebaute Anlage in Anet. Schon über die Kapitelüberschrift, „Description du chasteau de Febus et de Diane, avec toutes ses singularitez“, werden Anet und sein triumphaler Torbau mit der Phoebus und Diana nennenden Inschrift wachgerufen.⁶³⁹ Viele Details der Beschreibung treffen auf Anet zu, manche nur sehr vage, wie die Konstruktion von „trois corps d’hostelz“, andere sehr konkret, wie diese Schilderung des Schlossinneren:

[...] grand sale à lambris doré, taillé en arcz turquois, troussees et croissans entrelassez, le planché de beau bois auquel en l’espace entre deux solives estoien relevées les armoyries de toutes les illustres maisons de son temps et sur les poutres estoient peints des dars en tour desquels un rouleau disoit: Elle atteint tout ce qu’elle vise: le tout doré si richement, que chasque espace entre deux solives revenoit au prix de cinquante escuz [...],

und die der Cellini-Nymphe:

[...] la table du portail où la déesse gisoit en basse taille de bronze environnée de cerfz, sangliers et autres animaux [...].⁶⁴⁰

Ferner werden „vitres historiées à blanc“ und die vorherrschende Farbkombination schwarz und weiß erwähnt.⁶⁴¹ Es besteht kein Zweifel, dass Jacques Gohory das Schloss Dianes de Poitiers kannte, wenn nicht von Angesicht, dann doch mittelbar über entsprechende Schrift- oder Bildzeugnisse. Die seine Beschreibung des *château de Diane* begleitende Graphik präsentiert allerdings einen reinen Phantasiebau, der kaum Ähnlichkeit mit Anet hat (Abb. 71). Die bildliche Darstellung folgt nicht den Regeln der Mimesis, sondern veranschaulicht die imaginäre Welt der Erzählung. Die Assoziation der Romanarchitektur mit dem Schloss der königlichen Favoritin bleibt somit auf den Schrifttext beschränkt und wird nicht im Bild fixiert. Die Diskrepanz zwischen Text und Bild einerseits und das bei der Beschreibung des *château de Diane* angewandte Montageverfahren andererseits suggerieren, dass das Schloss der Diane de Poitiers für Jacques Gohory auch eine ästhetische Figur ist. Es dient ihm als Exempel für prachtvolle Schlossarchitektur und als Steinbruch oder Ensemble von Versatzstücken für deren ekphrastische Darstellung. Anet löst sich ab von der gebauten Realität, von der topographischen, architektonischen und dekorativen Spezifik des Ortes und seiner Geschichte, wird also tatsächlich ein „lieu topique“ im Sinne Balsamos. Die enge Verbindung Anets zu Diane

⁶³⁹Vgl. S. 162-169 (Kap. III.3.).

⁶⁴⁰Gohory 1554, f° III r° -v°, zit. nach: Gorris Camos 2002, S. 305.

⁶⁴¹Vgl. Gorris Camos 2002, S. 307-308.

de Poitiers, die den Vergleich motiviert beziehungsweise rechtfertigt, bleibt jedoch bestehen und wird durch ein Spiel mit den Eigennamen auch mythologisch begründet. In seiner Dedikation hebt Gohory nämlich hervor, dass die Schlossherrin von Anet es verdiene „Anetis“ – oder „Anaïtis“ – genannt zu werden, wie die Göttin Diana in der persischen Mythologie heiße: „Anet: par lequel gaignez à bon droit le tiltre d’Anetis attribué en Perse à Diane.“⁶⁴² Der Name des Ortes war dem Übersetzer ein erneuter Anlass, die historische Person als Göttin zu fassen, sie dadurch der Wirklichkeit zu entheben und der fiktiven Erzählung näher zu bringen.

Die sprachliche Verschleifung des Schlosses, der Schlossherrin und ihrer mythologischen Identität findet sich, variiert, auch bei Joachim Du Bellay (um 1522-1560), der, wie Magny, vielleicht die Protektion Dianes de Poitiers genoss und ihr relativ viele Gedichte widmete. In einigen von ihnen preist er auch die Residenz der königlichen Favoritin und nennt sie dann zumeist „Dianet“: „Dianet (de vostre nom j’appelle/ Vostre maison d’Anet)“, „Après ceulx-cy faut dire/ Le Paradis d’Anet,/ Mais pour bien le descrire/ Nommez-le Dianet“, „De vostre Dianet, des maisons la plus belle“.⁶⁴³ Bei Du Bellay dient Anet als Anlass und Exempel für die Ausbreitung eines künstlerischen Diskurses, der den Vergleich zwischen Architektur und Dichtung zum Thema hat. Mit der vermeintlich bewiesenen Überlegenheit seiner eigenen Kunst rechtfertigt der Dichter sein Gesuch um Protektion. Besonders pointiert wird dieser Zusammenhang in einer der Diane de Poitiers gewidmeten Oden formuliert. Dort heißt es in einer Strophe:

Quant à l’injure des ans,
Si France me daignoit mettre
Au ranc de ses mieux disans,
Je m’oserois bien promettre
De bastir à vostre renom,
Que vostre Anet admirable,
Auquel se voit imité
Tout l’art de l’antiquité
Ne seroit point plus durable.⁶⁴⁴

Auch in seinem an Diane de Poitiers gerichteten Sonett preist Du Bellay zunächst, und erneut den Vergleich mit der Antike bemühend, die Schönheit

⁶⁴²Gohory 1554, f° a ii r°, zit. nach: Gorris Camos 2002, S. 297.

⁶⁴³Du Bellay, *Les Regrets* (publ. 1553), CLIX, Verse 1-2, in: Du Bellay 1993, II, S. 118; ders., *Poésies diverses* (1549-1559, publ. 1568), XXII: „A elle encores“, Verse 31-35, in: Du Bellay 1908-31, V, S. 377; ders., *Sonnets divers* (publ. 1561-1568), XX: [„A M. Diane de Poitiers“], Vers 1, in: Du Bellay 1908-31, II, S. 270.

⁶⁴⁴Du Bellay, *Poésies diverses* (1549-1559, publ. 1568), XXIII: „A ladictte dame“, Verse 221-230, in: Du Bellay 1908-31, V, S. 386.

„[d]e vostre Dianet“⁶⁴⁵, um dann anzuführen, dass sie dem Zahn der Zeit nicht werde standhalten können. Hingegen werde der in der Dichtung verkündete Ruhm Dianes de Poitiers ewig währen.

Du Bellays Wortschöpfung „Dianet“ ist ein raffiniert eingesetztes poetisches Mittel, das die konstruktiven Möglichkeiten der Sprache aufzeigt und zugleich die beiden Künste strukturell vergleichbar macht. Eine Betrachtung der Sonette 157, 158 und 159 aus den *Regrets* (1553) macht das beispielhaft deutlich.⁶⁴⁶ Du Bellay breitet dort sein aus der Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Architektur gewonnenes Selbstverständnis als überlegener Dichter aus. In Sonett 157 vergleicht er sich mit dem Architekten Pierre Lescot, dessen Fassadenentwurf für den neuen Louvre-Palast er sein mit anderen Mitteln, aber nach den Prinzipien der Architektur für die Musen errichtetes „nouvel artifice“ (Vers 7) gegenüberstellt: „Un palais magnifique à quatre appartements“ (8) mit vier Säulenordnungen, welche jeweils die dort wohnhafte Kultur anzeigen sollen. Sonett 158 schmückt den fiktiven Bau des Dichter-Architekten weiter aus, vor allem mit den emblematischen Zeichen Heinrichs II.: „Les ornemens seront de traicts et d’arcs turquois“ (4), „Sur le portail sera la Vierge forestiere, / Aveques son croissant, son arc, et son carquois“ (7-8).⁶⁴⁷ Die Bewohner der vier unterschiedlich gestalteten *appartements* sollen Homer, Vergil, Petrarca und Ronsard sein. Über das Bild der Architektur und den Vergleich mit Lescot bietet Du Bellay sich also dem König an, als Dichter dessen Förderung der Künste zu preisen. Der Übergang von Sonett 158 zu dem an Diane de Poitiers gerichteten Sonett 159 ist aufschlussreich. Während Du Bellay konzidiert, dass auf jedem der fiktiven Dichter-*appartements* der „schöne Name“ Lescots zu lesen sei (158, Vers 14), heißt es dann: „De vostre Dianet (de vostre nom j’apelle/ Vostre maison d’Anet) [...]“ (159, 1-2). Anders als es dem Architekten Lescot möglich ist, geht die Auftraggeberin und Bewohnerin Diane de Poitiers mit ihrem Schloss eine feste Verbindung ein, die allerdings nur die sprachliche Virtuosität des Dichters angemessen zum Ausdruck bringen kann. Von Philibert De l’Orme, dem Architekten von Anet, ist hier bezeichnenderweise gar keine Rede. Du Bellay preist die Schönheit der Architektur und macht so „Dianet“, Schloss und Schlossherrin gleichermaßen, unsterblich:

⁶⁴⁵Du Bellay, *Sonnets divers* (publ. 1561-1568), XX: [„A M. Diane de Poitiers“], Vers 1, in: Du Bellay 1908-31, II, S. 270.

⁶⁴⁶Vgl. Du Bellay 1993, II, S. 117-118.

⁶⁴⁷Jean Balsamos (2003, S. 421) Interpretation des Sonetts 158 ist höchst irritierend, denn er liest es offenbar als eine Beschreibung des Schlosses von Anet und konstatiert dementsprechend mangelnde Spezifik und Genauigkeit. Die „Vierge forestiere“ mag auf Anet anspielen, zumal dieses Schloss Thema des folgenden Sonetts ist, aber in erster Linie ist hiermit die ambivalente Emblemik Heinrichs II. gemeint. Olivier Pots (2002, S. 61) Behauptung, alle drei Sonette (157-159) seien Diane de Poitiers gewidmet, ist nicht nachvollziehbar.

[...] Les marbres animez, la vivante peinture,
 Qui la [Dianet] font estimer des maisons la plus belle:

Les beaux lambris dorez, la luisante chappelle,
 Les superbes dongeons, la riche couverture,
 Le jardin tapissé d'éternelle verdure,
 Et la vive fontaine à la source immortelle: [...]
 (Sonett 159, Verse 3-8)

Doch so bewundernswert diese Kunstwerke im einzelnen auch sind: Die persönlichen Qualitäten der Diane de Poitiers, die allerdings nur mit Worten ausgedrückt werden können, übertreffen sie noch: „[douceur, haultesse, sagesse] Trop plus que tout cela vous font esmerveillable.“ (159, V. 14)

Es mag zutreffen, wie Balsamo anführt, dass Jochim Du Bellay einzelne Versatzstücke aus Jacques Gohorys Anet-Beschreibung für seine eigene Charakterisierung des Schlosses in Sonett 159 übernahm. Richtig ist auch, dass der Dichter hierfür auf ein Set von literarischen Attributen „schöner Architektur“ zurückgriff.⁶⁴⁸ Doch sind wohl eher diese Wortwahl und der Beschreibungsmodus topisch als der Ort selbst. Der Schönheitsdiskurs gilt der Schlossanlage und auch der umworbenen Diane de Poitiers. Bei Du Bellay wird mehr noch als bei Magny und Gohory deutlich, dass sich bei der Aufgabe das Loblied der königlichen Favoritin anzustimmen die panegyrische ‚Beschreibung‘ des Gesamtkunstwerks Anet als geeignetes Mittel empfahl. Die Schlossanlage fungierte wie ein Bild der schönen Favoritin, das insbesondere der selbstbewusste Du Bellay zu überwinden trachtete, um stattdessen in seiner Eigenschaft als Dichter die geistigen und sittlichen Tugenden der Diane de Poitiers herauszustreichen. Der emphatische Vergleich Anets mit herausragender weiblicher Schönheit wurde schon bei dem vielleicht frühesten Gedicht zu Ehren des Schlosses der Diane de Poitiers angestrengt. Mellin de Saint-Gelais, der Anfang 1549 den „Epistre du Roy estant a Annet“ verfasste⁶⁴⁹, rekurrierte auf den seinerzeit stark rezipierten Künstlermythos von Zeuxis und den krotonischen Jungfrauen:

[...] Quant est de moy, si j'ay nul jugement,
 Qui ay par temps veu assez largement
 De beaux pays, sans mentir, il me semble
 Que qui mettroit tous les plaisirs ensemble
 Des autres lieux, sans guiere en exempter,
 Il ne sçauroit Annet représenter.
 Car tout ainsy qu'un peintre qui voudroit

⁶⁴⁸Vgl. Balsamo 2003, S. 421. Du Bellay widmete Gohory das 72. Sonett der *Regrets* und auch eine Ode, die dessen *Amadis*-Übersetzung anspricht („A Iaques Gohory Parisien sur la poursuite d'Amadis“). Vgl. Du Bellay 1908-31, V, S. 253-261.

⁶⁴⁹Vgl. S. 182 (Kap. III.4.1.).

Pour faire un corps où rien ne deffaudroit,
 Prendre les yeux, la bouche et les sourcils,
 Le col, les bras de cinq femmes ou six,
 Il ne feroit chose accomplie et telle
 Que prenant tout d'une estant toute belle. [...] ⁶⁵⁰

Bei den drei so sinnfällig aufeinander folgenden Sonetten der *Regrets* von Du Bellay geht es jenseits der an das Schloss Anet geknüpften Argumentation auch noch um etwas anderes: Diane de Poitiers wird hier implizit als Vermittlerin zwischen der königlichen Gunst und dem Wunsch des Dichters nach Protektion angesprochen. Das dritte Sonett (159) wendet sich an sie, damit sie das im zweiten vorgebrachte Anliegen Du Bellays, das Lob des Königs singen zu dürfen, unterstütze. Diese Argumentations- oder Herangehensweise tritt noch wesentlich deutlicher in drei Diane de Poitiers gewidmeten Oden des Dichters hervor. In Du Bellays Ode XXI „A Madame Diane de Poitiers. Duchesse de Valentinois“ betont er zunächst die außergewöhnliche Nähe der Favoritin zum König und seine Liebe zu ihr. Sie sei „[s]eul né, comme je croy, / Pour estre aymé d'un Roy“⁶⁵¹, dessen Glanz alles überstrahle. Weil der König Diane de Poitiers so sehr liebe, ruhten die Hoffnungen Frankreichs, also der französischen Dichter, zu Recht auf ihr – so Du Bellay. Aus diesem Grund richte er seine Verse an sie. Der Dichter vergleicht den König und seine Favoritin mit dem göttlichen Zwillingsspaar Apoll und Diana, unter deren Obhut die Musen und die Nymphen stehen, verspricht die Tugenden und die Schönheit Dianes de Poitiers und die kriegerischen Taten Heinrichs II. zu rühmen und beschließt seine lange Ode mit einem unmissverständlichen Appell an die Herzogin von Valentinois. Sie möge doch den König dazu bringen, sein Ohr den Musen zu leihen:

Faites, Diane sainte,
 Que ce Roy vertueux,
 Appres la force esteincte
 De Mars l'impetueux,
 Escoute quelquefois
 Des neuf Vierges la vois. ⁶⁵²

Du Bellay entwirft hier und in den folgenden beiden Oden ein Wunschbild von Diane de Poitiers als im Sinne der Künste agierende Vermittlerin. Ihre

⁶⁵⁰Saint-Gelais, „Epistre du Roy estant a Annet“, Verse 11-22, in: Saint-Gelais 1873, III, S. 123. – Das Bild der schönen Frau oder Geliebten geriet im 16. Jh. zu einem bevorzugten Topos des vor allem von den Literaten vorangetriebenen Vergleichs zwischen den Bildkünsten und der Dichtung. Dabei kam das Montageprinzip „à la Zeuxis“ regelmäßig zum Einsatz. Vgl. hierzu Ruby 2004/2; Lecercle 1987.

⁶⁵¹Du Bellay, *Poésies diverses* (1549-1559, publ 1568), XXI: „A Madame Diane de Poitiers Duchesse de Valentinois“, Verse 23-24, in: Du Bellay 1908-31, V, S. 368.

⁶⁵²Ebd., S. 375.

angeblich außergewöhnliche Macht und Durchsetzungsfähigkeit werden mit ihrer von Liebe getragenen Nähe zum Monarchen begründet. Eine ähnliche Argumentationsweise taucht in Gedichten Pierre de Ronsards (1524-1584) auf, der aus der privilegierten Position der Favoritin sogar eine Verpflichtung zur Förderung der Künste ableitet. So heißt es am Ende eines nicht adressierten, aber zweifelsohne Diane de Poitiers geltenden Sonetts des *Second livre des Meslanges* (1559):

Phoebus ayme les vers, comme Roy des poëtes,
Et Diane est sa sœur: donc si sa sœur vous estes,
Aymez les serviteurs de Phoebus, vostre frere.⁶⁵³

Olivier Pot (2002) hat Form und Funktion der „Diana mediatrix“ im dichterischen Werk von Du Bellay und Ronsard untersucht und dabei unter anderem auf die Bedeutung der Mond-Symbolik aufmerksam gemacht. Die mythographische Tradition, die auf die neuplatonische Theorie der Emanationen zurückgreift, fasst das Mondlicht als eine Rückstrahlung des göttlichen Lichtes und den Mond insofern als eine zwischen den Welten, der göttlichen und der irdischen, vermittelnde Instanz auf.⁶⁵⁴ Wie bereits gezeigt werden konnte, stand der Mond beziehungsweise die Mondsichel zunächst für Heinrich II., wurde dann aber auch mit Diane de Poitiers, die die emblematischen Zeichen des Königs für ihre eigene Repräsentation adaptierte, in Verbindung gebracht.⁶⁵⁵ In der panegyrischen Hofdichtung ist die Mondsymblik zumeist auf die Favoritin bezogen, zumal wenn die Stücke ihr explizit gewidmet sind. Diane de Poitiers wird als Diana-Luna angesprochen, als Schwester von Phoebus-Apoll alias Heinrich II., dessen göttliches Licht sie widerspiegelt. So heißt es in der Ode XXI von Du Bellay:

Où la chaste lumiere
De vostre luyant front
Ores se monstre entiere,
Ores en demy rond,
Sœur de l'autre flambeau
Du monde le plus beau.⁶⁵⁶

Und in dem an Diane de Poitiers gerichteten Sonett von Ronsard:

⁶⁵³Ronsard, *Second livre des Meslanges* (1559), V, Verse 12-14, in: Ronsard 1914-1975, X, S. 70. S.a. Demerson 2002, S. 86.

⁶⁵⁴Vgl. Pot 2002, S. 58-59.

⁶⁵⁵Vgl. S. 247-254 (Kap. III.5.).

⁶⁵⁶Du Bellay, *Poésies diverses* (1549-1559, publ. 1568), XXI: „A Madame Diane de Poitiers Duchesse de Valentinois“, Verse 97-102, in: Du Bellay 1908-31, V, S. 371.

Tout ainsi que la Lune en s'aprouchant aupres
 Du Soleil prend clarté, vertu, force, et puissance,
 Puis s'eslongnant de luy, d'une douce influence
 Et ciel, & terre, & mer elle nourrist apres:
 Ainsi nostre Soleil, vous ornant de ses rais,
 Vous fait par tout verses un bon-heur en la France,
 Fors sur moy, qui ne sens encores l'abondance
 Que de sur un chacun respendent vos beaux traits.⁶⁵⁷

Auch in der ersten der beiden Diane de Poitiers geltenden Inschriften aus Étienne Jodelles *Recueil des inscriptions* (1558) taucht dieses kosmisch begründete Bild der Favoritin auf:

DIAENÆ PICTONICÆ.
 NEC STIRPS CLARA, MEOQUE VALENTIA IVNCTA VALORI,
 NEC MIHI LVMEN ERVNT TOT OPES, NEC SPLENDOR ANETI,
 A MAIORE DIANA REFERT SIBI LVMINI LVMEN.⁶⁵⁸

Olivier de Magny führt in einer seiner Oden an Diane de Poitiers an, dass die Favoritin die Göttin Diana-Luna an Vortrefflichkeit noch überbiete, und auch er bedient sich des Bildes von Sonne und Mond:

Par un eclipse elle perd ses clartez,
 Mais vous iamais ne perdez voz beautez:
 Car le soleil dont, Princesse benigne,
 Vous recevez ceste clarté divine
 Est bien plus grand que celluy dont Phebé
 Prend la lueur de son front recourbé.⁶⁵⁹

In der unverhohlenen Absicht, die Gunst Dianes de Poitiers und darüber auch die Heinrichs II. zu gewinnen oder zu erhalten, zelebrieren Du Bellay, Ronsard, Jodelle und Magny die Favoritin als Spiegelbild und Abglanz des gottgleichen Monarchen, als des Königs substitutive Erscheinung für die Augen der Untertanen und als sein Ohr für deren Belange. Die Literaten bemühen hierbei einen quasi staatstheoretischen Diskurs, innerhalb dessen der in beide Richtungen, nach oben wie nach unten, vermittelnden Instanz eine besonders wichtige Bedeutung zukommt. Vor allem Du Bellay entwirft ein

⁶⁵⁷Ronsard, *Second livre des Meslanges* (1559), V, Verse 1-8, in: Ronsard 1914-1975, X, S. 70.

⁶⁵⁸Jodelle 1558, zit. nach: Graham/McAllister Johnson 1972, S. 181. Englische Übersetzung: „Diane de Poitiers. Neither my illustrious descent, and Valentia joined to my valour, nor so much wealth as this, shall be a glory to me, nor yet the fame of Anet ...; Diana reflects upon herself the light of a greater light.“ (Graham/McAllister Johnson 1972, S. 181)

⁶⁵⁹Magny, „A Diane de Poytiers Duchesse de Valentinois“, Verse 25-30, in: Magny 1969, S. 89.

Bild der Favoritin, das dem eines Premierministers ähnelt.⁶⁶⁰ In der an Diane de Poitiers gerichteten Ode XIII skizziert er die soziale Hierarchie von „Rois & Princes“, „grands Seigneurs“ und „peuple“ und die für ein harmonisches Zusammenspiel dieser Gruppen erforderlichen Tugenden, um anschließend die besondere Eignung der angesprochenen „Dame“ für die mittlere, vermittelnde Position herauszustellen.⁶⁶¹

Ronsard betont die Rolle Dianes de Poitiers als Bindeglied insbesondere zwischen den Künsten und der Hofgesellschaft. Wie Olivier Pot herausgestellt hat, spiegelt auch die Abfolge der Sonette im letzten Teil von Ronsards *Nouvelle continuation des Amours* (1556) diese Perspektive auf die Favoritin wider:

Si le roi occupe la position centrale dans ce dispositif, c'est néanmoins la maîtresse royale [sic] qui, inaugurant ce mouvement d'ascension, introduit en médiatrice le poète dans l'univers des cercles concentriques de la cour qui gravitent autour de la personne d'Henri II.⁶⁶²

Für die hier angeführten, an Diane de Poitiers gerichteten oder sie thematisierenden literarischen Texte kann zusammenfassend festgehalten werden, dass die Dichter aus der Perspektive ihrer Profession der Favoritin einen wichtigen Status beimaßen. Das zeigt sich zum einen in der außergewöhnlich engen Verbindung Dianes de Poitiers mit ihrem Schloss in Anet, dessen panegyrische Schilderung oder Charakterisierung eine Ästhetisierung auch der Favoritin bedeutete. Unter Umständen ist dies ein geschlechtsspezifisches, vielleicht sogar ein rollenspezifisches Merkmal der Enkomiaстик in der französischen Renaissance. Der wiederholte Rekurs auf Anet weist zudem darauf hin, dass die architektonisch und bildkünstlerisch geleistete Re-Präsentation Dianes de Poitiers für ihre öffentliche Wahrnehmung von großer Bedeutung war und die Schlossanlage hierbei – als Schauplatz und Symbol – eine herausragende Rolle spielte. Hingegen scheinen ihre anderen Residenzen und auch ihre *apartements* in den königlichen Schlössern zumindest seitens der Dichter nicht wahrgenommen worden zu sein.

In allen hier vorgestellten literarischen Texten wird Diane de Poitiers mit der antiken Göttin Diana-Luna verglichen. Es ist weniger der Vergleich selbst als vielmehr seine Redundanz und Konventionalität, die bemerkenswert sind und das Bild der Favoritin auch in der Literatur auszeichnen. Bei keiner anderen wichtigen Figur des französischen Hofes unter Heinrich II. wird in der Enkomiaстик so beharrlich auf die immer gleiche Gottheit verwiesen. Die auch in

⁶⁶⁰S.a. Pot 2002, S. 60.

⁶⁶¹Vgl. Du Bellay, *Poésies diverses* (1549-1559, publ 1568), XXII: „A ladictte dame“, Verse 110-160, in: Du Bellay 1908-31, V, S. 382-384.

⁶⁶²Pot 2002, S. 61. S.a. Pot 1990, v.a. S. 474-477. Vgl. Ronsard, *Nouvelle Continuation des Amours*, in: Ronsard, 1914-1975, VII, S. 296ff.

den Bildkünsten herbeigeführte beziehungsweise bekräftigte Inbezugsetzung von Diane de Poitiers mit Diana-Luna führte zu einer exklusiven Identifikation der historischen Person mit der antiken Göttin. Der wiederholte Rekurs auf den Diana-Mythos machte es möglich, die Favoritin als eine besonders enge Vertraute und geliebte Gefährtin des Königs alias Apoll darzustellen und diese Position zu festigen. Mit Blick auf den Facettenreichtum der Diana-Luna-Figur lässt sich eine unterschiedliche Akzentsetzung in den an der Repräsentation Dianes de Poitiers beteiligten Medien beobachten: Während in Anet, und dort sowohl in der Architektur als auch in der bildkünstlerischen Ausstattung und im Bauschmuck, die Jagdgöttin Diana eindeutig im Vordergrund stand, wurde in der Literatur eher auf die Mondgöttin Luna oder Phoibe abgehoben. Die Diane de Poitiers feiernden Dichter nutzten die traditionelle Mond-Symbolik, um ein ‚Bild‘ der Favoritin zu entwerfen, das sie als eine für die Organisation und Zivilisierung des Staatswesens bedeutsame Figur präsentierte.

III.8 Die Erinnerung an den Gemahl

Die Erinnerung an ihren verstorbenen Ehemann Louis de Brézé wurde in der Repräsentation Dianes de Poitiers, insbesondere in ihrer Residenz in Anet, vielfach inszeniert: Neben der Rolle der Favoritin gab es immer auch die der treuen Witwe. In diesem Kapitel geht es noch einmal und ganz dezidiert um diese zweite Identität der Diane de Poitiers. Zu fragen ist, wie und mit welchen Mitteln sie ihren Witwenstatus inszenierte, welche Bedeutung ihrem Mann und dessen Familie dabei zukam und inwiefern diese Art der Selbstdarstellung auch ihr Bild als Favoritin Heinrichs II. prägte. Für den Zusammenhang besonders wichtig ist das Prunkgrabmal von Louis de Brézé, das Diane de Poitiers in der Kathedrale von Rouen errichten ließ und das hier ausführlich vorgestellt wird.⁶⁶³

III.8.1 Orte der Erinnerung

Bald nach dem Tod ihres Ehemannes griff Diane de Poitiers Traditionen des Familiengedenkens der von Brézé auf und pflegte sie konsequent bis zu ihrem eigenen Ableben im Jahr 1566. Louis de Brézé, *grand sénéchal* und Gouverneur der Normandie sowie *capitaine* der Stadt Rouen, war am 23. Juli 1531 im Schloss von Anet gestorben.⁶⁶⁴ Sein Leichnam war nach Rouen überführt und dort nach Exequien, die seinem hohen Rang entsprachen, in der Scheitelkapelle der Kathedrale Notre-Dame neben dem Grabmal seiner Großeltern beigesetzt worden. In der 1686 publizierten *Histoire de l'église cathédrale de*

⁶⁶³S.a. Ruby 2010.

⁶⁶⁴Zur Bestimmung des Sterbedatums von Louis de Brézé vgl. Cloulas 1997, S. 80 u. 381/
FN 33

Rouen von Jean-François Pommeraye heißt es, dass nur der Körper von Louis de Brézé dort beigesetzt worden seien. Die Eingeweide des Verstorbenen fanden, so Pommeraye, in der „Eglise d’Anet“ und sein Herz in der Abteikirche Notre-Dame de Coulombs, „proche son Pere“, die letzte Ruhestätte.⁶⁶⁵

Die Trennung von Leib, Eingeweiden und Herz und ihre strategische Verteilung auf mehrere Grabstandorte war in Frankreich seit dem Mittelalter üblich, wurde in der Regel aber nur bei Mitgliedern der königlichen Familie und des Hochadels praktiziert.⁶⁶⁶ Vielleicht nach Maßgabe testamentarischer Anweisungen, vielleicht aber auch nach eigenem Ermessen platzierte Diane de Poitiers die sterblichen Überreste ihres Mannes und die damit einhergehenden Gedenkstätten ebenso nachvollziehbar und den damaligen Konventionen entsprechend wie richtungsweisend hinsichtlich ihrer eigenen Agenda. Die wichtigste Grabstätte war die in Rouen, wo sie wenige Jahre später ein anspruchsvolles Grabmal errichten ließ, das die Marienkapelle der Kathedrale zu einer kleinen Nekropole der Brézé, also zu einem Gedenk- und Repräsentationsraum dieser Familie und ihrer wichtigen sozio-politischen Stellung in der Normandie machte. Der Ruhm des Ehemanns und seiner Nachkommen wurde so gefestigt und in der Region verankert. Auch mit der Bestattung des Herzens in der Abteikirche von Coulombs, nahe Nogent-le-Roi, trug Diane de Poitiers familiären Pflichten Rechnung, denn dort lagen bereits die Eltern, Jacques de Brézé und Charlotte de France, begraben.⁶⁶⁷ Dass Louis de Brézé diesen bereits der Fa-

⁶⁶⁵ Pommeraye 1686, S. 57.

⁶⁶⁶ Vgl. E. Brown 1990; Binski 1996, S. 63-69; Gaude-Ferragu 2003. S.a. Nagle 1998.

⁶⁶⁷ Jacques de Brézé hatte 1490 testamentarisch die alte Abteikirche von Coulombs, wo schon seine Frau Charlotte de France bestattet worden war, als Begräbnisstätte verfügt. Louis de Brézé, mit dem Tod seines Vaters *seigneur* von Nogent-le-Roi geworden, hatte um 1528 die Gräber seiner Eltern in den Chor der neu errichteten Abteikirche von Coulombs transferieren lassen. Vgl. Cloulas 1997, S. 15-16; Detournay 1984, S. 62-64; Merlet 1864, S. 82-84 u. 95. Es ist unklar, ob und wann Jacques de Brézé sein Amt als *grand sénéchal de Normandie* verlor oder abgab. Louis de Brézé trat es 1490 an. – Die Abtei Notre-Dame de Coulombs, die vermutlich schon im 8. Jh. in der Diözese Chartres gegründet wurde, gehörte den Herren von Nogent (ab 1325 Nogent-le-Roi), die zunächst auch die Äbte stellten. Im frühen 11. Jh. wurden Mönche aus Marmoutier in Coulombs angesiedelt. Die Abtei war eine der reichsten und einflussreichsten des Reiches. Über das gesamte Mittelalter hinweg gab es enge personelle Verflechtungen zwischen der Abteiführung und der französischen Krone bzw. den zahlreichen Seitenlinien der königlichen Familie. In dem Licht ist auch die königliche Schenkung des Lehensgutes Nogent-le-Roi an Pierre de Brézé 1444 zu sehen, der dort 1464 Ludwig XI. empfing und mit diesem und dem Bischof von Chartres auch die Abtei von Coulombs besuchte. Im späten 15. und frühen 16. Jh. wurde die neue Abteikirche (heute völlig zerstört) erbaut, in der sich ab um 1528 das Grab von Jacques de Brézé und Charlotte de France befand. Louis de Brézé hatte über dem Doppelgrab im Chor eine Platte mit Inschrift anbringen lassen: „Cy-gist haut et puissant, Monsieur Jacques de Brézé, comte de Maulévrier, baron de Bec-Crespin et de Mauny, seigneur de Haut-Rocher, Planes, Aner, Breval, Montchauvet et Nogent-Le-Roi, où il mourut le 14e jour d’aoust 1494, et Madame Charlotte de France, sa femme, qui mourut le 3 juin 1475.“ (zit. nach: Merlet 1864, S. 95). Von einem Herzgrabmal Louis’ de Brézé berichtet Lucien Merlet, der Historiograph von Coulombs, nicht. Erwähnt wird

milienmemoria gewidmeten Raum für die Bestattung seines eigenen Herzens bestimmte, ist mehr als wahrscheinlich. Für Diane de Poitiers war diese Ortswahl von Vorteil, denn die seit 1515 als Krongut verwaltete, inzwischen also königliche Abtei von Coulombs lag im alten Lehensgut von Nogent-le-Roi, dessen Besitz die Witwe von Louis de Brézé für sich und ihre Töchter reklamierte. Die Platzierung des Herzgrabes markierte somit Familientradition, territoriale Besitzansprüche und eine weiterhin enge Beziehung zur Krone. Vermutlich kam es Diane de Poitiers zudem gelegen, über die Nachbarschaft mit dem Grab der Mutter, Charlotte de France, die königliche Abstammung ihres Mannes – und damit auch ihrer beiden gemeinsamen Töchter – herauszustellen. Dass Heinrich II. 1547, also gleich im Jahr seiner Thronbesteigung, Étienne de Brézé, den jüngeren Bruder von Louis, zum Abt von Coulombs ernannte,⁶⁶⁸ lag sicher auch an der mit der Grablege an diesen Ort gehefteten Familientradition und ging unter Umständen sogar auf eine Initiative Dianas de Poitiers zurück. Ihre Hausmacht in der Region wurde dadurch gestützt.

Dass, wie es Jean-François Pommeraye überliefert, die Eingeweide von Louis de Brézé in der „Eglise d’Anet“, also in der Pfarrkirche an seinem Sterbeort, bestattet wurden, ist glaubhaft, denn es entsprach der damals üblichen, vor allem hygienisch begründeten Praxis im Umgang mit dem Leichnam.⁶⁶⁹ Ein heute leider nicht mehr lokalisierbares *entrailles*-Grab Brézés in der Pfarrkirche von Anet würde bedeuten, dass das in den 1540er und 1550er Jahren erstehende Renaissance-Schloss Dianas de Poitiers von Anfang an auch als ein Memorialbau für den verstorbenen Gemahl geplant und begründet war. Bei der wahrscheinlich noch von der Schlossherrin in die Wege geleiteten Neugestaltung der Kirche Saint-Cyr und Sainte-Julitte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts dürfte die Erinnerung an Louis de Brézé eine Rolle gespielt haben.⁶⁷⁰ Die ästhetische Verknüpfung von Schloss und Pfarrkirche unterstrich die Memoria als übergreifenden Topos.

Eine Begräbnisstätte Louis‘ de Brézé in Anet bekräftigte territoriale Besitzansprüche der Familie und ihrer Nachkommen. Der aufwendig angelegte Schlosskomplex und die im Stil der Renaissance modernisierte Pfarrkirche verliehen ihnen nachhaltig Ausdruck und Gewicht. Mit der Entscheidung für Anet als Hauptsitz und der Errichtung einer modernen Residenz machte die Witwe Diane de Poitiers deutlich, dass sie die Familientradition ihres Mannes an diesem Ort hochhalten und fortsetzen wollte. Man hatte dort mehrfach den Monarchen und sein Gefolge empfangen. Der Ort stand für eine kontinu-

es von Jean-Paul Detournay (1984, S. 65) in seiner historischen Studie zu Nogent-le-Roi. – Die Abtei von Coulombs verlor 1515 ihre Eigenständigkeit und wurde ein königliches Lehensgut. Fortan setzte der König die Äbte ein.

⁶⁶⁸Vgl. Merlet 1864, S. 100.

⁶⁶⁹Vgl. Pommeraye 1686, S. 57. Zu lokalen Pfarrkirchen als Grablegen der Schlossbesitzer s.a. Prinz/Kecks 1985, S. 169-172.

⁶⁷⁰Vgl. S. 242 (Kap. III.4.7.).

ierliche Loyalität zur Krone, für ein besonderes Treueverhältnis, dessen sich die von Brézé rühmten und für das sie bekannt waren. Nach dem Aussterben der männlichen Linie mit Louis de Brézé trat seine Witwe selbstbewusst die Nachfolge an. Im Namen ihrer Töchter und mit Verweis auf die großen Meriten ihres Mannes führte Diane de Poitiers erfolgreich Prozess um die Besitzrechte an Anet und den unmittelbar angrenzenden Lehen. Als ‚Lehensfrau‘ und Verwalterin des Brézé-Erbes erlangte sie eine gewisse Unabhängigkeit von der Gunst des Königs.⁶⁷¹ Und es war nur folgerichtig, dass Diane de Poitiers schließlich auch ihr eigenes Grabmal in Anet errichten ließ.⁶⁷²

Im neu errichteten Schloss von Anet wurde das Andenken an Louis de Brézé und seine Familie ostentativ zur Schau gestellt. Der Architekt Philibert De l'Orme musste den spätmittelalterlichen Vorgängerbau in die moderne, symmetrisch ausgerichtete Anlage integrieren. Auch das pseudo-wehrhafte Gepränge der Süd- und der Ostfront akzentuierte die Tradition des Ortes. Die der Hoffassade vorgeblendete Portikus-Architektur gipfelte in der Apotheose von Louis de Brézé, und dessen Monogramm ziert bis heute, im Wechsel mit den Sigeln Dianes de Poitiers, die Brüstungen auf den südlichen Terrassen (Abb. 18). Sicher war es auch im Inneren des Schlosses mehrfach angebracht. Das Monogramm von Louis de Brézé gleicht dem seines Großvaters Pierre, das unter anderem auf dessen Grabmal in Rouen überliefert ist (FT 7). Zwei Palmwedel durchwirken die beiden ineinander verschränkten gotischen Lettern „L“ respektive „P“ und „B“. Palmwedel gehören in den Kontext der Begräbniskonographie, und es ist bezeichnend, dass dieses Motiv für die aus zwei „D“s oder Deltas gebildeten Sigel Dianes de Poitiers übernommen wurde. Die Verstorbenen und die um sie Trauernde sind somit über die Ästhetik und Semantik der emblematischen Zeichen miteinander vereint. Im Außenbereich der Schlossanlage von Anet fanden sich zudem zahlreiche vollplastische Sarkophage, insbesondere seitlich des triumphalen Torbaus und auf den Lukarnen des westlichen Flügels, aber auch als Sockel in den Diana-Brunnen integriert. Das Motiv des Sarkophags gehörte zum emblematischen Aufgebot Dianes de Poitiers und verwies unter anderem auf den verstorbenen Louis de Brézé und die fortdauernde Trauer seiner Witwe um ihn.⁶⁷³

Das Andenken an den Gemahl und ihre anhaltende Trauer über seinen Tod demonstrierte Diane de Poitiers auch über ihr persönliches Erscheinungsbild, also am eigenen Körper. Nach dem Tod ihres Mannes trug sie ausschließlich Witwenkleidung in der Farbkombination Schwarz und Weiß. Das belegen Zeit-

⁶⁷¹Dass die Witwe Diane de Poitiers sich die Geschichte ihrer angeheirateten Familie zu eigen machte und sich als deren Erbin inszenierte, war strategisch klug und vermutlich auch vonnöten. Denn nachdem ihrem Vater Jean, seigneur de Saint-Vallier wegen seiner Parteinahme für den Aufrührer Charles de Bourbon 1523 der Prozess gemacht worden war, haftete ihrer eigenen Familie der Makel des Landesverrats und mangelnder Loyalität gegenüber der Krone an. Vgl. S. 138-139 (Kap. III.2.).

⁶⁷²Vgl. S. 345-350 (Kap. III.9.).

⁶⁷³Vgl. S. 247-254 (Kap. III.5.).

zeugenberichte, und auch die wenigen überlieferten Porträts zeigen Diane de Poitiers in der Trauer, Bescheidenheit und moralische Strenge signalisierenden Tracht des Wittums (FT 3). Die zur Schau getragenen Farben Schwarz und Weiß verwiesen zugleich auf Nähe und Loyalität der Trägerin gegenüber Heinrich II., zu dessen Emblematis diese Farbkombination gehörte.⁶⁷⁴ Das Bild der Witwe und Ehefrau ging in dem der Favoritin auf – und umgekehrt. Das öffentliche Erscheinungsbild Dianas de Poitiers war auf Zweideutigkeit angelegt und veranschaulichte die beiden markantesten Aspekte ihrer Identität: ihre Zugehörigkeit zur Entourage Heinrichs II., also ihre sozio-politische Rolle am königlichen Hof, und ihren gesellschaftlichen Status als verwitwete Frau, deren Mann – und hier schließt sich der Kreis – ein loyaler Vasall der französischen Krone war.

III.8.2 Das Grabmal in Rouen

Noch in der Regierungszeit Franz' I. und deutlich vor dem Neubau des Schlosses von Anet ließ Diane de Poitiers für ihren Mann ein prunkvolles Grabmal in der Scheitelkapelle der Kathedrale Notre-Dame in Rouen errichten. Auch später, in ihrer Zeit als Favoritin Heinrichs II., verlor sie diesen Ort der Erinnerung an Louis de Brézé nicht aus den Augen. Seine Memoria wurde nicht nur in Anet und über ihre Witwenkleidung, sondern auch über das Grabmal in Rouen kontinuierlich wachgehalten und durch Geld- oder Sachstiftungen, die Diane de Poitiers an die Kathedrale machte, immer wieder aktualisiert.⁶⁷⁵

Das Grabmonument ist von großer Bedeutung nicht nur wegen der Inszenierung Dianas als Witwe, sondern auch mit Blick auf ihr schon hier manifest werdendes Selbstverständnis als Repräsentantin eines prominenten französischen Adelsgeschlechts und privilegiertes Mitglied des königlichen Hofes. In mehrfacher Hinsicht hat das zwischen 1536 und 1544 errichtete und in der Forschung bislang erstaunlich wenig beachtete Grabmal für Louis de Brézé den Charakter eines Auftakts. Wesentliche Merkmale der Selbstdarstellung Dianas de Poitiers und ihres strategischen Umgangs mit den Bildkünsten scheinen hier bereits angelegt.

Das aus Alabaster und schwarzem Marmor gearbeitete Brézé-Monument ist ein betont architektonisch aufgefasstes Wandgrabmal im Stil der Renaissance und untergliedert sich in zwei Geschosse (FT 7). Im oberen zelebrieren ein Reiterbildnis und rahmende Tugendfiguren den weltlichen Ruhm des Feldherrns und Gouverneurs der Normandie. Das Erdgeschoß ist dem Tod und der Hoffnung auf Erlösung gewidmet. Hinter dem auf einem Sarkophag aufgebahrten *gisant* befand sich ehemals eine Darstellung des Verstorbenen als Lebender. Neben der Tumba, hinter den Doppelsäulen, stehen vollplastische

⁶⁷⁴Vgl. ebd.

⁶⁷⁵Vgl. Deville 1837, S. 140-143.

Alabasterfiguren, die links Diane de Poitiers und rechts die Jungfrau Maria mit Jesuskind darstellen.⁶⁷⁶

Forschungslage

Eine frühe umfassendere Auseinandersetzung mit dem Brézé-Grabmal in Rouen stammt von Achille Deville, der es in seiner erstmals 1833 erschienenen Schrift *Tombeaux de la cathédrale de Rouen* ausführlich vorstellt.⁶⁷⁷ Devilles primär deskriptive und dem wissenschaftlichen Duktus seiner Zeit verpflichtete Präsentation liefert wichtige Hinweise auf schriftliche Quellen, unter anderem in den Regesten des Kathedrankapitels. Die spätere kunstgeschichtliche Forschung hat das Brézé-Grabmal entweder hinsichtlich einer Zuschreibung an Jean Goujon betrachtet⁶⁷⁸ oder aber im Kontext einer stilgeschichtlich, ikonographisch und theologisch-liturgisch ordnenden Gesamtdarstellung der europäischen beziehungsweise französischen Grabmalkunst in der Frühen Neuzeit diskutiert.⁶⁷⁹ Heinrich Geymüller und ein Jahrhundert später auch Henri Zerner wiesen auf die formale Analogie und sicherlich intendierte Verbindung zwischen dem Grabmal in Rouen und dem Hofportikus in Anet hin.⁶⁸⁰ Auf der Grundlage dieses Befundes, der auf eine gewisse Programmatik hinweist, und mit Rekurs auf neuere Forschungen zu Memoria und Identität ist zu fragen, wie das Brézé-Grabmal in Rouen als Gedächtnismonument fungierte und inwiefern hierbei genealogische und/oder *gender*-spezifische Strategien der Inszenierung zum Einsatz kamen.⁶⁸¹

Der Begräbnisort: Die Kathedrale von Rouen als Nekropole

Bemerkenswert ist zunächst der Begräbnisort, die der Jungfrau Maria geweihte Scheitelkapelle der Kathedrale von Rouen. Brézé hatte ihn vermutlich testamentarisch verfügt, aber die Initiative zur Errichtung eines Prunkgrabmals ging auf seine Witwe zurück.⁶⁸² Als Diane de Poitiers vermutlich 1536

⁶⁷⁶Ein unter Viollet-le-Duc im späten 19. Jh. angefertigter Abguss des Grabmals befindet sich heute im Musée des Monuments français in Paris.

⁶⁷⁷Vgl. Deville 1837, S. 109-143.

⁶⁷⁸Vgl. Geymüller 1901, S. 623-626; Vesly 1905; Du Colombier 1949, S. 24-30; Blunt 1953, S. 73f.; Zerner 1996, S. 152-155; Leproux 2009.

⁶⁷⁹Vgl. Panofsky 1964, S. 91f.; Cohen 1973, S. 137/ FN 3 u. S. 143-147; Berland 2006. Zum Grabmal als Teil der Ausstattung der Kathedrale von Rouen s.a. Jouen 1932, S. 90-91; Carment-Lanfry 1977, S. 145-148.

⁶⁸⁰Vgl. Geymüller 1898, S. 134-135; Zerner 1996, S. 361-363. S.a. ebd., S. 152-155.

⁶⁸¹Für eine Einführung in den Komplex Memoria, Identität und Genealogie, die zugleich die Forschungsgeschichte zu diesem Thema referiert, vgl. Oexle 1995. Speziell zu Grabmälern als genealogisch argumentierenden Gedächtnisorten vgl. Heck 2002; McGee Morganstern 2000.

⁶⁸²Ein Testament von Louis de Brézé ist m.W. nicht überliefert. Aus dem Regesten des Rouenaisers Domkapitels geht jedoch hervor, dass es zwei Testamentsvollstrecker gab. Vgl. Deville 1837, S. 139-140.

damit begann, hatte sie es mit einem stark vordeterminierten Ort zu tun, an dem sich sakrale und politische Sinnschichten überlagerten und bedeutungsvoll miteinander verbanden. Mit der Errichtung des Grabmals für Louis de Brézé griff sie nicht nur eine bestehende Familientradition auf, sondern wirkte zudem mit an einem eminent politischen Ausstattungsprogramm der Scheitelkapelle, die sich in dieser Zeit zu einem Gedenkraum sowohl der Erzbischöfe von Rouen als auch der vom französischen König in der Normandie eingesetzten Gouverneure entwickelte.

Diane de Poitiers, die man in diesem Raum zunächst kaum vermutet und in der Tat auch nicht sofort antrifft, schrieb sich mit dem Brézé-Grabmal in einen männlich dominierten, wachsenden Kontext ein, dessen Potential sie für die Inszenierung ihrer eigenen Ambitionen geschickt zu nutzen verstand. Dieser Umstand macht es erforderlich, die außergewöhnlich komplexe Polit- und Sakraltopographie der Kathedrale von Rouen und ihrer Marienkapelle im Folgenden etwas ausführlicher darzulegen.

In der bei Deville zitierten Beschreibung der Totenfeierlichkeiten für Louis de Brézé am 19. August 1531 heißt es:

[...] on porta le corps en la fosse qui est à la chapelle de la Vierge Marie a la main senestre **aux pieds de son pere grant**. Et apres que le corps fut a la fosse et que l'archeveque eust faict les ceremonies qu'on a acoustumé de faire et que il fut parti, le maistre d'hostel dud. Seigneur rompit son baston sur la fosse en disant mon maistre est mort.

Puis furent gettees dedens la fosse les estandartz, guydon, cotte darmes, heaulm et esperons par les gentilz hômes qui les portoient. Mais apres furent levees et mises sur lautel, et fur mys sur la fosse une tombe ou est figure les armes dud. seigneur dessus.⁶⁸³

Die Quelle hält unter anderem fest, dass Brézé neben seinem Großvater bestattet wurde. In der Marienkapelle war 1465 bereits Pierre de Brézé beerdigt worden. Auch er hatte sich im Dienst der Krone verdient gemacht und dies insbesondere für die Normandie und die Stadt Rouen.⁶⁸⁴ Nicht die familiäre Herkunft von Pierre de Brézé, sondern sein seitens der Krone verliehenes politisches Amt und dessen erfolgreiche Ausübung hatten seinerzeit den Ausschlag für Rouen, die alte Hauptstadt der Normandie, als Begräbnisort gegeben.

Die Wahl der konkreten Grabstätte ist höchst signifikant. Die Kathedrale von Rouen beherbergte zu dem Zeitpunkt nämlich bereits zwei wichtige Nekropolen: Der Chorbereich fungierte seit dem 12. Jahrhundert als Grablege der normannischen Herzöge, die von 1066 an auch die Könige von England

⁶⁸³Zit. nach: Deville 1837, S. 137-138 [meine Hervorhebung]

⁶⁸⁴Vgl. S. 137/FN 54 (Kap. III.2.).

waren. Mit der Eroberung der Normandie durch den Kapetinger Philipp Augustus 1204 endete die englische Vorherrschaft, und das Herzogtum wurde den französischen Kronlande einverleibt. Später, im 14. Jahrhundert, wurde ein Herzog der Normandie König von Frankreich: Karl V. von Valois (gest. 1380). Er verfügte, dass sein Herz in der Kathedrale von Rouen beigesetzt und ihm dort ein angemessenes Grabmal errichtet wurde. Seit dem ausgehenden 14. Jahrhundert stand das Herzgrabmal Karls V., ein *gisant* aus weißem Marmor auf einer schwarzen Tumba, vor dem Hauptaltar der Kathedrale, flankiert von vier Herzogs- beziehungsweise anglo-normannischen Königsgrabmälern. Das Arrangement im Chor, also an einem besonders privilegierten Ort, behauptete die Tradition und Stärke des normannischen Herzogtums. Zugleich stellte es die Vormachtstellung der Valois in der Normandie und die im frühen 13. Jahrhundert erfolgte Ablösung der anglo-normannischen Herrschaft durch die französische Krone heraus.⁶⁸⁵ Für die Machtdemonstration der Könige von Frankreich besaß die Nekropole auch im 16. Jahrhundert noch große symbolische Bedeutung. Im Rahmen ihrer *joyeuses entrées* in die Stadt Rouen huldigten sowohl Ludwig XII. (1508) als auch Heinrich IV. (1596) dem Herzgrabmal ihres Vorgängers Karl V. im Chor.⁶⁸⁶

Die zweite Nekropole war die der Erzbischöfe von Rouen in der Chorscheitkapelle, welche im frühen 14. Jahrhundert eigens zu diesem Zweck errichtet worden war (Abb. 51 u. 52). Erzbischof Guillaume de Flavacourt hatte 1302

⁶⁸⁵Der erste Herzog der Normandie, Rollon (gest. um 932), war in der Kathedrale von Rouen getauft worden und hatte die Kirche als Krönungs- und Begräbnisort gewählt. Eine gezielte Etablierung des Kirchenbaus als Grablege der Herzöge der Normandie unter Berufung auf Rollon und seinen Nachfolger Wilhelm Langschwert (gest. 943) setzte aber erst im 12. Jh. unter den Plantagenets ein. Die Ausgestaltung dieser Grablege hatte zunächst vermutlich provisorischen Charakter. Die ersten beiden aufwendigen Grabmäler mit *gisants* entstanden im frühen 13. Jh. – nach Schlicht (2005, S. 352) erst im ausgehenden 13. oder frühen 14. Jh. – für die anglo-normannischen Könige und Herzöge der Normandie Heinrich d.J. (gest. 1183) und Richard Löwenherz (gest. 1199). Sie fanden im Chor links und rechts des Hauptaltars Platz. Zwischen diesen beiden errichtete man bald nach 1380 das Herzgrabmal Karls V. Seine Gebeine wurden in der Abteikirche von Saint-Denis beigesetzt. Wenig später, zu Ende des 14. Jh., entstanden retrospektiv die Grabmäler für die Herzöge Rollon und Wilhelm Langschwert in den östlichsten Kapellen des nördlichen und des südlichen Seitenschiffs. Während das Herzgrabmal Karls V. in der Revolution zerstört wurde, blieben die vier anderen Herzogsgrabmäler weitgehend erhalten. Sie sind seit 1956 links und rechts des Hauptaltars aufgestellt. Bedeutende andere Grablegen der normannischen Herzöge befanden sich bzw. finden sich noch in Fécamp, Caen und Fontevault. Vgl. Schlicht 2005, S. 347-355; Albrecht 2003; Heinzelmann 2003, S. 350-353. Zum Herzgrabmal Karls V. s.a. Gaude-Ferragu 2003, v.a. S. 254 u. 256-258. – Stefan Albrecht stellt heraus (2003, S. 98-99), dass bei den Herzogsgrabmälern die Initiative zu deren Errichtung in der Regel vom Rouenaiser Domkapitel ausging. Hier spielte also auch das Bedürfnis nach institutioneller Selbstdarstellung eine Rolle. Es scheint, als versuchte das Domkapitel mit der Einrichtung einer Herrschernekropole in Notre-Dame eine führende politische Position zu behaupten. Dieser Befund deckt sich mit Dorothee Heinzelmanns (2003, S. 40 u. 333-337) Beobachtung einer eminent wichtigen Entscheidungs- und Machtposition des Kathedralkapitels schon zu früheren Zeiten.

⁶⁸⁶Vgl. Gaude-Ferragu 2003, S. 258.

die Initiative zu einem Kapellenneubau im Stil der Hochgotik ergriffen, der den Vorgängerbau in Höhe und Tiefe deutlich überbot.⁶⁸⁷ Das Wandgrabmal Flavacourts (gest. 1306), ein *gisant* aus weißem Marmor auf schwarzem Sarkophag und überwölbt von einem Baldachin, hatte an der Nordwand der Kapelle im ersten Joch Platz gefunden. Direkt gegenüber war das formal ähnliche Grabmal seines Vorgängers im Amt des Erzbischofs von Rouen, Eudes Rigaud (gest. 1275), errichtet worden.⁶⁸⁸ Ebenfalls im frühen 14. Jahrhundert waren die Glasmalereien für die hohen Lanzettfenster der Marienkapelle entstanden. Im Norden und Süden sind, jeweils als aufrecht stehende Figuren in einer tabernakelartigen Kleinarchitektur, die heiligen Erzbischöfe Rouens vom Beginn der Diözese bis ins 12. Jahrhundert dargestellt. Die in Glas gemalte Galerie der Vorgänger, die die Anciennität der Kirche in Rouen und das daraus abgeleitete Prestige des Bistums herausstellen sollte, rahmte die Grabstätten der jüngeren Erzbischöfe, die fortan, vom frühen 14. bis ins frühe 16. Jahrhundert in der Marienkapelle ihre letzte Ruhestätte fanden.⁶⁸⁹

In diesem also eigentlich von der Diözese besetzten Gedenkraum war 1465 Pierre de Brézé, der Statthalter des französischen Königs in der Normandie, bestattet worden. Der Wahl des Ortes müssen der amtierende Bischof und das Domkapitel zugestimmt haben.⁶⁹⁰ Damit war eine Allianz von Erzbistum, Stadt und Krone angezeigt, die zeitlich mit dem Ende des Herzogtums Normandie und dessen Umwandlung in ein von königlichen Beamten verwaltetes Krongut zusammenfiel.⁶⁹¹ Die Beisetzung von Brézé in der Scheitelkapelle der

⁶⁸⁷Zur Baugeschichte der Kathedrale Notre-Dame in Rouen vgl. Heinzelmann 2003 (nur früh- und hochgotische Zeit); Schlicht 2005 (nur Zeit um 1300); Carment-Lanfray 1977; Lescroart 2001.

⁶⁸⁸Vgl. die Zeichnungen aus der Slg. Gaignières (Paris, BnF; Abb. in: Adhémar 1974, n° s 344 u. 542).

⁶⁸⁹Vgl. Lautier 2005; Schlicht 2005, S. 321-340; Carment-Lanfray 1977, S. 135, 150-152. Erst ab Mitte des 11. Jh. hatten die Bischöfe von Rouen überhaupt eine Grabstätte im Inneren der Kirche oder in deren unmittelbarer Umgebung erhalten. Seit der 2. Hälfte des 12. Jh. wurden einige von ihnen in den Chorumgangskapellen beigesetzt, so z.B. Rotrou de Beaumont le Roger (gest. 1183) in der den Hll. Peter und Paul geweihten Kapelle. S. die Zeichnung seines Grabmals in der Slg. Gaignières, Paris, BnF (Abb. in: Adhémar 1974, n° 42). – Im 14. und 15. Jh. entstanden die Grabmäler von Eudes Rigaud, Gilles Deschamps, Aimery Guenand und Robert de Croixmare an der Südwand der Marienkapelle und die von Guillaume de Flavacourt und Raoul Roussel an der Nordwand. Sie alle wurden 1769 beseitigt.

⁶⁹⁰Zur Bedeutung des Rouenaisers Domkapitels und seiner Entscheidungsbefugnis hinsichtlich baulicher Veränderungen an und in der Kathedrale vgl. Schlicht 2005, S. 19; s.a. FN 685 in diesem Kap. Eventuell hatte auch die zur Marienkapelle gehörige Confrérie de Notre-Dame, nach Heinzelmann (2003, S. 42) die wichtigste Bruderschaft der Kathedrale, einen Einfluss auf die Vergabe der Grabstätten in der Kapelle.

⁶⁹¹Die Normandie war ein wesentlicher Gegenstand der Kampfhandlungen zwischen England und Frankreich im sog. „Hundertjährigen Krieg“. Nach dem französischen Sieg bei Formigny und der Rückeroberung von Cherbourg gelangte die Normandie 1450 endgültig an Frankreich. Die Transformation des Herzogtums in ein Krongut wurde durch die Zerstörung der Herzogsinsignien am 9.11.1469 formell besiegelt.

Kathedrale von Rouen war demnach ein dezidiert politischer Akt, der den bereits mit dem Herzgrabmal Karls V. im Chor markierten Herrschaftsanspruch des französischen Monarchen in der Normandie bekräftigte.

Ein Grabmal, das dem hohen Rang und der besonderen politischen Bedeutung von Pierre de Brézé entsprach, wurde erst sehr viel später und auch deutlich nach dem Tod seiner Witwe Jeanne du Bec-Crespin 1472 errichtet (FT 7).⁶⁹² Die Initiative hierzu ergriff der Sohn Jacques de Brézé (gest. 1494), Vater von Louis. Im Juli 1488 bat er das Domkapitel, eine Entscheidung über das erlaubte Ausmaß und die Form des von ihm geplanten Monuments zu treffen, das über dem Grab an der Nordwand des zweiten Joches, also rechts neben dem von Erzbischof Flavacourt, in der Marienkapelle stehen sollte.⁶⁹³ Es ist unklar, wann das als Doppelgrabmal konzipierte Werk fertig gestellt wurde, und ob auch der Enkel Louis de Brézé an seiner Errichtung beteiligt war. Das steinerne Nischengrabmal im spätgotischen Flamboyantstil passte sich formal dem unmittelbar benachbarten Flavacourt-Grabmal an.⁶⁹⁴ Es besteht aus einem an der Vorderseite mit Wappen geschmückten Sarkophag, der seitlich von pilasterartigen Stützen eingefasst wird. Diese tragen eine reichhaltige, hoch aufragende Baldachin-Architektur mit Wimberg, Fialen, Maßwerk und Krabben, die – wie die Pilasterschäfte auch – über und über mit dem „PB“-Monogramm des Verstorbenen verziert ist.⁶⁹⁵ Auf der Deckplatte des Sarkophags und von dem gotischen Gewölbe des Baldachins überfangen lagen ehemals die beiden vielleicht aus weißem Marmor, vielleicht aus Stein gearbeiteten *gisants* von Pierre de Brézé und Jeanne du Bec-Crespin.⁶⁹⁶

⁶⁹²Vgl. Deville 1837, S. 53-69; Jouen 1932, S. 90; Carment-Lanfry 1977, S. 137; Baudoin 1992, S. 73.

⁶⁹³Vgl. Deville 1837, S. 60-61. Aus den Regesten des Domkapitels geht hervor, dass Pierre de Brézé im Juli 1465 in der Marienkapelle, „du côté gauche“, beigesetzt worden war. Der Standort des zu errichtenden Grabmals stand somit schon fest. Vgl. ebd., S. 59. – Jeanne du Bec-Crespin, die im Januar 1472 neben ihrem Mann in der Marienkapelle beigesetzt wurde, stammte aus einer traditionsreichen normannischen Adelsfamilie, was die Erlaubnis des Domkapitels, ein Grabmal für sie und ihren Mann in der Scheitelkapelle zu errichten, vermutlich begünstigte. – Über das Todesjahr von Jacques de Brézé herrscht Unklarheit. Nach Jean-Paul Detournay (1984, S. 64), dessen Studie zur Geschichte von Nogent-le-Roi stellenweise etwas unseriös wirkt, starb er am 9.11.1490. In allen anderen Ausführungen zu Jacques de Brézé ist 1494 als Todesjahr angegeben, auch in der von Merlet (1986, S. 95) zitierten Grabinschrift in Coulombs. S.o. FN 667 in diesem Kapitel.

⁶⁹⁴Eine Zeichnung aus der Slg. Gaignières (Paris, BnF; Abb. in: Adhémar 1976, n° 1189) vermittelt eine Vorstellung vom ursprünglichen Aussehen des Monuments. S.a. Antoine de Lamare de Chesnevarin, *Éloges de la ville de Rouen*, 1667, in: *Les éloges de la ville de Rouen* 1872, S. 28. – S.a. die Zeichnung des mittlerweile zerstörten Flavacourt-Grabmals in der Slg. Gaignières (Paris, BnF; Abb. in: Adhémar 1974, n° 542).

⁶⁹⁵„Conformément à une vogue inaugurée par le Cardinal Charles de Bourbon à Lyon (1486-88) le décor est basé sur l’utilisation systématique du monogramme du défunt qui est répété 68 fois.“ (Baudoin 1992, S. 73)

⁶⁹⁶Die beiden *gisants* wurden vermutlich 1769 auf Anweisung des Domkapitels entfernt. Vgl. Deville 1837, S. 55.

Mit der Beisetzung und dem Grabmal von Pierre de Brézé hatte sich der Kapellenraum von einer reinen Nekropole der Rouenaiser Bischöfe zu einer Grabstätte weltlicher und kirchlicher Würdenträger gewandelt, die sich um die Provinz Normandie im Sinne der französischen Krone verdient gemacht hatten. Diese markante Akzentverschiebung, die die politische Aussage der im Chorbereich arrangierten Herzogs- respektive Königsgrabmäler unterstützte, setzte sich in den folgenden Jahrzehnten fort. Bald nach dem Grabmal für den königstreuen Pierre de Brézé entstand in der Marienkapelle ein weiteres Monument, das den Gedenkraum künstlerisch und politisch noch erheblich aufwertete und die Gestaltung des wenig später errichteten Grabmals für Louis de Brézé beeinflusst haben muss: Das Wandgrabmal der Kardinäle von Amboise, Georges I und Georges II d'Amboise. Es nimmt an der Südwand der Kapelle die gesamte Breite des dritten beziehungsweise östlichsten Joches ein und steht noch heute den beiden Brézé-Grabmälern schräg gegenüber (Abb. 56). Der erste Kardinal von Amboise, Erzbischof von Rouen, *lieutenant* des Gouverneurs der Normandie und ein besonders enger Vertrauter König Ludwigs XII., war am 25. Mai 1510 in Lyon gestorben und am 29. Juni desselben Jahres in der Marienkapelle in Rouen beigesetzt worden.⁶⁹⁷ In sei-

⁶⁹⁷ Georges I d'Amboise (1460-1510) war die markanteste Persönlichkeit in der Regierungszeit Ludwigs XII., sowohl in politischer als auch in kultureller Hinsicht. Mit seinem Schlossneubau von Gaillon südöstlich von Rouen leitete er „la toute première Renaissance française“ (Bardati /Chatenet/Thomas 2003, S. 13-14) ein, die von der Normandie in die gesamte Kronlande ausstrahlte. Georges d'Amboise entstammte einer alten Adelsfamilie, die im 15. Jh. in Diensten der französischen Könige einen bemerkenswerten gesellschaftlichen Aufstieg machte. Er war der achte Sohn von Pierre d'Amboise und Anne de Bueil, die zusammen 17 Kinder hatten und damit die Grundlage für ein dichtes, den kirchlichen wie den weltlichen Bereich umspannendes Netz von Einflusssphären in der zweiten Hälfte des 15. Jh. legten. Pierre d'Amboise (gest. 1475), *seigneur de Chaumont*, war ein enger Berater Karls VII. gewesen und hatte dessen Nachfolger Ludwig XI. auf einer Italien-Mission begleitet. Sein Sohn Georges schlug eine erfolgreiche Laufbahn als Kirchenmann ein. 1484 war er Bischof von Montauban, 1492 wurde er Erzbischof von Narbonne. Georges' Anwesenheit am königlichen Hof, wo er als *aumonier du roi* (geistlicher Bestand des Königs) und Berater Karls VIII. fungierte, führte zu einer engen Freundschaft zwischen ihm und Ludwig, Herzog von Orléans, dem späteren Ludwig XII. Diese Freundschaft war entscheidend für die weitere Karriere des Kirchenmanns. Ludwig war seit 1491 Gouverneur der Normandie, was die 1493 erfolgte Ernennung Georges' d'Amboise zum Erzbischof von Rouen, dem wichtigsten französischen Bistum, befördert haben dürfte. 1494-98, während der Teilnahme Ludwigs an den Italien-Feldzügen, übernahm der Bischof kommissarisch auch das weltliche Amt des Gouverneurs. Mit dem Tod Karls VIII. und dem Regierungsantritt Ludwigs XII. im April 1498 stieg Georges d'Amboise zum zweiten Mann im französischen Königreich auf. Er fungierte fortan als *principal ministre* an der Seite des neuen Monarchen. Ludwig XII. betrieb noch im Jahr seines Regierungsantritts die Ernennung von Georges d'Amboise zum Kardinal. Im April 1501 wurde er päpstlicher Legat in Frankreich, 1503 auch in Avignon. Die Hoffnungen auf den Apostolischen Stuhl zerschlugen sich jedoch. Im Mai 1506 zelebrierte der Kardinal von Amboise die Verlobung des späteren Thronfolgers Franz von Angoulême mit Claude de France in Tours. Neben den geistlichen Ämtern waren es auch seine weltlichen und vor allem zahlreiche diplomatische Missionen, die Georges d'Amboise immer wieder nach Italien führten. Seit dem

nem Testament hatte er um die Errichtung eines Grabmals in der Kapelle gebeten. Dem Wunsch entsprach sein Neffe und Nachfolger im Amt des Erzbischofs von Rouen, Georges II d'Amboise. Auf seine Initiative hin begann man 1516 mit der Planung und 1520 mit dem Bau eines Grabmonuments, das spätestens 1525 fertig gestellt war. Schon in den frühen 1540er Jahren wurde erneut an dem Amboise-Grabmal gearbeitet, denn Georges II verfügte, dass das Grabmal seines Onkels in ein Doppelgrabmal für beide Kirchenmänner, also auch für ihn selbst, umgewandelt werden sollte. 1541/42 verschob man den zunächst wohl mittig platzierten *priant* von Georges Ier nach links, damit daneben eine schon in den 1520er Jahren begonnene Figur von Georges II eingestellt werden konnte.⁶⁹⁸

Louis de Brézé, seit 1490 *grand sénéchal*, war im Mai 1526 zum Gouverneur der königlichen Provinz Normandie ernannt worden. Mit der Übernahme dieses für die französische Krone so eminent wichtigen und entsprechend prestigeträchtigen Verwaltungspostens trat er das politische Erbe sowohl seines ruhmreichen Großvaters Pierre als auch des ersten Kardinals von Amboise an. Vor dem Hintergrund erscheint die Beisetzung von Louis de Brézé in der Marienkapelle der Kathedrale von Rouen nur folgerichtig. Hier trafen sich die Tradition der Familie und die Tradition des politischen Amtes. Das Fortschrei-

Jahr 1500 war er *gouverneur général* des Herzogtums Mailand, wo sein Neffe Charles II de Chaumont d'Amboise ihn als *lieutenant* ständig vertrat. Seinen diversen politischen Aktivitäten in Italien und der Vermittlung von Charles II d'Amboise ist es wohl zu verdanken, dass Georges d'Amboise (ähnlich Pierre de Rohan de Gié) sowohl gute Kenntnisse von den künstlerischen Entwicklungen in Oberitalien als auch relativ leichten Zugriff auf dort arbeitende Künstler und Kunstwerke hatte. Der innovative Charakter des Schlosses von Gaillon ist vor allem darauf zurückzuführen. Der Kardinal von Amboise hatte 1501 damit begonnen, die alte Sommerresidenz der Erzbischöfe von Rouen in einen prächtigen Palast zu verwandeln, zu dem auch moderne Gartenanlagen und eine *Le Lydieu* genannte, inmitten der Weinterrassen gelegene Lust-Dependance nach italienischem Vorbild gehörten. Zu Georges I d'Amboise vgl. P. Hamon, Art. Amboise, in: Joanna et al. 2001, S. 578-581; Janin 1996 u. 1997; Jouen 1908, S. 387-392; Souchal 1976. Zum Neubau von Gaillon unter Georges d'Amboise vgl. Bardati/Chatenet/Thomas 2003; Smith 2003; Yu-Ling Liou 1997; Prinz/Kecks 1985, v.a. S. 481-488; Gebelin 1927, S. 107-113. Das Schloss ist in der Revolution stark zerstört worden. Alexandre Lenoir konnte einige Fragmente des Baus und des Dekors für sein Musée des Monuments français sichern. Mit der Restaurierung und Zusammenführung der Überreste von Gaillon wurde Mitte der 1970er Jahre begonnen.

⁶⁹⁸Zum Amboise-Grabmal vgl. Pommeraye 1686, S. 52-56; Deville 1837, S. 73-105; Jouen 1932, S. 87-90; Lanfry et al. 1959; Carment-Lanfry 1977, S. 137-145; Baudoin 1992, S. 73. S.a. die Zeichnung des Amboise-Monuments in der Slg. Gaignières (Paris, BnF; Abb. in: Adhémar 1976, n° 1625). – Der Kopf von Georges I ist zweifellos von Pierre des Aubeaux gearbeitet worden. Derselbe Künstler schuf ab 1522/23 auch den *priant* von Georges II. Der Kopf dieser Figur wurde vor ihrer Einstellung in das Grabmal erneuert, um dem inzwischen erlangten Alter von Georges II zu entsprechen. Diesen Kopf schuf Jean Goujon 1542. Vgl. Carment-Lanfry 1977, S. 14; Leproux 2009, s. 117-118. Das Doppelgrabmal wurde nach dem Tod von Georges II 1550 erneut, wenngleich diesmal nur geringfügig, verändert. Der Verstorbene hatte testamentarisch verfügt, dass seine mittlerweile erlangte Kardinalswürde über entsprechende Insignien an seinem *priant* kenntlich gemacht würde.

ben dieser Traditionen durch Louis de Brézé schloss eine mit der Beisetzung seines Großvaters eingeleitete Entwicklung ab: Die Verwandlung des vormals diözesanpolitisch dominierten Gedenkraums in einen Repräsentationsraum der politischen Stellvertreter des Königs in der Normandie, also in eine Art Außenposten monarchischer Machtdemonstration, an dem zugleich der Anspruch auf eine eigenständige Machtposition in der Region aufscheint. Das Grabmal, das Diane de Poitiers für Louis de Brézé in der Marienkapelle errichten ließ, sollte diese Traditions- und Bedeutungsstränge aufgreifen, um die Erinnerung an den Verstorbenen möglichst stabil zu verankern und daraus Vorteile auch für seine Witwe zu erzielen.

Auftrag und Ausführung

Seit August 1534 hatte Diane de Poitiers regelmäßige Zahlungen an das Rouenais Domkapitel angewiesen, damit die Priester täglich eine feierliche und eine stille Messe für die Seele von Louis de Brézé abhielten.⁶⁹⁹ Aber erst im Frühjahr 1536 entschied sie, dass über dem Grab ihres Ehemanns, das bis zu dem Zeitpunkt nur mit einer in den Boden eingelassenen Platte gekennzeichnet war, ein großes Monument errichtet werden sollte. Diese Absicht teilte sie dem Domkapitel am 27. März 1536 mit und begründete die Verzögerung damit, dass sie zuvor viele andere Dinge habe regeln müssen.⁷⁰⁰ Eine konkrete Auftragslage ist nicht überliefert. Weder sind der oder die Künstler bekannt, die mit dem Entwurf und der Ausführung des Monuments betraut wurden, noch der Zeitpunkt von dessen Vollendung. Deville führt ein 1544 datiertes Manuskript an, das die Inschriften am Grabmal wiedergibt und somit einen *terminus ante quem* markiert.⁷⁰¹ Interessanterweise entstand das Monument, als Heinrich II., damals noch Thronfolger, Gouverneur der Normandie war, und es ist denkbar, dass er Diane de Poitiers bei ihrem Vorhaben – auch gegenüber dem Domkapitel – unterstützte.⁷⁰²

Das Grabmal von Louis de Brézé ist ein Versatzstück französischer Renaissance-Architektur, das in dem hochgotischen Sakralraum ebenso fortschrittlich wie deplatziert wirkt. Die unmittelbare und etwas gedrängt wir-

⁶⁹⁹Vgl. Deville 1837, S. 140.

⁷⁰⁰Aus den Regesten des Domkapitels, 27.3.1535 (alte Zeitrechnung): „... Necnon sepultura ejusdem defuncti construi et erigi facere in ecclesia, quod hucusque complere nequivit multis aliis perpedita negociis.“ (zit. nach: Deville 1837, S. 128)

⁷⁰¹Vgl. Deville 1837, S. 129.

⁷⁰²Ihre Absichtsbekundung zur Errichtung eines Grabmals in Rouen datiert allerdings vor der Amtsübernahme Heinrichs. Er wurde im November 1536 zum Gouverneur ernannt und damit zum Nachfolger des im August des Jahres gestorbenen *dauphin* Franz. Franz war vom 8. August 1531 bis zum 10. August 1536 Gouverneur der Normandie gewesen und insofern der direkte Nachfolger von Louis de Brézé (6.5.1526-23.7.1531) in diesem Amt. Heinrich hielt den Posten vom 2. November 1536 bis zu seiner Thronübernahme am 1. April 1547 inne. Sein Nachfolger als Gouverneur der Normandie war Claude d'Annebault (-2.11.1552). Vgl. die Liste der Gouverneure bei Harding 1978, S. 225.

kende Nachbarschaft zum Grabmal von Pierre de Brézé und Jeanne du Bec-Crespin unterstreicht diesen Eindruck.⁷⁰³ Während das ältere Monument hinsichtlich Größe, Material und Formensprache mit der Architektur und Ausstattung der Kapelle harmoniert, scheint das Grabmal von Louis de Brézé auf ästhetischen Bruch und Überbietung hin angelegt. Es ist deutlich breiter und höher als das benachbarte Grabmal und verdeckt mit seinem massiven oberen Geschoß einen Teil der dahinter liegenden Fensterpartie.⁷⁰⁴ Die gewählten Materialien sind schwarzer Marmor und Alabaster, letzteres in erster Linie für die figürlichen und dekorativen Bestandteile. Vereinzelt finden sich Reste von Vergoldungen, vor allem bei den Inschriften.

Die für das Louis de Brézé-Monument getroffene Materialwahl war nicht außergewöhnlich. Die kontrastreiche Verbindung von schwarzem und weißem Marmor beziehungsweise schwarzem Marmor und Alabaster gab es in der französischen Sepulkralkunst seit dem späten 13. Jahrhundert. Als Würdeformel war diese Materialkombination dem Hochadel und dem hohen Klerus vorbehalten und insofern auch bei den Grabmonumenten in der Kathedrale von Rouen mehrfach anzutreffen, unter anderem bei dem Amboise-Monument.⁷⁰⁵ Dort dominiert der Alabaster, aus schwarzem Marmor sind nur der Sockel und die Deckplatte des Sarkophags. Der kontrastive und strukturell schlüssige Einsatz der Materialien am Louis de Brézé-Grabmal entspricht dessen architektonischer Ausrichtung im Renaissance-Stil. Die eigentlich konventionelle Materialwahl betont somit noch die Absetzung von dem spätgotischen Nischengrab Pierres de Brézé einerseits und dem in der Art der französischen Frührenaissance errichteten Amboise-Monument andererseits.

Das Grabmal von Louis de Brézé besteht aus zwei durchgängigen architektonischen Geschossen von gleicher Höhe und Breite, die seine horizontale Gliederung ausmachen und thematisch unterschiedlich besetzt sind. Die schmalen, risalitartig hervortretenden Seitenpartien binden die beiden Etagen zusammen und akzentuieren den vertikalen Zug des Monuments. Sie bestehen aus gekuppelten Stützen, kannelierten korinthischen Säulen unten und korbtragenden Frauen (Kanephoren) oben, die übereinander angeordnet sind und deren weit vorkragendes Gebälk von Wappen präsentierenden Ziegen auf

⁷⁰³Es ist wohl davon auszugehen, dass das Domkapitel, wie zuvor schon beim Grabmal von Pierre, vorgab, wie viel Platz das Monument für Louis de Brézé beanspruchen durfte. Angesichts der gedrängten Anordnung der beiden Grabmäler an der Nordwand ist zu vermuten, dass Diane de Poitiers die restliche Wandfläche des zweiten Joches, also vom Grabmal Pierres de Brézé bis zum nächsten Dienstbündel, zur Verfügung gestellt wurde.

⁷⁰⁴Das Grabmal von Pierre de Brézé misst ca. 6,10 m in der Höhe und 1,80 m in der Breite, das Monument von Louis de Brézé ist gut 7 m hoch und etwa 3 m breit. Das Amboise-Doppelgrabmal misst 7,32 m in der Höhe und 5,49 m in der Breite. Für die Detail-Abmessungen des Amboise-Grabmals s. Lanfry et al. 1959, S. 83.

⁷⁰⁵Vgl. Prochno 2002, S. 100; Schlicht 2005, S. 329-331. – Im Sprachgebrauch des 15. und 16. Jh. waren „marbre blanc“ und „albâtre“ Synonyme, wurden weißer Marmor und Alabaster also nicht unterschieden oder mit verschiedener Wertigkeit beliehen. Vgl. Baudoin 1992, S. 31.

Podesten bekrönt wird. Diesen seitlichen Akroterien entspricht im mittleren Teil ein tabernakelartiger Aufsatz mit einer weiblichen Tugendenfigur.

Das Brézé-Grabmal ist derart vierteilig, komplex und in sich bezugreich, dass sich eine sukzessive Analyse der einzelnen Partien empfiehlt, um im Anschluss noch einmal das ganze Monument vergleichend, auch im Hinblick auf eine Zuschreibung, und hinsichtlich seiner Bedeutung für die Re-Präsentation Dianes de Poitiers ins Auge zu fassen.

Das obere Grabmalgeschoß

Im oberen Geschoß werden der weltliche Ruhm und die Tugenden des Verstorbenen gefeiert. Ein zum Altar gerichtetes Reiterstandbild von Louis de Brézé ist einem kassettierter Rundbogen eingestellt. Der ehemalige Gouverneur der Normandie und *capitaine* der Stadt Rouen wird als Feldherr präsentiert. Er reitet in voller Rüstung, mit gezogenem Schwert und flatterndem Kettenhemd auf einem prächtigen Schlachtross, dessen Harnisch mit den emblematischen Zeichen von Brézé, Wappen und Monogramm, geschmückt ist und so den Reiter eindeutig kennzeichnet. Das von Palmzweigen durchflochtene „LB“-Monogramm ziert auch die Kassetten des Rundbogens. Das Reiterstandbild erscheint vollplastisch, ist jedoch – wie an den Beinen des Pferdes zu erkennen – mit einem im Relief gearbeiteten stark stilisierten Landschaftshintergrund materiell verbunden. Der in Höhe, Breite und Tiefe beengend wirkende Raum steigert die plastische Präsenz von Ross und Reiter.

Das von einer Art Triumphbogen überfangene Reiterstandbild war aus dem französischen Schlossbau bekannt. Es markierte die Eingangssituation zum Schloss Ludwigs XII. in Blois und auch zu den Residenzen anderer großer Feudalherren. Diane de Poitiers nahm später erneut, bei der Gestaltung des Zugangs zu ihrer neu entstehenden Residenz in Anet, auf diese Tradition Bezug.⁷⁰⁶ In Rouen aber wurde dieses Versatzstück des repräsentativen Tor- und Fassadenbaus für ein Grabmal, also für eine ganz andere Monumentensorte adaptiert. Im französischen Kontext ist diese Lösung außergewöhnlich und vielleicht sogar einzigartig. Sicher war hier auch Italien Vorbild, wo das Reiterbild seit dem Trecento einen festen Platz in der Gedenkkultur der Söldnerführer (*condottieri*) besaß, also mit einer militärischen Leitfunktion assoziiert war, wie sie in seiner Weise auch Louis de Brézé innegehabt hatte.⁷⁰⁷

⁷⁰⁶Vgl. S. 154-160 (Kap. III.3.).

⁷⁰⁷Vgl. insb. die Scaliger-Grabmäler in Verona, bei S. Maria Antica; das Grabmal Bernabò Viscontis (gest. 1385) von Bonino da Campiglione in der Kirche S. Maria della Conca in Mailand (heute Archäologisches Museum, Castello Sforzesco); das Monument des *condottiere* Paolo Savelli (gest. 1405) in der Frari-Kirche in Venedig; das gemalte Reiterbildnis des Giovanni Acuto von Paolo Uccello (1436) und das des Niccolò da Tolentino von Andrea del Castagno (1456) im Florentiner Dom; das Reiterstandbild des Gattamelata von Donatello auf dem Santo in Padua (1444-47); die Grabmäler des Bartolomeo Colleoni von Giovanni Antonio Amadeo in Bergamo (1470-74) und von Andrea del Verrocchio (nach

Angesichts des ähnlich gestalteten Colleoni-Grabmals in Bergamo (1470-74) findet Erwin Panofsky es „unnötig“, das Reiterbildnis Brézés als eine Entlehnung aus dem französischen Schlossbau zu betrachten.⁷⁰⁸ Faktisch ist es aber eine, und wahrscheinlich leistete es beides: Das Reiterbildnis unter dem Triumphbogen spielte auf die Repräsentation des Königs und des französischen Feudaladels an und profilierte damit den im Dienst beziehungsweise als Stellvertreter seines Königs agierenden Heerführer Louis de Brézé.⁷⁰⁹

Lokale Besonderheiten könnten die Wahl eines Reiterstandbildes für das Brézé-Grabmal zusätzlich motiviert und seine Lesart beeinflusst haben. Das Pferd war nämlich im frühen 16. Jahrhundert zu einem Symboltier der Stadt Rouen geworden und stand für die Gefolgschaft der Stadt gegenüber der Krone. Der Zusammenhang hatte sich aus den *entrées* für Ludwig XII. 1508 und für Franz I. 1517 ergeben, bei denen Ross und Reiter sinnfällig inszeniert und das ephemere Reiterstandbild zu einem verdichteten Bild königlicher Herrschaft erhoben worden waren.⁷¹⁰ Anne-Marie Lecoq weist darauf hin, dass

1479) in Venedig, Piazza di SS. Giovanni e Paolo. S.a. einen u.U. Raffael zuzuschreibenden Entwurf eines Grabmonuments für Francesco Gonzaga (Paris, Louvre, Dept. des arts graphiques, Inv.-Nr. 1420). Vgl. Bauch 1976, S. 186-197; Cohen 1973, S. 146; Panofsky 1964, S. 91-94. Zur Re-Präsentationskultur der italienischen *condottieri* s. Erben 1996. S.a. das von Leonardo konzipierte Trivulzio-Denkmal mit Reiterstandbild von um 1500, das eine Art Schnittstelle zwischen italienischen Memorialmonumenten und französischer Grabmalkunst darstellt. Vgl. Blunk 2007, S. 230-232. – Ein frühes, aber vermutlich isoliertes französisches Beispiel für eine Reiterdarstellung im Grabmalkontext hat sich in der Abteikirche von Évron erhalten. Bei dem Nischengrab vom Beginn des 14. Jh. ist auf einem der beiden Giebel ein Ritter zu Pferd im Relief dargestellt. Auf dem anderen kniet der Ritter vor Maria nieder, außerdem sind der Abt und zwei Mönche neben der Jungfrau zu erkennen. Vgl. Evans 1948, S. 214. – Hans Körner (1997, S. 167-169) verweist auf die mittelalterliche Tradition des Reitervotivs und damit auf eine Bedeutungsdimension, die auch noch bei den frühneuzeitlichen Reiterstandbildern im Kirchenraum reinspielen dürfte.

⁷⁰⁸Panofsky 1964, S. 91.

⁷⁰⁹Die Verdienste von Louis de Brézé um das Wohl des französischen Königreichs betont auch der Text der rechten der beiden Gedenktafeln an der Rückwand im unteren Geschoß seines Grabmals. Dort heißt es: „Dedens le corps que ce blanc marbre serre, / jadis le ciel pour embellir la terre / transmyst le choys des illustres espritz, / lequel au corps feist tant d’honneur acquerre, / qu’en temps de paix et furieuse guerre, / **soubz quatre Roys il emporta le prix.** [...]“ (zit. nach: Deville 1837, S. 125; meine Hervorhebung). Die „quatre Roys“, denen Louis de Brézé diene, waren Ludwig XI., Karl VIII., Ludwig XII. und Franz I. – Ähnlich argumentierte der *huitain* unter dem Reiterstandbild von Pierre de Rohan de Gié in Le Verger. Auch dort wurde hervorgehoben, dass Rohan drei französischen Königen gedient habe. Vgl. Scheller 1985, S. 54. – Die beiden Epitaphe aus schwarzem Marmor am Brézé-Grabmal wurden 1793 entfernt. Das linke blieb erhalten und war im frühen 19. Jh. schon wieder an seinem Platz. Das rechte wurde offenbar zerstört und erst später wieder ergänzt. Gemäß Deville (1837, S. 129) überliefert ein Manuskript von 1544 alle Inschriften.

⁷¹⁰Vgl. Lecoq 1987, S. 224-229; Cloulas 1997, S. 32-33. Bei der *entrée* für Ludwig XII. war das an der *pont de Robec* aufgestellte Pferd ein Automat, den keiner bezwingen konnte, bis es schließlich einem den König repräsentierenden Darsteller gelang. Das Spektakel spielte auf den Mythos von Alexander und dem Pferd Bukephalos an, der auch in einer

man mit der Bestimmung des Pferdes zum Sinnbild der königstreuen Stadt Rouen im Rahmen der beiden *entrées* auch auf die persönliche Ikonographie von Georges I d'Amboise anspielte, dessen Namenspatron, der Heilige Georg, in der Regel zu Pferde und im Kampf mit dem Drachen dargestellt wurde.⁷¹¹ So findet er sich auch am Grabmonument der Kardinäle von Amboise in der Marienkapelle. Zwischen den *priants* der beiden Kirchenmänner, in der Mitte der Grabmalrückwand, ist ein Relief angebracht, das den reitenden Heiligen im Kampf mit dem Drachen zeigt.⁷¹² Früher schmückte außerdem ein Reiterstandbild des Heiligen aus vergoldetem Blei den Dachfirst der Kapelle.⁷¹³ Der heilige Namenspatron brachte eine kämpferische, machtbetonte Note in die Repräsentation des Kirchenmanns Georges I d'Amboise, der ja auch weltliche Ämter wie insbesondere das des Gouverneurs der Normandie bekleidet hatte und unter Ludwig XII. einer der politisch und kulturell einflussreichsten Männer Frankreichs gewesen war.⁷¹⁴ Mit dem Bild des Heiligen Georgs spielten unter Umständen auch Georges I und sein Nachfolger Georges II d'Amboise auf die Herrschaftsikonographie des französischen Königs an und brachten damit ihre Nähe zur Krone und ihren Machtanspruch in der Region

Inscription als Vergleich benannt wurde. Die Identifikation des Pferdes mit der Stadt Rouen basierte auf einem Wortspiel, denn das Pferd war „de poil que vulgairement on appelle *rouen* [rouan]’, c’est-à-dire rouge et blanc avec les crins et les polis des extrémités noirs.“ (Lecoq 1987, S. 228). Bei der *entrée* für Franz I. wurde ein ephemeres Reiterstandbild aus Kupfer vor der Kathedrale aufgestellt. Der Reiter auf dem steigenden Pferd war als eine Repräsentation des Königs gekennzeichnet. Eine lateinische Inschrift spielte auf das römische Vorbild an: „Rouen, avec un tel César, devient un autre Rome. / Mais Rome cède à notre cheval la primauté martiale.“ (Zitat der letzten beiden Zeilen in der Übersetzung von Lecoq 1987, S. 227; s. ebd. für das lateinische Original)

⁷¹¹Vgl. Lecoq 1987, S. 228.

⁷¹²Das Relief befand sich ursprünglich direkt hinter dem *priant* von Georges I d'Amboise. Der enge binnenräumliche Zusammenhang zwischen dem ersten Kardinal von Amboise und seinem Namenspatron wurde durch die 1541/42 erfolgte Verschiebung der Skulptur nach links aufgegeben, so dass der Hl. Georg der Repräsentation beider Kardinäle dienen konnte. – Die Reliefdarstellung des Heiligen im Kampf mit dem Drachen ist eine sehr getreue bildliche Umsetzung der Erzählung in der *Legenda aurea*, und sie weist große Ähnlichkeit mit dem Relief zum gleichen Thema im Chorgestühl der Kapelle in Schloss Gaillon auf. Vgl. Lanfry et al. 1959, S. 55-56.

⁷¹³Der gesamte bekrönende Dekor des Daches der Marienkapelle wurde 1541 von Georges II d'Amboise gestiftet. Das Reiterstandbild des Hl. Georg wurde im ausgehenden 18. Jh. zerstört. Vgl. Jouen 1908, S. 426; Jouen 1932, S. 93-94; Carment-Lanfry 1977, S. 243; Lescroart 2001, S. 33. Darstellungen des Hl. Georg waren auch in der Residenz des Kardinals, im Schloss von Gaillon, mehrfach angebracht.

⁷¹⁴Zu Georges I d'Amboise vgl. FN 697 in diesem Kapitel. – Eine machtbetonte Note kennzeichnet auch die Inschrift am Gebäck des Sarkophages: „**PASTOR. ERAM. CLERI. POPULI. PATER. Aurea. Sese. Lilia. Subdebant. Quercus. Et. Ipsa. Michi.** MORTUUS. EN. JAC. EO. MORTE. EXTINGUNTUR. HONORES. AT. VIRTUS. MORTIS. NESCIA. MORTE. VIRET“. Französische Übersetzung: „J’étais le pasteur du clergé, le père du peuple. **Les lys d’or, le chêne lui-même, m’étaient soumis.** Voici que je suis étendu sans vie: les honneurs disparaissent avec la mort; mais la vertu, qui ne connaît point la mort, fleurit avec elle.“ (Deville 1837, S. 79-80; meine Hervorhebung)

zum Ausdruck. Das Reiterstandbild im Brézé-Grabmal scheint mit der Bildrepräsentation der Kardinäle in einen Dialog zu treten und vielleicht sogar daran anzuknüpfen. Es fügte sich ein in das motivische Zusammenspiel von Innen- und Außenraum und akzentuiert sowohl das Gemeinsame als auch den Vergleich der beiden in dem Kapellenraum konfrontierten Grabmäler und der Personen, an die sie erinnern.

Zur Ikonographie des Ruhmes im oberen Geschoß des Brézé-Grabmals gehören auch die beiden mit Lorbeerkranz und Palmzweig ausgestatteten Viktorien in den Zwickelfeldern, die den reitenden Feldherrn symbolisch bekronen. Die Kanephoren der seitlichen Partien und die weibliche Gestalt in dem abschließenden Tabernakel sind allegorische Figuren und Tugendpersonifikationen. Sie sind ein typisches Element der Ruhmes-Commemoratio, das in der italienischen Grabkunst seit dem 14. Jahrhundert geläufig war.⁷¹⁵ Ein frühes und markantes Beispiel für die „Einbeziehung der Tugenden als Charakterzeugen“⁷¹⁶ in der französischen Sepulkralkunst ist das Grabmal des bretonischen Herzogspaares François II und Marguerite de Foix, das deren Tochter Anne de Bretagne zwischen 1499 und 1507 errichten ließ. Vier aufrecht stehende Frauenfiguren mit den Attributen der Kardinaltugenden akzentuieren die Eckpunkte des freistehenden Monuments in der Karmeliterkirche von Nantes. König Franz I. veranlasste 1516 den Bau eines aufwendigen Grabmals für seinen Vorgänger, Ludwig XII., und dessen Gemahlin Anne de Bretagne in der Abteikirche von Saint-Denis. Auch bei diesem 1531 fertiggestellten Monument finden sich vollplastische Tugendfiguren an den Ecken (Abb. 57).⁷¹⁷ In der gleichen Zeit entstand das Amboise-Grabmal in Rouen, an dessen Sarkophag-Vorderseite sechs weibliche Sitzfiguren die Tugenden personifizieren (Abb. 56).⁷¹⁸ Das Louis de Brézé-Grabmal griff somit eine noch recht neue und als innovativ angesehene Entwicklung in der französischen

⁷¹⁵Louis Reau (1955-59, I, S. 187) nennt als das früheste Beispiele für die Integration von Tugend-Darstellungen in der Sepulkralkunst den Schrein des S. Pietro Martiro, 1339 von Giovanni Balducci für die Dominikanerkirche S. Eustorgio in Mailand geschaffen, und den Schrein des Hl. Augustinus in S. Pietro in Ciel d'Oro in Pavia, 1362 von Bonino da Campiglione gearbeitet. S.a. das Grabmonument für Francesco und Simone Pazzi in Santa Croce in Florenz (um 1340). Ein Beispiel für den karyatidenartigen Einsatz der Tugendpersonifikationen in der italienischen Grabkunst des 15. Jh. ist das Monument für den Dogen Nicolò Tron von Rizzo in der Frari-Kirche in Venedig. Henriette s'Jacob verweist auf die Gestaltung römisch-antiker Sarkophage als Vorbild für die Verwendung des Karyatidenmotivs in der Sepulkralkunst des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit. Vgl. s'Jacob 1954, S. 213. S.a. Cohen 1973, S. 142-144; Panofsky 1964, v.a. S. 81ff.

⁷¹⁶Panofsky 1964, S. 81.

⁷¹⁷Vgl. Lammers 1976; Zerner 1996, S. 345f.; Blunk 2007.

⁷¹⁸Es handelt sich um Fides, Caritas, Prudentia, Temperantia, Fortitudo und Justitia. Laut Carment-Lanfry (1977, S. 139) sind die sechs Tugendpersonifikationen Rekonstruktionen des 19. Jh. S.a. Baudoin 1992, S. 104-141; Lanfry et al. 1959, S. 43-44. – Vier Tugendpersonifikationen befanden sich an dem heute zerstörten Grabmal des Kardinals Antoine Duprat (gest. 1535), ehemals in der Kathedrale Saint-Etienne in Sens. Vgl. die Zeichnung aus der Slg. Gaignières (Paris, BnF; Abb. in: Adhémar 1976, n° 1553).

Sepulchrakunst auf und schloss zugleich an das ikonographische Programm des gegenüber stehenden Amboise-Monuments an. Bemerkenswert und ungewöhnlich ist die Kombination von vier allegorischen Figuren, die zudem als Kanephoren eingesetzt sind, und einer einzigen, alle vier Kardinaltugenden personifizierenden Frauengestalt in der flachen Nische, die das gesamte Grabmal mittig bekrönt.⁷¹⁹ Die beigegebenen Attribute entstammen teils der italienischen, teils der französischen Tradition, was den hybriden Charakter der Ruhmesinszenierung noch verstärkt.

Die Kanephoren haben einen engeren binnenräumlichen Bezug zum Reiterstandbild, das sie seitlich rahmen. Neben ihren Attributen sind sie auch durch Inschriften auf den Podesten gekennzeichnet. Von links nach rechts präsentieren sich eine Personifikation des Sieges (CUM TRIUMPHO VIVIT, Lorbeerkranz), der Treue (FIDELIS SEMPER, Tafel mit zwei ineinander verschränkten Händen), der Klugheit (PRUDENS OMNE TEMPORE, Sarg und Spiegel) und des Ruhmes (MORTUUS COM GLORIA, Palmzweig). Offenbar wurden diese Figuren, ihre Zusammenstellung und Anordnung eigens für das Brézé-Grabmal konzipiert, um jenseits der üblichen Tugenddarstellungen, aber aus dieser noch neuen Entwicklung heraus, eine individuelle Ruhmes-Commemoratio für Louis de Brézé zu schaffen. Auf eine Integration der Fides, zu deuten als Treue gegenüber der Krone, dürfte hierbei besonders Wert gelegt worden sein.

Das untere Grabmalgeschoß

Während oben der Ruhm, die Tugenden und das Amt des Verstorbenen gefeiert werden, geht es im unteren Register um das Individuum Louis de Brézé, um seinen Tod und die Hoffnung auf Erlösung. In der Mitte steht ein Sarkophag aus schwarzem Marmor, dessen große Kanneluren dem bauchig zum Fuß hin sich verjüngenden Volumen folgen. Auf ihm liegt der aus Alabaster gearbeitete Leichnam von Louis de Brézé (Abb. 54). Ein Tuch bedeckt den Hinterkopf und die Hüfte, während die übrigen, bereits vom Verfall gezeichneten Körperpartien dem Blick preisgegeben sind. Auf den eingetretenen Tod verweisen die geschlossenen, in die Höhlen zurückgefallenen Augen, die schmalen, wie blutleeren Lippen des leicht geöffneten Mundes, der überdeutlich sich abzeichnende Brustkorb und die gespannte Haut über

⁷¹⁹Kleine Säulen mit glatten Schäften aus schwarzem Marmor und Kompositkapitellen aus Alabaster tragen das Gebälk dieser flachen Nische. Die Inschrift auf dem Architrav lautet: „In virtute tabernaculum eius“. Die in der Nische sitzende geflügelte weibliche Figur vereint mehrere Attribute und darüber alle vier Kardinaltugenden: eine Schlange, die sich um ihren rechten, kraftvoll zur Seite ausgestellten Arm windet, verweist auf Prudentia; ein großes Schwert, in der linken Hand gehalten und mit der Spitze nach unten gestellt, ist das Attribut der Justitia; ein mit dem Mund gehaltener Zügel bedeutet Temperantia; der Dornbusch, auf dem die Figur sitzt, verweist auf Patientia, also auf einen Teilaspekt der Fortitudo. Vgl. Cohen 1973, S. 143-144.

den hervorstehenden Knochen. Die drastische, den körperlichen Verfall herausstellende Präsentation des toten Louis de Brézé entspricht einem in der französischen Sepulkralkunst der Zeit häufiger anzutreffenden Darstellungstypus, dem sogenannten *transi*. Unterschiedliche Varianten dieses Themas lassen sich auf dem nordeuropäischen Festland und in England seit dem Ende des 14. Jahrhunderts nachweisen. In der französischen Grabkunst des frühen 16. Jahrhunderts kam ein *transi*-Typus auf, der den Leichnam der oder des Verstorbenen in naturalistischer, auf anatomische Richtigkeit bedachter Darstellungsweise zeigt. Die prominentesten *transi*-Skulpturen dieser Art sind die der drei großen Valois-Grabmäler in der Abteikirche von Saint-Denis, die *gisants* von Ludwig XII. und Anne de Bretagne, von Franz I. und Claude de France und von Heinrich II. und Katharina von Medici.⁷²⁰ Der Brézé-*transi* gehört zu den frühesten naturalistischen Leichnamdarstellungen in Frankreich.⁷²¹ Auch hier, wie schon im triumphal inszenierten Reiterbildnis, werden der Anspruch auf künstlerische Avanciertheit und die gesuchte Nähe zur Repräsentationskultur der französischen Krone deutlich.

Die *transis* veranschaulichen die christliche Vorstellung der Trennung von Leib und Seele durch den Tod. Der im Verfall begriffene Leichnam führt die Vergänglichkeit und Nichtigkeit des Körpers und damit auch der menschlichen Taten und Errungenschaften auf Erden drastisch vor Augen. Die Seele hingegen gilt als unsterblich. Nach dem Tod verläßt sie ihre leibliche Hülle, um dem Gericht Gottes im Fegefeuer zu harren. Der *transi* verweist auf die Vergänglichkeit der fleischlichen Materie und ist ein Symbol der Demut wie auch der göttlichen Macht den Tod zu überwinden und Erlösung zu ermöglichen.⁷²² Seine für Frankreich im 16. Jahrhundert typische naturalistische Ausarbeitung macht den menschlichen Leib aber auch erst sinnlich erfahrbar. Dieses Potential des *transi* wird im Brézé-Grabmal eklatant deutlich. Mit dem rundum gerüsteten Reiter oben, der den Körper und dessen Verletzlichkeit völlig zu negieren scheint, kontrastiert die eindringliche und zugleich ätherisch anmutenden Leiblichkeit des ausgestreckten Leichnams unten. Hierzu trägt die feine Modellierung des aus Alabaster gearbeiteten Brézé-*transi* wesentlich bei.

⁷²⁰Zu *transi*-Darstellungen in der französischen bzw. europäischen Sepulkralkunst vgl. Körner 1997, S. 157-167; Cohen 1973; Lammers 1976; Panofsky 1964, S. 70-74; s'Jacob 1954, S. 46-60.

⁷²¹Stilistisch ähnelt der Brézé-*transi* mit den streng parallel zum Körper liegenden Armen und dem am Hinterkopf zusammengebundenen Totenlaken allerdings eher englischen Vorbildern. Vgl. Lammers 1976, S. 75. – Frühe nicht-königliche *transis* in Frankreich sind z.B. die Grabstatue des Kardinals Jean de Lagrange (gest. 1402) in Avignon; des königlichen Leibarztes Guillaume de Harcigny in Laon; des Robert Jolivet (gest. 1444) in der Kirche Saint-Michel in Rouen; des Kanzlers Antoine Duprat (gest. 1535) in der Kathedrale Saint-Etienne in Sens (zerstört).

⁷²²Vgl. Cohen 1973, S. 170-181.

Der Tradition der französischen Sepulkralkunst entsprechend war auch der um Erlösung bittende, lebende Louis de Brézé im Grabmal in Rouen dargestellt. Das bezeugen zwei Texte aus dem 17. Jahrhundert und eine Zeichnung aus der Sammlung Gaignières (Abb. 53). Hinter dem Sarkophag mit dem *transi* befand sich demnach eine weitere Figur, die den mit den Insignien seines adeligen Standes bekleideten Louis de Brézé vorstellte.⁷²³ Gemäß der Zeichnung wies er mit seiner Linken auf den Leichnam vor ihm und wandte den Kopf nach rechts. Zwei rahmende Inschriften bezeugen, dass hier eine Ansprache an die Jungfrau Maria inszeniert war. Auf der Grabmalrückwand, direkt über dem Kopf der heute verschwundenen Figur, heißt es: „Suscipe preces / Virgo benigna“ („Erhöre meine Gebete, gebenedeite Jungfrau“), und auf dem Ablauf zur Sarkophagdeckplatte steht eingraviert mit vergoldeten Lettern: „Misericordes oculos ad nos converte“ („Richte Deine barmherzigen Augen auf uns/mich“). Wenn auch Brézé hier unter Umständen nicht, wie sonst üblich, als *priant*-Figur dargestellt wurde, so war doch die Aussage die selbe: Der Verstorbene bat um Erlösung.⁷²⁴ Dabei ist nicht eindeu-

⁷²³ „[...] sa figure / Vivante près de là couverte d'un manteau / Ducal, sur lequel pend un Collier d'or tres-beau / De l'Ordre“ (Antoine de Lamare de Chesnevarin, *Éloges de la ville de Rouen*, 1667, in: Les éloges de la ville de Rouen 1872, S. 26). „Au milieu est la figure du même Louis de Brézé vivant en habit de Comte, avec le Collier de l'Ordre & une couronne sur la teste dont il ne reste que le cercle“ (Pommeraye 1686, S. 56-57). In einer Anmerkung zu seinem Loblied auf Rouen vermerkt Antoine de Lamare de Chesnevarin, dass „feu Monseigneur le Comte de Soissons Gouverneur de Normandie“ die Herzogskrone der Brézé-Figur 1612 habe abschlagen lassen, weil Brézé kein Herzog gewesen sei. Vgl. Les éloges de la ville der Rouen 1872, S. 46. Die gesamte Figur wurde vermutlich in der Revolution zerstört. – Ungeachtet der Zeugnisse aus dem 17. Jh. vermutet Elisabeth Chirol, dass es sich bei der „Büste“ nicht um eine Darstellung von Louis de Brézé, sondern um dessen Patron, den Hl. Michael, handelt, der gegenüber Maria Fürbitte für den Verstorbenen leistet. Vgl. Carment-Lanfry 1977, S. 148. Dieser Annahme ist aber mit der auf den sozialen Status von Louis de Brézé verweisenden Kleidung der Figur nicht zu vereinbaren.

⁷²⁴ Henri Zerner (1996, S. 153/ FN 17) verweist auf die Ähnlichkeit der verlorenen Brézé-Figur im Rouenais Grabmal mit der Darstellung der aus dem Sarkophag sich aufrichtenden Seele des Verstorbenen im Epitaph des Kanonikers Étienne Yver (gest. 1467) in der Kathedrale Notre-Dame in Paris (vgl. die Abb. in: Cohen 1973, Tafel 19). – Zur Bedeutung der *priant(e)s* als Bilder der Seele der/des Verstorbenen in der Grabkunst und im Zusammenhang mit dem Begräbnisritual vgl. Cohen 1973, S. 165-166. Zur historischen Entwicklung der *priant(e)s* in der französischen Grabkunst, die als Typus sicherlich auch von Stifterdarstellungen beeinflusst waren, vgl. Evans 1948, S. 213-215; Panofsky 1964, S. 81ff.; Cohen 1973, S. 32/ FN 57 u. S. 166; Lammers 1976, S. 21-25. Zu den frühesten, allerdings noch nicht vollplastischen Betfiguren gehören die von Isabella von Aragon (gest. 1271) und ihrem Gemahl Philipp III. von Frankreich (gest. 1285), die in einem Wandgrabmal im Dom von Cosenza in Kalabrien stehen. Die Königin war dort während einer Reise gestorben. Ein anderes Beispiel aus der frühen Zeit ist das der Gräfin von Mahaut (gest. 1317), deren *priante* 1323 in Maubuisson installiert wurde. Kniende Betfiguren bildeten in der französischen Grabkunst des 14. und 15. Jh. allerdings noch eher die Ausnahme. Im 16. Jh. traten sie sehr häufig auf, und erneut hatten die Valois-Grabmäler in Saint-Denis, angefangen mit dem heute zerstörten Grabmal Karls VIII., Vorbildcharakter.

tig zu rekonstruieren, ob die verschwundene Brézé-Figur tatsächlich – wie es der Beobachter von 1667 behauptete – die Marienfigur direkt daneben, hinter dem rechten Säulenpaar innerhalb des Grabmals adressierte, oder ob sie sich nicht vielmehr der Mariendarstellung auf dem damaligen Altar zuwandte.⁷²⁵ Das entspräche eher der französischen Sepulkralkunst und dem dort seit dem späten 15. Jahrhundert üblich werdenden Einsatz von *priant(e)s*, in denen Erwin Panofsky eine „Aktivierung der Effigie“ erkannte.⁷²⁶ Henri Zerner interpretiert sie im Kontext einer allgemeinen „théatralisation de la sculpture“, deren Anfänge er auf das Werk von Claus Sluter zurückführt.⁷²⁷ Die „Theatralisierung“ oder „Dramatisierung“ der Skulptur bedeutet, dass die Figuren den sie umgebenden Raum derart beleben, dass die Grenze zwischen realem und fiktivem Raum, also auch die Grenze zwischen Betrachtern und Kunstwerk, verschwimmt oder unklar wird. Die immer zum Altar hin gerichteten *priant(e)s* auf den französischen Grabmonumenten sind „theatralische Skulpturen“ in diesem Sinne. Das galt unter Umständen auch für die heute verschwundene Brézé-Figur, sofern sie tatsächlich eine Mariendarstellung auf dem Kapellenaltar adressierte, also einen Teil des realen Sakralraums in die Darstellung einbezog.⁷²⁸ Als eine „theatralische Skulptur“ im Sinne Zerners und Panofskys hätte sie zu einer Vereinnahmung der Kapelle als Gedenk- und Repräsentationsraum der Brézé beigetragen.

Die beiden großen Alabasterfiguren, die hinter den Säulenpaaren im unteren Register des Grabmals stehen, sind zunächst kaum oder nur ausschnitthaft zu erkennen. Erst wenn man relativ dicht an den Sarkophag mit dem *transi* herantritt, bietet sich ein unverstellter Blick auf die kniende weibliche Figur links und die aufgerichtete Marienfigur mit dem Christuskind auf dem Arm rechts. Beide Skulpturen sind zur Mitte, also zur Tumba hin ausgerichtet. Die Anordnung entspricht dem Standort des Grabmonuments in der Kapelle: Die Marienfigur steht östlich, näher am Altar.⁷²⁹ Sie ähnelt der

⁷²⁵ „[...] il montre au doigt cette figure nue / A la Vierge debout, dont proche est la statue, / Laquelle tient l'Enfant Jesus dans ses bras, / Qu'il paroist supplier de ne le punir pas, / Mais deluy pardonner chaque faute commise / Pendent qu'il a vécu [...]“ (Antoine de Lamare de Chesnevarin, *Éloges de la ville de Rouen*, 1667, in: *Les éloges de la ville de Rouen* 1872, S. 26). – Das barocke Retabel, das heute in der Marienkapelle steht, stammt von Jean Racine, der es 1643-1645 im Auftrag der Bruderschaft „de la Sainte Vierge“ schuf. Die seit dem frühen 14. Jh. bestehende Bruderschaft stiftete auch das in das Retabel integrierte Altarbild mit der Darstellung der Anbetung der Hirten von Philippe de Champaigne (1629). Das Vorgänger-Retabel wurde in die Kapelle Notre-Dame-de-Pitié in den nördlichen Querschiffarm der Kathedrale verbracht. Vgl. Jouen 1932, S. 109-110; Carment-Lanfry 1977, S. 150.

⁷²⁶ Panofsky 1964, S. 81 u. 87.

⁷²⁷ Zerner 1996, S. 344.

⁷²⁸ Es ist unverständlich, warum Zerner diese Figur als eine spätere Zutat zum Brézé-Grabmal einschätzt. Vgl. Zerner 1996, S. 153.

⁷²⁹ Im 17. Jh. war sie ein Objekt großer Verehrung seitens der Rouenaiser Bevölkerung, was sicherlich an der räumlichen Nähe der Figur zu den in der Kapelle Betenden lag. Der

vergoldeten Marienfigur aus Blei, die nachweislich 1540 oder 1541 von Nicolas Quesnel, „*ymaginer* de Rouen“, für den Dachfirst der Scheitelkapelle geschaffen wurde, wo sie heute noch auf einem mit dem Sigel von Georges II d’Amboise geschmückten Podest steht.⁷³⁰ Es könnte sein, dass auch die Statue im Brézé-Grabmal und womöglich auch die ihr gegenüber platzierte kniende Frauenfigur diesem Künstler zuzuschreiben sind. In jedem Fall war durch den Einsatz der Marienfigur eine motivische Korrespondenz zwischen Innen- und Außenraum gegeben, wie sie schon für den Heiligen Georg im Kampf mit dem Drachen aufgezeigt werden konnte. Vielleicht griff man diese raumgreifende Bildregie der Kardinäle von Amboise bewußt auf, um die gesamte Marienkapelle als einen Ort der Devotion wie auch und eng damit verbunden als einen Repräsentationsort der Brézé zu markieren.

Die hinter dem linken Säulenpaar im Erdgeschoß des Grabmals kniende Frauenfigur ist eine Darstellung Dianes de Poitiers. Der Kontext des Monuments und die nahe der Figur an der Rückwand eingravierte Inschrift aus vergoldeten Lettern identifizieren sie eindeutig:

HOC, LODOICE, TIBI POSUIT BRÆZÆE SEPULCHRUM
 PICTONIS AMISSO MÆSTA DIANA VIRO,
 INDIVULSA TIBI QUONDAM & FIDISSIMA CONJUX
 UT FUT IN THALAMO, SIC ERIT IN TUMULO.

(Oh, Louis de Brézé, Diane de Poitiers, bekümmert über den Tod ihres Mannes, hat dir dieses Grabmal errichtet. Sie war dir eine untrennbare und treue Gemahlin im ehelichen Bett [oder: Brautgemach]. Sie wird es Dir auch im Grabe sein.)⁷³¹

Die Zeilen formulieren explizit, dass Diane de Poitiers die Auftraggeberin des Grabmals war. Sie selbst ist es, die hier – wenngleich in der dritten Person von sich selbst – spricht und angibt, das Monument zum Andenken an ihren Mann errichtet zu haben, weil sie sich ihm für immer und in Treue verbunden fühle. Diese über eine Inschrift vermittelte Repräsentation der Auftraggeberin

Historiograph der Kathedrale, Jean-François Pommeraye, verweist auf diesen typischen Fall eines „wild wachsenden Kontextes“ (Wolfgang Kemp) und auf die infolge dessen merklich gestiegene Aufmerksamkeit für das Brézé-Monument: „Ce qui fait par accident que ce Tombeau est plus considéré qu’il n’avoit été par le passé.“ (Pommeraye 1686, S. 57). Die Marienfigur des Barockretables von Racine aus den 1640er Jahren befindet sich in großer Höhe und bot sich somit für ein intimes Gebet weniger an. – Achille Deville (1837, S. 114-115) berichtet von früheren Deutungen der Marienfigur im Brézé-Grabmal als profane Frauendarstellung. Der vorgestellte Mutter-Kind-Typus verweist jedoch eindeutig auf Maria und Christus, wenngleich die üblichen Attribute fehlen und das faltenreiche Gewand der Jungfrau klassizistisch anmutet.

⁷³⁰Vgl. Deville 1837, S. 117; Jouen 1908, S. 426; Jouen 1932, S. 93-94; Carment-Lanfry 1977, S. 241; Lescroart 2001, S. 33; Leporux 2007, S. 123 (mit Abb.).

⁷³¹Lateinische Inschrift zit. nach: Antoine de Lamare de Chesnevarin, *Éloges de la ville de Rouen*, 1667, in: *Les éloges de la ville de Rouen* 1872, S. 9; meine Übersetzung.

mit Rekurs auf die Topik der trauernden Witwe findet sich gelegentlich an frühneuzeitlichen Grabmälern, die Frauen für ihre verstorbenen Männer bauen ließen, vor allem in Italien.⁷³² Außergewöhnlich an dem Brézé-Grabmal in Rouen ist jedoch die bildliche Darstellung der Witwe und Auftraggeberin im Grabmal. Hierfür wurde auf verschiedene Traditionen zurückgegriffen, die man für den Kontext adaptierte und die das Aussagepotential der Figur mitbestimmen.

Die zum Sarkophag mit dem *transi* ihres Mannes gewandte Statue Dianes de Poitiers trägt einen weiten, den gesamten Körper umschließenden Umhang. Ein großes Tuch bedeckt den leicht nach unten geneigten Kopf, den Hals, die Schultern und die obere Rückenpartie. Nur der Gesichtsausschnitt, der einen sehr zurückhaltenden, aber unmißverständlichen Ausdruck der Trauer zeigt, ist frei. Die Hände sind vor der Brust gekreuzt und raffen das Gewand zusammen, was wesentlich zur Geschlossenheit und Introvertiertheit der gesamten Statue beiträgt. Der für Diane de Poitiers im Brézé-Monument gewählte Darstellungstypus erinnert an *pleurants*, also an Trauer- oder Klagefiguren, die erstmals im 13. Jahrhundert in der französischen Grabkunst auftauchten. Das Motiv leitete sich ursprünglich vom Hergang des Begräbniszeremoniells ab. Die Priester, die die Begräbnisriten zelebrierten, und die weltlichen Trauernden, die den Sarg der verstorbenen Person zum Grab geleiteten, wurden als Klagefiguren auf den Tumbawänden dargestellt. Im 15. Jahrhundert entwickelten sich die *pleurants* zu einem konventionellen und eher dekorativ eingesetzten Trauermotiv, und so wurden sie auch in der Renaissance wiederholt aufgegriffen und in Sepulkralmonumente integriert. Beim Grabmal des bretonischen Herzogspaar in Nantes kauern Trauerfiguren, die Kapuzen tief ins Gesicht gezogen, an den Wänden des Sarkophags. Kleine kniende *pleurants* finden sich auch zwischen den Tugendpersonifikationen an der Tumba des Amboise-Monuments in Rouen. Weibliche Klagefiguren in eingelassenen Rundmedaillons waren auf den Seitenwänden des Sarkophags vom Grabmal Karls VIII. in Saint-Denis zu sehen.⁷³³

Eine formale Analogie zwischen der Statue Dianes de Poitiers im Brézé-Grabmal und dem allgemeinen Typus der *pleurants* besteht ohne Zweifel. Doch der Rückgriff auf die Tradition ist noch komplexer. Anne McGee Morganstern hat in ihrer Untersuchung englischer, französischer und niederländischer Grabmäler des 13. bis 15. Jahrhunderts eindringlich auf

⁷³²Catherine King (1998, S. 99-128) führt mehrere italienische Beispiele aus dem späten 15. und frühen 16. Jh. an, u.a. das Grabmal von Nicola Tomacelli, um 1473, in der Kirche San Domenico, Neapel; von Antonio Orzenello, 1529, in Santa Maria Incoronata, Neapel; von Antonio Strozzi, 1526, in Santa Maria Novella, Florenz. Ein französisches Beispiel ist mir nicht bekannt.

⁷³³Das 1792/93 zerstörte Grabmal Karls VIII. wurde von dem italienischen Künstler Guido Mazzoni zwischen 1500 und 1515 geschaffen. Ein Stich, eine Zeichnung aus der Slg. Gaignières und eine Beschreibung überliefern die Gestalt des Grabmals. Vgl. Lammers 1976, S. 29-36.

die notwendige, aber bislang selten praktizierte Unterscheidung zwischen „*ceremonial tombs*“ und „*kinship tombs*“ hingewiesen. Während bei der ersten Gruppe wohl tatsächlich die Mitglieder der Begräbnisprozession in trauernder Haltung, also als *pleurants* oder *weepers*, auf den Wänden der Tumba dargestellt sind, geht es bei den „Verwandtschaftsgrabmälern“ vor allem um die Zurschaustellung genealogischer Strukturen und daraus ableitbare Machtansprüche. Dort werden ausgewählte Familienangehörige, auch schon verstorbene, über Wappen und figürliche Darstellungen um den *gisant* herum so inszeniert, dass das Grabmal auch als ein Vehikel dynastischer Memoria fungieren kann. Das Trauermotiv spielt dabei, wenn überhaupt, nur eine untergeordnete Rolle.⁷³⁴ McGee Morganstern stellt zudem heraus, dass der im Grabmal anschauliche Hinweis auf genealogische Zusammenhänge ein besonderes Anliegen von adeligen Frauen gewesen sein muss: „[I]t is difficult to imagine a more feminine concern than a tomb of kinship.“⁷³⁵ Weil die männliche Linie in der Regel das Privileg der Erbfolge besaß, war es für weibliche Familienmitglieder – Mütter, Ehefrauen und Töchter – eminent wichtig, ihre genealogische Zugehörigkeit zu einem oder mehreren Männern herauszustellen. Das galt sowohl für die Grabmaler der Frauen selbst als auch für die von ihnen in Auftrag gegebenen Grabmaler für männliche Angehörige und insbesondere dann, wenn die Erbfolge unklar oder strittig war.

Die Ergebnisse, die Anne McGee Morganstern aus der Analyse hoch- und spätmittelalterlicher Grabmaler in Nordeuropa gewinnt, sind aufschlussreich auch für das Brézé-Grabmal in Rouen. Die dort so ungewöhnlich anmutende Integration einer vollplastischen Darstellung der Witwe und Auftraggeberin scheint in der Tradition des „*kinship tomb*“ zu stehen und ist dann auch plausibel. Denn für Diane de Poitiers war es wichtig, die enge und dauerhafte Bindung an Louis de Brézé sichtbar zu machen. Damit bekräftigte sie ihren Besitzanspruch auf die von ihrem Mann hinterlassenen Güter. Auch für ihren zukünftigen Status innerhalb der tonangebenden gesellschaftlichen Gruppen – sei es in der Provinz Normandie, sei es am königlichen Hof – war eine dauerhafte Assoziation mit dem hochrangigen Ehemann, der sich immer als loyaler Gefolgsmann des französischen Monarchen erwiesen hatte, von großer Bedeutung.

Die Statue Dianes de Poitiers ähnelt somit motivisch einer *pleurante* und scheint ikonologisch an die mittelalterlichen „Verwandtschaftsgrabmaler“ anzuschließen. Ihre räumliche Zuordnung zum Sarkophag beziehungsweise zum *gisant*, dem sie deutlich subordiniert ist, entspricht beiden Traditionssträngen: „*ceremonial tomb*“ und „*kinship tomb*“. Anders als dort üblich ist sie aber

⁷³⁴Vgl. McGee Morganstern 2000. S.a. Gaal 1990. Eine eher undifferenzierte Darstellung des Phänomens in der spätmittelalterlichen französischen Grabkunst liefert s’Jacobs 1954, S. 69-96. S.a. Les Pleurants dans l’art 1971. Für genealogisch argumentierende Grabmonumente im Alten Reich vgl. Heck 2002, S. 161-260.

⁷³⁵McGee Morganstern 2000, S. 155.

die einzige, dafür relativ groß dargestellte Familienangehörige am Brézé-Monument, die über die flankierende Inschrift zudem als Auftraggeberin gekennzeichnet wird. Die Vereinzelnung, die kniende Haltung der Witwe und ihre über der Brust gekreuzten Unterarme rufen ebenso wie ihre randständige Platzierung innerhalb des Grabmals eine weitere, in dem Darstellungszusammenhang Sinn machende Bildtradition wach: die der Stifterfiguren.⁷³⁶ Wie diese ist Diane de Poitiers in Rouen nicht der eigentliche Blickfang, aber sie lenkt den Blick der Betrachter (zurück) auf den *gisant* und verweist so auf das von ihr errichtete Monument.

Aufgrund ihres relativ großen Formats, der knienden Position und der Ausrichtung zum Altar erinnert die Figur Dianes de Poitiers zudem an eine *priante*. Dieser in der zeitgenössischen Sepulkralkunst geläufige Darstellungstypus war in der Regel dem um Erlösung bittenden Verstorbenen vorbehalten. Mit den in der demutsvollen Ansprache Mariens vereinten Figuren der Ehepartner trug das Brézé-Grabmal somit auch Züge eines Doppelgrabmals.⁷³⁷

Diane de Poitiers ließ jedoch dezidiert kein Doppelgrabmal im eigentlichen Sinne errichten, wie es zum Beispiel in dem benachbarten Monument für Pierre de Brézé und Jeanne du Bec-Crespin und auch in dem gegenüber stehenden Amboise-Mausoleum gegeben war.⁷³⁸ Stattdessen integrierte sie eine Darstellung ihrer Person, die unterschiedliche Bildtraditionen in sich vereinte oder zumindest wachrief und dadurch gleich mehrfach sinnfölig wurde. Die Statue Dianes de Poitiers präsentierte sich als eine bildliche Umsetzung der ihr zugeordneten Inschrift. Alle dort angesprochenen Komponenten ihrer Identität fanden in der Figur anschaulichen Ausdruck: die Witwe, die ihrem Gemahl über den Tod hinaus trauernd und treu verbunden bleibt, und die Auftraggeberin, die eine aktive Memorialstiftung für ihren Mann und dessen

⁷³⁶Vgl. Kocks 1971, insb. S. 20.

⁷³⁷S.a. Berland 2006, S. 82. – Ein interessantes zeitgenössisches Vergleichsbeispiel ist das 1531 von Philiberte de Luxembourg für ihren Sohn Philibert de Chalon (gest. 1530), Prinz von Orange, in Auftrag gegebene Grabmal in der Franziskanerkirche von Lons-le-Saunier (Burgund). Bei diesem nie realisierten, nur durch einen Vertrag überlieferten Monument aus Marmor und Alabaster sollten u.a. Mutter und Sohn als *priants* zugegen sein, fürbittend gegenüber einer Mariendarstellung, die allerdings auf von Engeln getragenen Wolken, also in erhöhter Position, platziert werden sollte. Vgl. Cohen 1973, S. 146; Robert 1901.

⁷³⁸Ein zeitgenössisches Beispiel für ein seitens der Witwe in Auftrag gegebenes Doppelgrabmal ist das in der Revolution weitgehend zerstörte Mausoleum, das Antoinette de Bourbon-Vendôme für Claude de Guise (gest. 1550) und sich selbst in der Kollegiatkirche Saint-Laurent de Joinville errichten ließ. Das Grabmal in der Prinzenkapelle der mit dem Schloss von Joinville mit einem Korridor verbundenen Kirche wurde 1550-52 von zwei Mitarbeitern Primaticcios, Domenico Fiorentino und Jean Le Rouy (gen. Picard), errichtet. Es sind mehrere Entwürfe von Primaticcio und ein Fragment überliefert. Ein an den Königsgrabmalern in Saint-Denis orientierter Entwurf zeigt ein zweigeschossiges Wandgrabmal mit *transis* des Ehepaars auf einem Sarkophag unten und *priant*-Figuren oben. Personifikationen der vier Kardinaltugenden sollten an den Ecken des Sarkophags platziert werden. Vgl. Primaticcio 2004, S. 367-382; Frommel 2005, S. 111-114.

Familie und somit auch für sich selbst betreibt. Mit ihrer Inszenierung im gebauten Grabmonument war Diane de Poitiers dem verstorbenen Louis de Brézé dauerhaft verbunden. Ihre Auftraggeberschaft, zur Schau gestellt als familiäre Verpflichtung, Trauerarbeit und politisches Argument, blieb sichtbar.

Einordnung und Bewertung

„Telle qu'elle se présente, la composition [du tombeau de Louis de Brézé] est sans précédent ni suite, et difficilement compréhensible.“⁷³⁹ Vor allem die hier von Henri Zerner angesprochene disparate Komposition ist es wohl, die das Grabmal in form-, stil- und funktionsgeschichtlicher Hinsicht isoliert und den Zugang erschwert. Die rhetorische Erhebung des Monuments zu einem „œuvre d'envergure, véritable manifeste de l'art qui s'affirme alors“⁷⁴⁰ löst das Problem keineswegs, sondern markiert es noch deutlicher. Das Grabmal von Louis de Brézé in der Marienkapelle der Kathedrale von Rouen, dessen Errichtung Diane de Poitiers 1536 in Auftrag gab, ist eben in mehrfacher Hinsicht ein besonderer Fall. Es scheint sich übergreifenden Beurteilungskriterien ebenso zu widersetzen wie einer entwicklungsgeschichtlichen Einordnung. Neben die Spezifik des Aufstellungsortes und der involvierten Personen, die für alle Grabmäler gilt, tritt beim Brézé-Monument ein außergewöhnlich kreativer – oder auch kompromissbereiter – Umgang mit bestehenden Traditionen und zeitgenössischen Innovationen sowohl im Bereich der Sepulchralkunst als auch der profanen Architektur.⁷⁴¹

Wahrscheinlich ist eine sehr individuelle Auftragslage, die sich im Verlauf der Arbeiten noch veränderte und für die kein geschlossenes Programm erdacht und fixiert gewesen sein muss. Der architektonische Charakter des Grabmals und sein klassizistischer Stil können unter Umständen tatsächlich Jean Goujon zugeschrieben werden, der nachweislich 1541-42 als „ymaginer“ und „architecteur“ in Rouen tätig und unter anderem am Amboise-Grabmal beschäftigt war. Die korinthischen Säulen, die der Künstler 1541 als Stützen für die Orgelempore in der Rouenaiser Kirche Saint-Maclou schuf, weisen einige Ähnlichkeit mit den Säulen des Brézé-Monuments auf. Allerdings kann von einem „persönlichen Stil“ Goujons während seiner Zeit in Rouen noch nicht gesprochen werden, wie Zerner zu Recht anmerkt, und es wäre verfehlt und zudem wenig befriedigend, in dem Brézé-Grabmal erste Anzeichen eines „style Goujon“ zu suchen.⁷⁴² Das Monument bietet einige deutlich spannen-

⁷³⁹Zerner 1996, S. 153.

⁷⁴⁰Ebd. In der englischen Übersetzung des Textes von Zerner wird das noch gesteigert. Das Grabmal sei ein „veritable manifesto of the new classicism“. (Zerner 2003, S. 167)

⁷⁴¹Vgl. Leproux 2009, S. 118.

⁷⁴²Vgl. das Unterkapitel „Jean Goujon à Rouen“ in: Zerner 1996, S. 152-155; Du Colombier 1949, S. 19-34.

dere Aspekte der Betrachtung und Kontextualisierung. Ich stelle abschließend drei heraus, dabei oben Ausgeführtes zusammenfassend: (1) Die Vorbildfunktion der französischen Hofkunst und der Re-Präsentationskultur der Krone, (2) das Familiengedächtnis und (3) die Memoria der Witwe und Auftraggeberin Diane de Poitiers.

Die künstlerische Gestaltung des Brézé-Grabmals orientierte sich deutlich am Vorbild des Königs beziehungsweise an dessen Repräsentation und hob so die Verbindung des Verstorbenen wie auch des Begräbnisortes mit der französischen Krone hervor. Einen wesentlichen Bezugspunkt stellten die königlichen Grabmäler dar und hier insbesondere das zwischen 1516 und 1531 im Auftrag Franz' I. errichtete Monument für Ludwig XII. und Anne de Bretagne in der traditionellen Königsgrablege Saint-Denis (Abb. 57). Mit der Adaption einzelner Gestaltungselemente wie des aufgebahrten *transi* und der Tugendpersonifikationen wurde eine Tendenz zur Säkularisierung des Sepulkralen übernommen, die in der französischen Grabkunst des frühen 16. Jahrhunderts noch relativ neu und zuerst seitens der Krone propagiert worden war. Diese Säkularisierung – oder Amalgamierung von Profanem und Religiösem – zeigte sich in einer religiös überhöhten Verherrlichung der weltlichen Taten und Errungenschaften, „a sanctification of worldly virtue and accomplishment“⁷⁴³, deren Zurschaustellung an den Grabmälern nun relativ größeren Raum beanspruchte. Beim Brézé-Monument in Rouen ist das gesamte obere Geschoß dem Andenken an die Tugenden und den Ruhm des Verstorbenen gewidmet, diese Komponente also sehr prominent herausgestellt. Dabei wurde bemerkenswerterweise auf ein Motiv aus der profanen Architektur, nämlich aus dem zeitgenössischen Schlossbau, zurückgegriffen: auf das Reiterbildnis des Hausherrn im Kontext einer triumphalen Eingangspforte, die die Schwelle zum inneren Schlossbereich markierte. Wie bereits ausgeführt, war diese Eingangssituation ein repräsentatives Erkennungs- und Distinktionsmerkmal des französischen Königs und der großen, an seiner Seite kämpfenden Feudalherren.⁷⁴⁴

Das Brézé-Grabmal scheint diese beiden wichtigen Anlässe beziehungsweise Orte königlicher Repräsentation, das Grabmal und die Ehrenpforte, zusammenzuführen. Und es ist kein Zufall, dass es sich bei den maßgeblichen Vorbildern um künstlerische Inszenierungen Ludwigs XII. handelt. Louis de Brézé hatte diesem König, mit dem er den Eigennamen und auch die familiäre Herkunft teilte,⁷⁴⁵ viele Jahre gedient und in dessen Regierungszeit (1498-1515) wichtige Ämter erworben. Als Gouverneur der Normandie hatte er zudem in der Nachfolge von Ludwig XII. gestanden.⁷⁴⁶ Unter Umständen sind einige Besonderheiten des Brézé-Grabmals und sein etwas konstruiert anmutendes

⁷⁴³Cohen 1973, S. 159. S.a. Panofsky 1964, S. 81ff.; Berland 2006.

⁷⁴⁴Vgl. S. 154-160 (Kap. III.3.).

⁷⁴⁵Louis de Brézé war ein Cousin Karls VIII., des Vaters von Ludwig XII.

⁷⁴⁶Vgl. FN 697 in diesem Kapitel.

Gesamterscheinungsbild darauf zurückzuführen, dass man sich nicht nur oberflächlich an das königliche Vorbild anlehnen, sondern markante und für die Person Louis de Brézé passende Einzelelemente der Repräsentation Ludwigs XII. vereinen wollte. Offenbar war es zudem ein Anliegen, mit dem Grabmal auf der Höhe der künstlerischen Entwicklung zu agieren. All das spricht für ein starkes Engagement der Auftraggeberin, die möglicherweise die Anforderungen an politische Aussagekraft einerseits und formale Stimmigkeit andererseits gegeneinander abwog.

Neben die zur Schau gestellte Verbundenheit des Verstorbenen mit der Krone tritt seine im Grabmal und über dessen Platzierung angezeigte Verwurzelung im Familienverband. Dass nach Pierre (1465) auch Louis de Brézé (1531) in der Marienkapelle bestattet wurde, machte den Sakralraum zu einer kleinen Familiengrablege. Emblematische Zeichen kennzeichnen die beiden Grabmonumente und die Personen, an die sie erinnern, als verwandtschaftlich miteinander verbunden. Die von Louis de Brézé sind zahlreich und über das gesamte Monument verteilt eingesetzt. Sein Wappenschild wird oben jeweils von einer Ziege gehalten, dem Symboltier von Louis de Brézé, das auch in seinem kryptischen Motto („Tant gräte chevre que mal giste“) auftaucht.⁷⁴⁷ Dieses ist verteilt über mehrere kleine Inschriftentafeln zu lesen, die unter den Mascarons im Schmuckfries zwischen den beiden Geschossen angebracht sind. Das Wappen von Louis de Brézé war ursprünglich auch auf den Postamenten der Doppelsäulen im Erdgeschoß angebracht. Sein Monogramm ist auf dem Harnisch des Pferdes und in den Kassetten des Rundbogens zu erkennen. Es gleicht dem seines Großvaters Pierre, das vielfach an dessen links anschließendem Grabmal zum Einsatz kommt.

Die mit dem Grabmal von Louis de Brézé entstandene Familiennekropole befand sich allerdings nicht auf eigenem Grund und Boden, und sie besetzte auch keinen Raum, der ihr exklusiv vorbehalten war. Stattdessen war sie in einem schon vorhandenen Gedenkraum installiert, dem der Erzbischöfe von Rouen, und wirkte mit an dessen sich wandelnder politischer Ausrichtung. Zudem besaß sie mit der Grablege der normannischen Herzöge im Chorbereich eine hochrangige Nachbarschaft, deren symbolische Bedeutung auf die Scheitelpelle ausstrahlte. Damit unterscheidet sich die Brézé-Nekropole in Rouen grundlegend von der königlichen Grablege in Saint-Denis einerseits und auch von den Grablegen anderer prominenter Adelsgeschlechter des französischen Reiches zur Zeit der Valois. Der Unterschied muss der Auftraggeberin bewusst gewesen sein. Um ihn präziser aufzeigen zu können, sei im Folgenden und in gebotener Kürze ein besonders markantes Beispiel vorgestellt: die Grablege der Montmorency in dem Ort gleichen Namens, unweit von Saint-Denis im Norden von Paris.

⁷⁴⁷Vgl. Deville 1837, S. 118. Ein Ziegenkopf befindet sich auch oberhalb der linken Gedenktafel im unteren Grabmalbereich.

Guillaume de Montmorency, der Vater von Anne, hatte um 1515 damit begonnen, die im 12. Jahrhundert von seinem Vorfahren Mathieu Ier de Montmorency gestiftete Kirche Saint-Martin in Montmorency auf dem Grundriss des Vorgängerbaus neu zu errichten.⁷⁴⁸ Vermutlich stand dabei von Anfang an fest, dass der neue dreischiffige Sakralbau als Nekropole der Familie fungieren sollte. Guillaumes Vater, Jean II de Montmorency, ein enger Berater und Kammerherr von Karl VII., war 1477 in der Kirche Saint-Martin bestattet worden.⁷⁴⁹ Als Guillaume 1531 starb, war der Kirchenneubau in Montmorency noch nicht abgeschlossen. Nur die Chorabside und die vier östlichen Joche waren fertiggestellt. Unter der Ägide Annes de Montmorency gelangten die Bauarbeiten in den Jahren 1557-67 zum Abschluss. Schon im Frühjahr 1524 hatte Guillaume de Montmorency ein Grabmal für sich und seine Frau Anne Pot in Auftrag gegeben, das im Hauptschiff hinter dem seines Vaters Jean II am Übergang vom zweiten zum dritten Joch platziert wurde. Das heute zerstörte Monument bestand aus den beiden *gisants* der Verstorbenen auf einer Tumba, an deren Wänden im Relief gearbeitete Apostelfiguren in Nischen zu sehen waren.⁷⁵⁰ Anne de Montmorency scheint sich um sein eigenes Grabmal nicht gekümmert zu haben, wollte aber ebenfalls in Saint-Martin bestattet werden, was am 16. Februar 1568 geschah. Seine Witwe Madeleine de Savoie besorgte die Errichtung eines Mausoleums durch Jean Bullant mit Skulpturen von Barthélemy Prieur im westlichen Teil des Hauptschiffes von Saint-Martin.⁷⁵¹ Zu einem Gedenkraum für die Familie der Montmorency wurde die Stiftskirche Saint-Martin de Montmorency nicht nur durch die Gräber und Grabmäler, sondern auch durch die Glasmalereien. Schon zu Lebzeiten von Guillaume de Montmorency waren in der Chorapsis und in den vier östlichen Jochen der Kirche großformatige Glasfenster

⁷⁴⁸Zur Stiftskirche Saint-Martin in Montmorency vgl. Baillargeat 1959; Rabasse/Duchesne 1992.

⁷⁴⁹Von der Grabplatte hat sich eine druckgraphische Darstellung in einer Familienchronik aus dem frühen 17. Jh. erhalten. Vgl. André Du Chesne, *Histoire généalogique de la Maison de Montmorency et de Laval*, Paris 1624; Abb. in: Baillargeat 1959, Tafel XIV; Rabasse/Duchesne 1992, S. 11. Zu den Montmorency s.a. S. 124-126 (Kap. III.1.).

⁷⁵⁰Vgl. Baillargeat 1959, S. 88. S.a. die Rekonstruktionen von Baillargeat in: Baillargeat 1959, Tafel XIII, und von M. Bassez in: Rabasse/Duchesne 1992, S. 14.

⁷⁵¹Anne de Montmorency war am 12. November 1567, im Alter von 74 Jahren, in der Schlacht von Saint-Ouen und Aubervilliers gestorben. Zum Zeitpunkt von Madeleines Tod 1586 waren die Arbeiten an dem Doppelgrabmal offenbar abgeschlossen. Nur die beiden *gisants* aus weißem Marmor (Paris, Musée du Louvre) und einige Fragmente der Mausoleumsarchitektur (Paris, École des Beaux-Arts) haben sich erhalten. Zum Grabmal von Anne de Montmorency und Madeleine de Savoie in Montmorency vgl. Baillargeat 1959, S. 93-105; Rabasse/Duchesne 1992, S. 16-18; Seelig-Teuwen 1993. Zum Herzgrabmal von Anne de Montmorency in Paris vgl. S. 349-350 (Kap. III.9.). – Nach Anne de Montmorency und Madeleine de Savoie wurden in Saint-Martin de Montmorency nur noch ihr gemeinsamer Sohn François und dessen Schwägerin Louise de Budos, die Gemahlin von Henri I de Montmorency, bestattet. Henri I de Montmorency wollte, dass nur sein Herz in Montmorency beigesetzt wurde. Vgl. Rabasse/Duchesne 1992, S. 19.

mit buntfarbig ausgeführten Darstellungen eingesetzt worden. Sie zeigen im unteren Register über Wappen und andere Kennzeichen identifizierbare Familienmitglieder sowie einige andere, zumeist mit den Montmorency verwandte männliche Stifter, die sich kniend und betend nach Osten wenden und von ihren Schutzheiligen begleitet werden.⁷⁵² Der Zug der Stifter wird im äußersten Osten von Guillaume de Montmorency mit seinen Söhnen und Anne Pot mit ihren Töchtern angeführt. Anne de Montmorency setzte die von seinem Vater begründete Tradition der Ausstattung des Kirchenraumes fort. Aus den Jahren 1563-67 stammen die beiden Fenster, die sich im fünften Joch von Saint-Martin gegenüber stehen. Das nördliche zeigt Anne de Montmorency und seine Söhne, das südliche Madeleine de Savoie und ihre Töchter.⁷⁵³

Die Kirche Saint-Martin in Montmorency und die Scheitelkapelle der Kathedrale Notre-Dame in Rouen ähneln sich hinsichtlich der Kombination von im Medium der Glasmalerei vorgestellter Ahnen- beziehungsweise Amtsvorgängergalerie und monumentaler Grablege. In Rouen war die Fenstergalerie der ersten Bischöfe nachträglich eingesetzt worden und schon im 14. Jahrhundert abgeschlossen. Hingegen gab es in Montmorency über das ganze 16. Jahrhundert hinweg ein kontinuierlich wachsendes Ensemble eng aufeinander bezogener Fenster und Grabmäler.

Diane de Poitiers kannte sicherlich die in Saint-Martin entstehende Nekropole der Montmorency. Ihr Engagement für das Brézé-Monument in Rouen

⁷⁵²Zu den Stiftern gehört Charles de Villiers, Bischof und Graf von Beauvais, Cousin von Anne Pot, Botschafter Franz' I. am Hof Karls V. und am Apostolischen Stuhl, mangels eigener Nachkommen vermachte er 1535 alle seine Güter dem Konnetabel Montmorency; außerdem François de Dinteville, Bischof von Auxerre, ebenfalls ein Verwandter von Anne Pot, *chapelain* von Ludwig XII. und Franz I., Botschafter in Rom; Guillaume Gouffier, Kammerherr von Karl VII., Schwager von Guillaume de Montmorency, und seine sechs Söhne, die mit Anne de Montmorency am französischen Hof aufwuchsen; Odon de Chatillon, Erzbischof von Toulouse, Kardinal, Bischof von Beauvais, Sohn von Gaspard de Coligny und Louise de Montmorency.

⁷⁵³Zu den Glasmalereien vgl. Baillargeat 1959; Rabasse/Duchesne 1992, S. 48-89 (mit relativ guten farbigen Abb.). S.a. die Montmorency medial und strukturell ähnliche Grablege der Familie Amboise in Amboise, die vielleicht sogar ein Vorbild war. Das bis in das 11. Jh. zurück verfolgbare Geschlecht der Amboise hatte in der später königlichen Domäne Amboise ein Franziskanerkloster gegründet, dessen Kirche ab 1426 als Familiengrablege fungierte. Die Grabmäler bestanden aus *gisants* auf Tumben, und die Verstorbenen waren außerdem als *priants*, also als Fürbittende, in den Glasmalereien dargestellt. Die Kirche und die Grabmäler wurden zerstört, aber einige Zeichnungen aus der Slg. Gaignières dokumentieren deren Gestalt. Vgl. Souchal 1976. – Eine ähnliche Abfolge von Familienbildnissen bzw. Stifterporträts im Medium der Glasmalerei entstand ab 1520 in der Kathedrale der Hll. Michael und Gudula in Brüssel. Im Zuge der Hochzeit Maximilians I. von Österreich mit Maria von Burgund war Flandern in den Herrschaftsbereich der Habsburger gelangt. 1516 wurde Karl V. in der Kathedrale gekrönt. Die Inszenierung der Dynastie über die prozessionsartige Darstellung ihrer einzelnen Mitglieder in den Fenstern des Kirchenraums markierte somit den Machtanspruch der Habsburger in den Niederlanden. Das genealogisch argumentierende Arrangement geht aber nicht, wie in Montmorency und Rouen, mit einer korporativen Grablege einher. Zu den Glasfenstern in der Kathedrale von Brüssel vgl. Vanden Benden 2000.

legte einen Vergleich nahe. Auch hier wurde an den ‚Begründer‘ des Familiengeschlechts, Pierre de Brézé, angeknüpft, dessen Wichtigkeit aber auf seinem für den lokalen Zusammenhang höchst bedeutenden politischen Amt und nicht auf seiner Eigenschaft als Territorialfürst und Kirchenstifter basierte.⁷⁵⁴ Der wesentliche Unterschied zu Montmorency – und natürlich auch zu Saint-Denis – war der, dass in Rouen weniger der dynastische Verbund im Vordergrund stand beziehungsweise stehen konnte, sondern vielmehr dessen Beziehung zu anderen sozio-politischen Gruppen, ausgedrückt durch räumliche Nähe. Durch die Nachbarschaft der Brézé-Grablege zu den Herzogs- respektive Königsgrabmälern im Chor und durch ihre unmittelbare Eingebundenheit in den Gedenkraum der Erzbischöfe entstand ein „sozialer Raum“ von großer Aussagekraft.⁷⁵⁵ Mit den in der Marienkapelle einander schräg gegenüber stehenden Grabmälern der Herren von Brézé einerseits und der Kardinäle von Amboise andererseits wurden die weltlichen und die geistlichen Führer der Normandie erinnert, die nach der Umwandlung des Herzogtums in ein Krongut als Vertraute und Vertreter des französischen Königs die Geschicke der Provinz lenkten. Zugespitzt formuliert ist die Scheitelkapelle der Kathedrale in Rouen ein Gedenkraum der königlichen Favoriten in der Normandie.

Mit dem Grabmal für Louis de Brézé errichtete Diane de Poitiers auch ein Denkmal für sich selbst. Die aufwendig inszenierte Erinnerung an den herausragenden politischen Status, an die vom König verliehene und in der Region wirkende Macht ihres Gemahls schloss sie ein und prägte die Wahrnehmung ihrer Person – als Witwe, Auftraggeberin, Favoritin und vermutlich auch als Feudalherrin in der südlichen Normandie. Die sie selbst darstellende Frauenfigur hinter dem linken Säulenpaar ist eine im Kontext der Sepulkralkunst außergewöhnliche Zutat, die eklatant deutlich macht, wie viel Wert Diane de Poitiers schon hier und zu diesem relativ frühen Zeitpunkt ihrer Karriere bei Hof auf die Konstruktion der eigenen Memoria legte. Sie positionierte sich an der Peripherie des Grabmonuments von Louis de Brézé, an der Naht zum Grabmal von Pierre de Brézé und Jeanne du Bec-Crespin, also gewissermaßen ‚im Schoß‘ der Familie ihres Mannes. Diese enge Anbindung war wichtig mit Blick auf das beanspruchte Erbe der von Brézé – das materielle wie das soziale und politische. Diane de Poitiers beharrte auf einem weiblichen Erbenspruch für die hinterlassenen Besitztümer ihres Gemahls. Und vermutlich strebte sie schon 1536, als sie das Grabmal in Auftrag gab, die ‚Nachfolge‘ der von Brézé

⁷⁵⁴Damit ist nicht ausgeschlossen, dass auch bei den Montmorency, v.a. mit Blick auf den ‚Gründer‘ der Dynastie, Mathieu Ier de Montmorency, die politische Funktion und die Treue zur Krone wichtige Argumente für die Errichtung der Familiennekropole waren.

⁷⁵⁵Vgl. den sozialen Raumbegriff nach Georg Simmel: „Wenn eine Anzahl von Personen innerhalb bestimmter Raumbegrenzen isoliert nebeneinander hausen, so erfüllt eben jede mit ihrer Substanz und ihrer Tätigkeit den ihr unmittelbar eignen Platz, und zwischen diesem Platz und dem Platz des nächsten ist unerfüllter Raum, praktisch gesprochen: Nichts. In dem Augenblick, in dem diese beiden in Wechselwirkung treten, erscheint der Raum zwischen ihnen erfüllt und belebt.“ (Simmel 1992, S. 689).

auch mit Blick auf deren privilegierten Status innerhalb der französischen Eliten, in der Normandie und am königlichen Hof an. Die Fakten sprechen hier für sich: Im Dezember 1552 trat ihr Schwiegersohn Robert de La Marck, Herzog von Buillon, das Amt des Gouverneurs in der Normandie, an. Nach dessen Tod 1556 übernahm es ihr Enkel Henri-Robert de La Marck.⁷⁵⁶ Vor dem Hintergrund ist zu vermuten, dass die beiden Brézé-Grabmäler in der Kathedrale von Rouen einen Anknüpfungspunkt für die politische Führung in der Normandie und auch für deren Wahrnehmung in der Bevölkerung darstellten. Diane de Poitiers förderte diese anhaltende Aufmerksamkeit durch wiederholte Geld- und Sachgeschenke an die Kathedrale.⁷⁵⁷ Als Auftraggeberin eines künstlerisch anspruchsvollen und eigenwilligen Monuments blieb sie in Rouen dauerhaft präsent. Mit dem Grabmal signalisierte sie ihre aktive Teilhabe an einer die Künste nutzenden Re-Präsentationskultur, die für das Selbstverständnis des französischen Hofes unverzichtbar geworden war.

III.9 Die letzten Jahre der Diane de Poitiers und die Grabstätte in Anet

Nach dem Tod Heinrichs II. am 10. Juli 1559 infolge einer Turnierverletzung musste Diane de Poitiers den königlichen Hof verlassen. Anders als bei Anne de Pisseleu 1547 gibt es für diesen Rückzug keine Zeitzeugenberichte, die dramatische Szenen am Sterbebett des Monarchen oder eine spektakuläre Flucht der Favoritin schilderten. Nach Giulio Alvarotti, dem Botschafter des Herzogs von Ferrara, ließ Katharina von Medici aber der Herzogin von Valentino ausrichten, dass sie sie nicht mehr sehen wolle und dass sie sich fortan damit zufrieden geben solle, von den Geschenken des Königs zu leben.⁷⁵⁸

Doch noch im selben Jahr hatten die beiden Frauen bei einer Eigentumstransaktion erneut miteinander zu tun. Immer wieder wird kolportiert Diane de Poitiers habe das Lehensgut und Schloss von Chenonceau an die Königinmutter abtreten müssen – in einem schlechten Tausch gegen Chaumont.⁷⁵⁹ Ohne Zweifel war Katharina von Medici am symbolischen Besitz der ehemaligen Krondomäne am Cher gelegen. Im März 1560 fand in Chenonceau die erste *entrée* des neuen Königspaars, Franz' II. und Maria Stuarts, statt, und Katharina war bei dieser Inszenierung als Witwe und Königinmutter sehr

⁷⁵⁶ Auch Henri-Robert hielt das Amt bis zu seinem Tod (Dez. 1574) inne. – Zur Vergabe des Gouverneurspostens und der v.a. nach dem Tod Heinrichs II. 1559 merklich steigenden Tendenz zur Vererbung dieses Amtes vgl. Harding 1978, S. 118-130, insb. S. 120. Die Montmorency hielten über drei Generationen hinweg, von 1526 bis 1632, ein Gouverneursamt inne, unterbrochen lediglich in den Jahren 1542-47, als Anne de Montmorency in Ungnade gefallen war.

⁷⁵⁷ Vgl. Deville 1837, S. 140-143.

⁷⁵⁸ Vgl. Cloulas 1997, S. 304, einen Brief Alvarottos vom 11. Juli 1559 referierend.

⁷⁵⁹ Vgl. Pérouse de Montclos 2000, S. 287; Chevalier 1865, S. xlii. – Zu Diane de Poitiers und Chenonceau s. S. 145 (Kap. III.2.) u. S. 240-241 (Kap. III.4.7.).

präsent. Doch dass es zu einem Tauschhandel kam, der Besitz Dianes de Poitiers also nicht einfach seitens der Krone konfisziert wurde, ist bezeichnend und verweist auf eine auch nach dem Tod des Monarchen andauernde Machtposition der Herzogin von Valentinois, die offenbar nicht derart erniedrigt werden konnte.

Katharina von Medici bot der ehemaligen Favoritin nicht irgendein Lehensgut zum Tausch an, sondern das wie Chenonceau im Loire-Tal gelegene Chaumont, das seit dem 11. Jahrhundert zum Grundbesitz der Herren von Amboise gehört hatte. Das Schloss von Chaumont war im ausgehenden 15. Jahrhundert von Charles I und Charles II d'Amboise neu errichtet beziehungsweise modernisiert worden, und Georges I, Kardinal von Amboise, hatte damals zeitweilig die Bauarbeiten beaufsichtigt.⁷⁶⁰ Die Königin erwarb das Lehensgut 1550 von einer Nachfahrin der Amboise, Antoinette d'Amboise, und deren Gemahl Charles-Antoine de La Rochefoucauld für 120.000 *livres*. Diane de Poitiers machte mit dem Tausch von Chaumont gegen Chenonceau – die Transaktion wurde im Mai 1560 ratifiziert – ein gutes Geschäft, denn das erworbene Lehensgut war etwa ein Drittel mehr wert.⁷⁶¹ Neben diesem wirtschaftlichen Aspekt wird auch das Renommee des traditionsreichen Hauses Amboise, das mit dem Besitz des Schlosses von Chaumont einherging, den Tausch für Diane attraktiv gemacht haben. Eine räumlich-semantische Verbindung oder Allianz mit den Amboise hatte sie bereits durch das in der Kathedrale von Rouen errichtete Grabmal für Louis de Brézé geschaffen.⁷⁶² Mit dem Erwerb von Chaumont 1559/60 trat Diane de Poitiers ihr Erbe auch im Loire-Tal an.

In den letzten sechs Jahren ihres Lebens, die Diane de Poitiers jenseits des königlichen Hofes und vorzugsweise in Anet verbrachte, widmete sie sich der Verwaltung ihrer umfangreichen Besitztümer. Nach wie vor scheint sie eine relativ prominente Position innerhalb der französischen Machteliten und vor allem in der Normandie eingenommen zu haben. Aus der überlieferten Korrespondenz geht hervor, dass die ehemalige Favoritin auch in den 1560er Jahren im brieflichen Austausch mit Anne de Montmorency, François de Guise und anderen wichtigen Persönlichkeiten des Reiches stand.⁷⁶³ Dieser fortgesetzte Kontakt ergab sich unter anderem, aber nicht nur, aus den bestehenden familiären Verbindungen. Durch ihre ältere Tochter Françoise war Diane de Poitiers mit den Guise, durch die jüngere Louise mit den von La Marck und den von Montmorency verwandt.⁷⁶⁴ Auffallend ist die Machtverdichtung in der Normandie. Dianes Schwiegersohn Robert de La Marck und ihr Enkel

⁷⁶⁰Vgl. Souchal 1976, v.a. S. 499-502 u. 592ff.; Tesnier 1994. Zu den Amboise vgl. FN 697 in diesem Kapitel.

⁷⁶¹Vgl. Cloulas 1997, S. 308-309.

⁷⁶²Vgl. Kap. III.8.2.

⁷⁶³Vgl. Guiffrey 1970, S. 175ff.

⁷⁶⁴Vgl. S. 140-146 (Kap. III.2.).

Henri-Robert de La Marck hielten nacheinander das Gouverneursamt in der Normandie inne, traten also in die Fußstapfen ihres Ehemanns Louis de Brézé. Der andere Schwiegersohn, Claude de Lorraine-Guise, seit 1550 Herzog von Aumale, wurde 1562 von Karl IX. zum *lieutenant général des armées royales en Normandie* ernannt. Die Recherchen von Patrizia Z. Thompson haben zudem ergeben, dass Diane de Poitiers im September 1562, am Vorabend des ersten Religionskrieges, zwei hochrangige Gäste samt Gefolge für mehrere Tage bei sich in Anet beherbergte: den Konnetabel Anne de Montmorency und den König von Navarra, Antoine de Bourbon. Die beiden waren Paten *in absentia* des am 1. November 1562 in Anet geborenen Enkels von Diane, Antoine de Lorraine.⁷⁶⁵

Die Grabstätte in Anet

Auch für ihr eigenes Grabmal trug Diane de Poitiers Sorge. In ihrem in Limours aufgesetzten Testament vom 6. Januar 1565 formulierte sie entsprechende Anweisungen.⁷⁶⁶ Demnach sollte ihr Leichnam, „sy ma volonté ne change“, in Anet bestattet werden, „où je faitz faire une esglise, sy j'ay le temps de ce faire.“ Falls die ihr verbleibende Zeit für die Errichtung dieser Grabkirche nicht reichen sollte, „j'ordonne à mes héritiers de ce faire, & leur en donne le moyen où je veulx que l'argent soict prins pour le faire [...] jusques à la somme de vingtz mil livres, dedans deux ans après mon décedz & non plus tard.“⁷⁶⁷ Als Erbin von Anet bestimmte Diane de Poitiers ihre jüngere Tochter Louise,⁷⁶⁸ die zusammen mit ihrem Gemahl Claude de Lorraine und ihrer Schwester Françoise nach dem Tod der Mutter (26. April 1566) die Errichtung der Grabstätte vorantrieb.

In ihrem Testament äußert sich Diane de Poitiers ebenso wenig zur Architektur und Lage des geplanten Kirchenbaus wie zur Gestaltung des Grabmals. Dazu heißt es lapidar, es solle aus Marmor sein, „fait à mes armes & devises bien faictes“⁷⁶⁹. Das heute noch existierende Grabmal mit seiner wuchtigen Tumba aus schwarzem und der darauf positionierten *priante*-Figur der Herzogin aus weißem Marmor (Abb. 23) kann nur bedingt als ein Auftragswerk der Diane de Poitiers betrachtet werden. Anders verhält es sich vielleicht mit der

⁷⁶⁵Vgl. Thomson 2002, S. 355-356.

⁷⁶⁶Paris, BnF, Ms. 3902, fol. 107; publ. in: Guiffrey 1970, S. 199-215. Nach alter Zeitrechnung 6. Januar 1564, vgl. Cloulas 1997, S. 317. Für eine Diskussion des Testaments von Diane de Poitiers s.a. ebd., S. 317ff.

⁷⁶⁷Testament der Diane de Poitiers, zit. nach: Guiffrey 1970, S. 200. In ihrem Testament verfügt Diane de Poitiers zudem, dass, wenn sie zufällig („d'aventure“) in Paris stürbe, ihr Körper in der Kirche der „Filles Repenties“ bestattet und dort ein steinernes Grabmal errichtet werden solle. Ebd., S. 203.

⁷⁶⁸Die ältere Françoise erhielt dafür Chaumont „& toutes ses dépendances, comme j'en joys, & en la mesme qualité que la reine Catherine femme du roi Henry me l'a baillé pour eschange de Chenonceau.“ Ebd., S. 208.

⁷⁶⁹Ebd., S. 201.

Grabkirche selbst (Abb. 22), denn im Testament heißt es im Präsens „je faictz faire une esglise“. Insofern ist vorstellbar, dass noch zu Lebzeiten Dianes de Poitiers mit der Planung des Sakralbaus begonnen wurde, sie also auf dessen Platzierung im Westen des Schlosses und die architektonische Gestaltung Einfluss nahm.

Diane de Poitiers wollte, dass sowohl ihr Körper als auch ihr Herz in der Grabkirche in Anet bestattet wurden. Ihr Herz sollte dort zusammen mit dem ihres Mannes, „avecques celluy de feu monsieur le grand sénéchal, mon mary“, die letzte Ruhestätte finden.⁷⁷⁰ Der Umstand wird im Testament nicht weiter kommentiert, und wir wissen auch nicht, ob das Herzgrab von Louis de Brézé aus der nahe gelegenen Abteikirche von Coulombs nach Anet überführt wurde.⁷⁷¹ Dass Diane de Poitiers eine solche Zusammenführung der Herzen anwies, bringt das am Grabmal Brézés in Rouen angebrachte Gelöbnis in Erinnerung. Dort heißt es, Diane de Poitiers wolle ihrem Mann auch im Tod beziehungsweise Grab eine treue Gemahlin sein. In Rouen war sie Brézé über die Gestaltung des Grabmals beziehungsweise im Medium des steinernen Monuments als trauernde Witwe und Auftraggeberin dauerhaft verbunden. In Anet hingegen, im traditionellen Herrschaftsbereich der von Brézé, sollten die wertvollsten Körperteile des Ehepaares, ihre Herzen, für immer vereint werden. Es gibt allerdings keine Hinweise auf eine tatsächliche Umsetzung dieses Anspruchs.

Die für Diane de Poitiers errichtete Grabkirche liegt im Westen der Schlossanlage, jenseits des ehemaligen Wassergrabens. Der hoch aufragende Bau ist nicht geostet, sondern in Nord-Süd-Ausrichtung plaziert, und seine Hauptfassade liegt annähernd auf einer Linie mit dem Torbau und den Eckpavillons an der Südfront der Schlossanlage (Abb. 13).⁷⁷² Das wuchtige Kirchenschiff mit den angedeuteten Querhausarmen, in denen sich Oratorien befinden, ist in *pierre-et-brique*-Optik erbaut, die aufwendig gestaltete Südfassade hingegen in einem hellen Sandstein (Abb. 22). Der Torbau und der Zugang zur Grabkirche sind materialästhetisch und auch motivisch zueinander in Beziehung gesetzt.⁷⁷³

Für die Datierung und Zuschreibung des Baus und seiner Ausstattung hat Guy-Michel Leproux (2005, 2006) den Kenntnisstand aufgearbeitet und um neue Recherchefunde bereichert. Schon 1862 hatte Benjamin Fillon einen vom

⁷⁷⁰Ebd. Diane de Poitiers verfügte außerdem, dass ihr Leichnam bis zur Fertigstellung der Grabmals in der großen Kirche von Anet („dedans la grande esglise d’Ennet“) in einem hölzernen Sarg „painty à mes armes & devises“ liegen sollte. Ebd., S. 201-202. Bei dieser großen Kirche handelt es sich wahrscheinlich um die Pfarrkirche Saint-Cyr et Sainte-Julitte in Anet und nicht, wie Guiffrey vermutet, um die Schlosskapelle.

⁷⁷¹Zum Herzgrab von Louis de Brézé vgl. S. 311-313 (Kap. III.8.1.).

⁷⁷²Die Zeichnung von Jacques Androuet Ducerceau (FT 4) ist an der Stelle nicht richtig.

⁷⁷³Weitere motivische Analogien sind die Säulen- bzw. Pilasterpaare links und rechts des Portals, die dekorativ eingesetzten Platten aus verschiedenfarbigem Stein und die hohe Attikazone mit akzentuierter Mittelpartie.

15. April 1567 datierenden Kostenvoranschlag publiziert, bei dem es um Arbeiten am Dachstuhl, am hölzernen Mobiliar, an den Fenstern, am Skulpturenschmuck und auch an dem in der Kapelle zu errichtenden Grabmal geht, ohne dass der oder die Ausführenden beziehungsweise Beauftragten in dem Dokument genannt würden.⁷⁷⁴ Der Voranschlag stammt von dem Architekten Claude Foucques, und er war für Louise de Brézé, ihren Mann Claude de Lorraine und ihre Schwester Françoise bestimmt. Foucques hatte seit spätestens 1550 für Charles de Guise, Kardinal von Lothringen, gearbeitet, zunächst in Dampierre unter der Leitung von Primaticcio. 1571 trat es dessen Nachfolge als leitender Architekt in Meudon an. In dem Zusammenhang war Foucques auch als Steinschneider und Bildhauer tätig gewesen.⁷⁷⁵ Es ist möglich, dass Dianes de Poitiers Schwiegersohn Claude, ein Bruder des Kardinals, den Architekten für die Arbeiten in Anet heranzog oder vermittelte. Leproux geht davon aus, dass der vielseitig talentierte Foucques, der nachweislich schon 1563 von Diane de Poitiers unter anderem in Beynes beschäftigt worden war, für den Gesamtentwurf der Grabstätte, also auch für das Grabmal, verantwortlich zeichnete und dass mit der Umsetzung dieses Entwurfs schon vor ihrem Tod begonnen wurde.⁷⁷⁶ Die Kirche und ihre Ausstattung waren um 1570 weitgehend fertig. Die Arbeiten am zuletzt entstehenden Grabmal verzögerten sich aber. Die Weihe der Kirche und die Überführung der sterblichen Überreste von Diane de Poitiers erfolgten erst im März 1577.⁷⁷⁷

Weitere von Leproux gehobene Dokumente belegen, dass Luc Jacquart und Mathieu Jacquet das marmorne Grabmal ausführten, vermutlich nach einem Entwurf von Claude Foucques. Auch der andere skulpturale Dekor der Grabkirche, unter anderem das noch vor Ort anzutreffende Altarrelief mit einer Darstellung der Anbetung der Heiligen Drei Könige, dürfte aus der gemeinsamen Werkstatt dieser beiden Bildhauer stammen.⁷⁷⁸

Das Grabmal der Diane de Poitiers wurde in der Revolution auseinander genommen, in Einzelteilen verkauft, von Alexandre Lenoir wieder zusammengeführt, für die Präsentation im Musée des Monuments français in Paris restauriert und ergänzt, später nach Neuilly und Versailles verbracht und kehrte erst 1958 wieder an seinen ursprünglichen Aufstellungsort in Anet zurück.⁷⁷⁹ Eine Zeichnung aus der Sammlung Gaignières gibt einen Eindruck

⁷⁷⁴Vgl. Fillon 1862. In diesem Kostenvoranschlag wird ein weiteres Vertragsdokument über Bauarbeiten vom 6. Juni 1566 erwähnt, dessen Text allerdings nicht überliefert ist. S.a. Leproux 2005, S. 15; Brière 1966, S. 28-30.

⁷⁷⁵Vgl. Leproux 2005.

⁷⁷⁶Ebd., S. 19-20.

⁷⁷⁷Die Graphiken Ducerceaus in *Les plus excellents bastiments de France* (1576) zeigen einen Grundriss und einen Querschnitt der Grabkirche in Anet. Dort ist das Grabmal nur sehr pauschal als ein Sarkophag angezeigt, war also noch nicht fertig bzw. am Platz.

⁷⁷⁸Vgl. Leproux 2006. Zu dem Relief s.a. Paul Wingert (1935), der es Pierre Bontemps zuschreibt.

⁷⁷⁹Vgl. Brière 1966, S. 33ff.

von der ursprünglichen Gestalt des Grabmals, die allerdings nur in Details von der heutigen Fassung abweicht (Abb. 23 u. 24).⁷⁸⁰ Das Monument wurde in der Mitte des Kirchenraums, auf der Höhe der Zugänge zu den Oratorien und zum Altar hin ausgerichtet platziert. Der schwarze Prunksarkophag wird an den Längsseiten von vier aus weißem Marmor gearbeiteten Sphingen mit Frauenköpfen gestützt.⁷⁸¹ Er ist, wie testamentarisch verfügt, mit den emblematischen Zeichen von Diane de Poitiers geschmückt. An der Vorderseite prangt das Herzoginwappen aus weißem Marmor, während das aus dem Stein gearbeitete „DD“-Sigel an den Abläufen der Längsseiten zu finden ist. Auf dem Sarkophag sind drei skulpturale Elemente aus weißem Marmor hintereinander angeordnet: Das ursprüngliche Betpult (*le prie-Dieu*) ist verloren und wurde im 20. Jahrhundert durch ein formal ähnliches Objekt ersetzt. Davor kniet eine Figur Dianes de Poitiers mit zusammengelegten Händen und in ein stoffreiches Gewand gekleidet. Die ehemals auf der Haube platzierte Krone der Herzogin ging vermutlich in der Revolution verloren. Hinter der betenden Diane und für den durch das Portal in die Kirche Eintretenden präsentierten ursprünglich zwei Genien das von der Herzogskrone überfangene Wappen der Verstorbenen.⁷⁸²

Manches an dem Grabmal der Diane de Poitiers in Anet ist konventionell beziehungsweise typisch für die anspruchsvollere Sepulkalkunst der Zeit. Dazu gehören die Material- und Farbkombination, die hier allerdings auch den emblematischen Gehalt des Grabmals steigert, die *prie-Dieu*-Figur der Verstorbenen vor einem *prie-Dieu* und die Anordnung des Ensembles auf einem Prunksarkophag. Zum Vergleich sei auf das ähnlich gestaltete Grabmal der Catherine de Nogaret de la Valette (gest. 1587), Herzogin von Joyeuse, verwiesen, das ehemals in der Franziskanerkonvent-Kirche in Paris stand und dessen Gesamtanlage eine Zeichnung aus der Sammlung Gaignières überliefert.⁷⁸³ Hier handelte es sich allerdings um ein Wandgrabmal. Ebenfalls ein Wandgrabmal, wenngleich mit einer Portikus-Architektur deutlich pompöser ausgestaltet, war das Monument für René de Birague (gest. 1583) in der Pariser Kirche Saint-Catherine-du-Val-des-Ecoliers, das der Bildhauer Germain Pilon Mit-

⁷⁸⁰Zu den Veränderungen gegenüber dem ursprünglichen Zustand vgl. Brière 1966, S. 46-47. – Beschreibungen des Grabmals in Anet sind aus dem 17. Jh. überliefert. Vgl. z.B. Antoine de Lamare de Chesnevarin, *Éloges de la ville de Rouen*, 1667, in: *Les éloges de la ville de Rouen* 1872, S. 27-28; Pommeraye 1686, S. 58.

⁷⁸¹Zwei von ihnen wurden im 19. Jh. zerstört und durch Gips-Nachbildungen ersetzt.

⁷⁸²Ein Genius hatte die Zerstörungswut der Revolution überstanden, sein Kompagnon wurde in der Folgezeit durch eine Gips-Kopie ersetzt. Nach dem Diebstahl der Marmor-Figur vor einigen Jahren wurde auch der Gips-Genius wieder entfernt. Vgl. Leproux 2006, S. 35.

⁷⁸³Paris, BnF (Abb. in: Adhémar 1976, n° 1772). Die Betfigur Catherines ist erhalten und befindet sich heute in Alençon (Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle). Die Vizegräfschaft Joyeuse war erst 1581 von Heinrich III. zum Herzogtum erhoben worden. Der erste Herzog von Joyeuse war Anne de Batarnay de Joyeuse, einer der bekannten Günstlinge (*mignons*) dieses Königs.

te der 1580er Jahre schuf.⁷⁸⁴ Außergewöhnlich in Anet ist die Inszenierung des Grabmals als ein freistehendes, in der Mitte der Grabkirche platziertes und den Raum dominierendes Monument.⁷⁸⁵ Das Arrangement erinnert an die zeitgleich für das Doppelgrabmal Heinrichs II. und Katharinas von Medici entstehende sogenannte Valois-Rotonde in Saint-Denis, ein wesentlich größer dimensioniertes und kontextuell auch ganz anders eingebundenes Bauvorhaben.⁷⁸⁶ Gleichwohl ist denkbar, dass Claude Foucques sich in der Grundausrichtung seines Entwurfs für die Grabkirche in Anet an diesem besonders markanten und in Architektenkreisen sicher viel diskutierten königlichen Sepulkralbau orientierte, der möglicherweise sogar auf eine Konzeption seines früheren Mentors Francesco Primaticcio zurückging.

Die hier vorsichtig formulierte Hypothese einer Anspielung auf die Valois-Rotonde wäre der einzige in der Grabkirche Dianes de Poitiers aufscheinende Hinweis auf Heinrich II. Die Rolle der Favoritin ist ansonsten nicht sichtbar. Diane de Poitiers wird als Herzogin von Valentinois und – durch den gewählten Begräbnisort – als Herrin von Anet erinnert. Das Arrangement demonstriert Machtbewusstsein und Unabhängigkeit, zumal einer Frau, aber auch Isolation.

Für die Memoria eines ihrer Konkurrenten um die Gunst des Monarchen, Annes de Montmorency, gab es andere Möglichkeiten der Inszenierung. Er war im Tode sowohl mit seiner Gemahlin und seinen Vorfahren als auch mit dem König vereint. Madeleine de Savoie kümmerte sich ab 1576 um die Errichtung eines Doppelgrabmals für sich und ihren Mann in der Kirche Saint-Martin in Montmorency, der traditionellen Grablege der Montmorency, wo Annes Leichnam 1567 bestattet worden war.⁷⁸⁷ Sein Herz hingegen war in der Cölestiner-Kirche in Paris beigesetzt worden, in derselben Gruft wie das Heinrichs II. 1559. Nach Aussage des Historiographen André du Chesne hatte der König kurz vor seinem Tod den Wunsch geäußert, dass ihre beiden Herzen „fussent inhumés dans le même lieu“⁷⁸⁸. Die nicht erhaltene Kirche des Pariser Cölestiner-Konvents hatte sich im Spätmittelalter zu einer bevorzugten Grablege der Prinzen von Geblüt und anderer Vertreter des französischen

⁷⁸⁴Die Überreste des Ensembles, darunter vor allem die bronzene, ehemals farbig gefasste Betfigur des gebürtigen Mailänders, der in Frankreich als Finanzminister, Kanzler und Kardinal eine steile Karriere machte, sind heute in Paris (Musée du Louvre) zu sehen. Zu diesem Grabmal vgl. Behrmann 2007, S. 137-145.

⁷⁸⁵Catherine King bilanziert für Italien im Zeitraum um 1300-1550, dass Frauen keine „free-standing tombs with effigies of themselves“ in Auftrag gaben. „Only women of exceptional spiritual distinction were accorded wall monuments. Sculpted effigies were rarely commissioned by widows for themselves.“ (King 1998, S. 154)

⁷⁸⁶Zur Valois-Rotonde vgl. Lersch 1995; Bassett 1999; Pérouse de Montclos 2000, S. 328-331; Frommel 2005, S. 304-322.

⁷⁸⁷Vgl. S. 340-342 (Kap. III.8.2.).

⁷⁸⁸André du Chesne, *Histoire généalogique de la maison de Montmorency et de Laval*, 1624, zit. nach: Crips-Day 1928, S. 62.

Hochadels entwickelt.⁷⁸⁹ In der von Ludwig XII. zu Anfang des 16. Jahrhunderts errichteten Orléans-Kapelle waren sein Herz und die Herzen einiger seiner Nachfolger beigesetzt worden. Im Auftrag Katharinas von Medici schufen Domenico Fiorentino und Germain Pilon 1560-63 ein marmornes Herzgrabmal für Heinrich II. zur Aufstellung in der Orléans-Kapelle. Es besteht aus einem reich ornamentierten Piedestal, auf dem drei Grazien mit dem Rücken zueinander stehen und auf ihren Köpfen eine goldene Urne tragen.⁷⁹⁰ Das Herzgrabmal Annes de Montmorency, für das seine Witwe 1571 den Architekten Jean Bullant und den Bildhauer Barthélemy Prieur verpflichtete, orientiert sich am königlichen Vorbild. Auch hier gibt es drei Frauengestalten, nun allerdings Tugendpersonifikationen aus Bronze, wie an dem Doppelgrabmal für Heinrich und Katharina in der Abteikirche von Saint-Denis. Die drei Tugenden Montmorencys sind um eine gewundene Salomonische Säule gruppiert, die ehemals die Urne trug. Karl IX. verfügte beziehungsweise gestattete 1573, dass das fertige Herzgrabmal des Konnetabels neben dem Heinrichs II. in der Orléans-Kapelle aufgestellt wurde.⁷⁹¹ Die Erinnerung an Anne de Montmorency als Günstling war offenbar nicht nur der Witwe Madeleine de Savoie, sondern auch Heinrich II. und seinem Nachfolger ein Anliegen. Der Fall des Konnetabels mag ein besonderer sein, aber auch als solcher zeigt er auf, was für einen männlichen Favoriten möglich war. Für die Favoritin hingegen war in der Memoria des Königshauses kein Platz.

⁷⁸⁹Der Cölestiner-Orden war 1246 von Pierre Célestin gegründet worden. Karl V. (reg. 1364-1389) unterstützte den Konvent durch den Bau der Kirche. – Auch Philippe Chabot, einer der Favoriten Franz' I., war 1543 in der Cölestiner-Kirche bestattet worden. Von dem aufwendigen Wandgrabmal, das eine Zeichnung aus der Slg. Gaignières überliefert, ist noch die Liegefigur des Verstorbenen erhalten (Paris, Musée du Louvre). Zu Chabot vgl. S. 62/FN 65 (Kap. II.2.).

⁷⁹⁰Zum Herzgrabmal Heinrichs II. (heute Paris, Musée du Louvre) vgl. Goldberg 1966; Lammers 1976; Bassett 1999; Wardropper 2003.

⁷⁹¹Zum Herzgrabmal Annes de Montmorency (heute Paris, Musée du Louvre) vgl. Seelig-Teuwen 1993; Crips-Day 1928.

IV Zusammenfassende Betrachtungen und Ausblick

Nach einer auch etymologisch argumentierenden Differenzierung der Begriffe „Mätresse“ und „Favorit/in“ habe ich den Fokus auf die Favoritinnen im Frankreich der Renaissance-Zeit, auf Anne de Pisseleu und Diane de Poitiers gerichtet und gelegentlich vergleichende Seitenblicke auf ihre männlichen Mitstreiter um die Gunst des Königs geworfen. Die zusammengetragenen, zum Teil sehr detailliert vorgestellten und analysierten Bilder, Objekte und Texte lassen eine komplexe Re-Präsentationskultur der Favoritin erkennen. Sie ist weder thematisch oder medial homogen noch in sich abgeschlossen, was auch durch die Lücken der Überlieferung und die Subjektivität des Blickwinkels, also durch die Unmöglichkeit einer umfassenden Rekonstruktion bedingt ist. Ungeachtet dieser Einschränkung, die jeder historischen Untersuchung zueigen ist, lassen sich einige Komponenten aufzeigen, die es erlauben von einer Anne de Pisseleu und Diane de Poitiers verbindenden Re-Präsentationskultur zu sprechen. In weiteren Studien wäre die Übertragbarkeit dieser Aspekte einer Re-Präsentationskultur der Favoritin auf andere Epochen und Kulturkreise zu prüfen.

Bemerkenswert ist zunächst, dass die Liebesbeziehung zwischen König und Favoritin nur im Medium der Sprache beziehungsweise der Schrifttexte explizit formuliert wird. Die Botschafter am französischen Hof berichten von der besonderen Liebe Heinrichs II. zu Diane de Poitiers und von der körperlichen Nähe und Vertrautheit Franz' I. mit Anne de Pisseleu, die demnach zumindest auf performativer Ebene sichtbar wurde. Marguerite de Navarre schreibt in *La Coche*, dass die Herzogin von Étampes „la plus parfaitement aymée“ sei, weil der König, „le vray amant“, sie in seine Schule nehme („la tien à son escolle“). Auch in der Diane de Poitiers gewidmeten Hofdichtung ist das Liebesverhältnis zum Monarchen ausdrücklich Thema. Joachim Du Bellay behauptet, sie sei dazu geboren vom König geliebt zu werden („pour estre aymé d'un Roy“).

Die in der Sprache geleistete Inbeziehungsetzung der historischen Personen, König und Favoritin, durch das Thema Liebe findet sich in den Bildern und Objekten nicht, was auf die unterschiedlichen Möglichkeiten der Medien zurückzuführen ist, hier aber deshalb eigens hervorgehoben werden muss, weil die Salonmalerei des 19. und die Pressephotographie des 20. und 21. Jahrhunderts Bilder des Herrschers und seiner Favoritin hervorgebracht hat, die die Erwartungshaltung gegenüber dem ‚Bild der Mätresse‘ prägen. In dem hier betrachteten Zeitraum wurde in den Bildmedien die Referenz auf das (Liebes-)Paar vor allem durch den Modus der Präsentation geleistet oder – noch häufiger – in der Schwebe gehalten. Der Alexander-Zyklus im Schloss

von Fontainebleau war nur durch seine Lage auf der Grenze zwischen dem *appartement* des Königs und dem seiner Favoritin, also durch den räumlichen Kontext und seine personelle Besetzung, als Repräsentation auch der Herzogin von Étampes lesbar. Der kunstvolle Raumdekor machte zugleich auf diese Anordnung der Räume, also auf die Nähe der beiden Logis und ihrer Bewohner im königlichen Schloss aufmerksam. Die in die Handschrift *La Coche* integrierte Illumination zeigt eine Hofdame in ihrem Gemach. Sie war nur durch den Zusammenhang der schriftlich fixierten Erzählung als Anne de Pisseleu und Geliebte des Königs zu erkennen. Diane de Poitiers schuf sich mit ihrem Schloss in Anet einen eigenen Herrschaftsraum, dessen Gestaltung und Ausstattung selbstverständlich mit ihr in Bezug gesetzt wurden. Darstellungen der antiken Göttin Diana dienten hier der mythologischen Überhöhung ihrer Person und ermöglichten durch die vom Mythos bereitgestellten Verbindungen Dianas mit Phoebus-Apoll und Aktäon auch eine Inszenierung der Liebesbeziehung zwischen Favoritin und König. Die Referenz blieb aber immer auf Ebene einer Anspielung und war zudem höchst ambivalent, denn die Figur der Diana war auch ein emblematischer Verweis auf Heinrich II. Die Ambiguität der von Diane de Poitiers in Anet adaptierten Ikonographie, der Raumanordnung und der im und am Bau eingesetzten emblematischen Zeichen machte das gesamte Ensemble zu einem Sinnbild der den König und seine Favoritin unauflöslich miteinander verbindenden Beziehung, die somit weniger in einzelnen Bildern, sondern vor allem in deren Doppelwertigkeit aufschien. Die Referenzen auf Diane de Poitiers und Heinrichs II. trafen sich in denselben Symbolen.

Die Liebe des Monarchen war das wichtigste, wenn auch nicht das einzige Thema in der Re-Präsentationskultur der Favoritin. Sie selbst trat nicht als Liebende in Erscheinung. Diese Rollenverteilung – liebender Mann und geliebte Frau – war ein traditioneller Topos der höfischen Liebe, die für die Dichtung und Festkultur in der französischen Renaissance nach wie vor Bedeutung hatte. Sie entsprach aber auch, und zwar geschlechtsunabhängig, dem zeitgenössischen Patronage- und Günstlingswesen. Dem Liebe oder Gunst schenkenden Monarchen stand der geliebte, durch das Gunstgeschenk emporgehobene Favorit gegenüber. Im Frankreich des 16. Jahrhunderts war die Favoritin also ein Rollenentwurf, in der das mittelalterliche Ideal der höfischen Liebe, frühneuzeitliche Praktiken einer „schenkenden Gesellschaft“¹ und das Regieren mit Favoriten zusammen kommen und bei dem hierarchische Anordnungen – auch zwischen den Geschlechtern – ins Wanken geraten konnten.

Besonders ausgeprägt lässt sich das bei Diane de Poitiers beobachten. Mit dem Rekurs auf die Mond- und Jagdgöttin Diana wurden sowohl die Keuschheit als auch die Schönheit und Begehrenswürdigkeit der Favoritin hervorgehoben. Sie entsprach damit den Vorstellungen von einer idealen Geliebten in

¹Davis 2002.

der Tradition der Troubadour-Lyrik und auch den Anforderungen an weibliche Tugendhaftigkeit in ihrer eigenen Lebenswirklichkeit der Frühen Neuzeit. Als Günstling Heinrichs II. profitierte Diane de Poitiers von großzügigen Gunstrespektive Liebesbeweisen, für deren Erhalt sie sich ostentativ bedankte, unter anderem indem sie ihre Residenz dem als Phoebus-Apoll verherrlichten König weihte. Die mythologische Überhöhung Heinrichs II. als Apoll wiederum ermöglichte es der Favoritin ‚als Diana‘ in die Rolle der göttlichen Schwester zu schlüpfen, also auf eine gemeinsame Regentschaft anzuspieren. Dieses vor allem in der Diana-Tapisserie-Folge zur Schau gestellte Szenario tauchte in der höfischen Dichtung, wenngleich gemäßigt, wieder auf. Dort wurde auf das kosmische Zusammenspiel von Sonne und Mond abgehoben und daraus eine Mittlerstellung der Favoritin gegenüber dem König abgeleitet. Die symmetrische *appartement*-Anordnung in Anet und die Analogien der Schlossanlage mit der königlichen Residenz in Saint-Léger-en-Yvelines entsprachen der mythologischen Erzählung von der Ebenbürtigkeit der göttlichen Zwillinge Diana und Apoll, deren geschwisterliche, also keusche Liebe auch die Verbindung von Diane de Poitiers und Heinrich II. kennzeichnen sollte.

Bei Anne de Pisseleu lagen die Dinge etwas anders. In den spärlich überlieferten Bildern von ihr, also vor allem in der *Chambre de la Duchesse d'Étampes* in Fontainebleau, wurden weniger das Modell der höfischen Liebe als vor allem Komponenten des neuplatonischen Liebesideals bemüht. Die körperliche Schönheit der Favoritin geriet zum Anlass und Vehikel eines ästhetischen Diskurses. Franz' I. „Liebe zu den Frauen“ wurde als Liebe zur Kunst sublimiert und so der Repräsentation des Monarchen dienstbar gemacht. Auch Marguerite de Navarre zielte in *La Coche* auf die Schönheit der Herzogin von Étampes als auslösendes Moment für die königliche Liebe und gründete darauf die Hoffnung, Franz I. möge ihre eigene kunstvolle Liebesdichtung erkennen und fördern. Als eine an der Herrschaft des Königs teilhabende Favoritin wurde Anne de Pisseleu vor allem auf dem Feld der Künste wahrgenommen. Das zeigt die Geschichte von Benvenuto Cellini ebenso wie die Dichtung Marguerites de Navarre. Ihre Einflussnahme im politischen Bereich, wie sie die auswärtigen Beobachter am französischen Hof kolportierten, wurde in der Re-Präsentation der Favoritin nicht sichtbar. Einziger Hinweis ist die seitens der Königsschwester in und über *La Coche* bekundete Freundschaft mit Anne de Pisseleu – eine Allianz, die nachweislich Auswirkungen auf politische Entscheidungen Franz' I. hatte.

Vergleicht man die Re-Präsentationskultur von Anne de Pisseleu und Diane de Poitiers, so werden neben den genannten noch einige weitere Kontinuitäten, Unterschiede und Bezugnahmen deutlich, die für die Frage von Individuum und Rolle und die Markierung geschlechterspezifischer Phänomene interessant sind. Bei der Raumzuweisung in den königlichen Schlössern von Fontainebleau und Saint-Germain-en-Laye wurde erkennbar, dass die relative Größe des *appartement* und seine Lage zu dem des Monarchen ein für männliche wie

weibliche Favoriten wichtiges Distinktionsmerkmal war. Im Fall der Favoritin spielte vielleicht auch der Vergleich mit dem *appartement* der Königin eine Rolle – mal bezog sie die Räume direkt darunter, mal die auf der anderen Seite des königlichen Logis. Während die Gemächer von Anne de Pisseleu in beiden Schlössern auf derselben Etage wie die Franz' I. und jeweils nur durch einen Treppenabsatz von diesen getrennt lagen, wurde Diane de Poitiers in Saint-Germain-en-Laye eine Etage tiefer verbannt, zugunsten Annes de Montmorency. Dieser Raumtausch diente der Rehabilitierung des Konnetabls, implizierte aber auch einen Rollentausch: Heinrich II. machte damit deutlich, dass er und sein zweiter Mann das Reich regierten, während die Favoritin, anders als zur Zeit Franz' I., erst auf der zweiten Hierarchiestufe ihren Platz hatte. Mit der Raumzuweisung an Diane de Poitiers und Anne de Montmorency in Saint-Germain-en-Laye war also eine politische Aussage verbunden, die den Regierungswechsel 1547 und den neuen Machthaber profilieren sollte. Insofern, auch im Sinne einer Abgrenzung von Franz I., gehörte die Favoritin zum repräsentativen Aufgebot Heinrichs II. Diese aus der Perspektive Dianes de Poitiers ambivalente Strategie einer ‚Integration zwecks Abgrenzung‘ könnte auch einigen anderen Entscheidungen des Monarchen zugrunde gelegen haben, mit denen er Diane de Poitiers als Favoritin kenntlich machte. Hierzu zählen die sukzessive Übertragung der Lehensgüter Limours, Beynes und Étampes aus dem Besitz von Anne de Pisseleu in den Dianes de Poitiers. Und hierzu zählen vielleicht auch die königlichen Kunstgeschenke, Cellinis *Nymphe de Fontainebleau* und die Email-Apostel von Limosin, beides Prestigeprojekte Franz' I., die nach 1547 dem Schloss der Favoritin in Anet einverleibt wurden.

Der markanteste Unterschied zwischen Anne de Pisseleu und Diane de Poitiers ist sicher der, dass die Favoritin Heinrichs II. für ihr persönliches Erscheinungsbild auf eigenem Territorium Sorge trug und sich dadurch der Deutungshoheit der königlichen Re-Präsentation partiell entzog. Dieser Unterschied ist sicher nicht mit einer lückenhaften Überlieferung zu begründen, also kein Ergebnis eingeschränkter Wahrnehmung, sondern vornehmlich auf divergente Ausgangsbedingungen und individuelle Möglichkeiten zurückzuführen. Entscheidend dürfte gewesen sein, dass die Frauen, beide Mitglieder des französischen Hochadels, in ganz unterschiedlichen Stadien eines typisch weiblichen Lebensverlaufs zur Favoritin des Königs wurden. Anne de Pisseleu war noch unverheiratet, als ihre Beziehung mit Franz I. begann. Ihre bald danach geschlossene Ehe mit Jean de Brosse stabilisierte ihre Position am Hof und innerhalb der französischen Hocharistokratie, zumindest für die Dauer der Regentschaft Franz' I. Die Verbindung ermöglichte ihr aber keine wirtschaftliche und persönliche Eigenständigkeit, die für die Herausbildung eines ästhetischen Profils mit dauerhafter Ausstrahlung vonnöten gewesen wäre. Dass sie keine Kinder mit Jean de Brosse hatte, bedeutete, dass sie auch nicht über die Verheiratung ihres Nachwuchses politische Allianzen und Patronage-Beziehungen

knüpfen konnte und diesbezüglich auf ihre Herkunftsfamilie angewiesen blieb. Annes Kinderlosigkeit hatte zudem Auswirkungen auf ihre Memoria, denn es fehlten die ‚natürlichen‘ Sachverwalter ihrer Güter und ihres Bildes.

Ganz anders verhielt es sich mit der persönlichen Lebenssituation von Diane de Poitiers. Sie war die vermögende Witwe eines hochrangigen Adligen und loyalen Gefolgsmanns der französischen Krone, als sie Favoritin Heinrichs wurde. Dieser Umstand und die Fürsorge für zwei in den 1530er Jahren noch minderjährige Töchter bedeuteten, dass Diane de Poitiers als Familienoberhaupt eines renommierten Adelsgeschlechts auftreten und für eine Frau außergewöhnlich selbstständig und selbstbestimmt agieren konnte. In der Herausbildung ihres ästhetischen Profils konnte die Favoritin als Einzelperson erscheinen und auf eine Paarbeziehung mit Heinrich II. anspielen, ohne dabei die Erinnerung an den Gemahl zu vernachlässigen. Durch die geschickte Verheiratung ihrer beiden Töchter mit hochrangigen und einflussreichen Familien sicherte Diane de Poitiers ihre gesellschaftliche Machtposition und die ihrer Nachkommen am Hof und in der Provinz Normandie. Ihre kluge und weitsichtige Verwaltung der hinterlassenen Güter von Louis de Brézé, der Erbschaft ihres Vaters und der Geschenke des Königs führte dazu, dass Diane de Poitiers ihre Residenzen ausbauen und reich ausstatten lassen konnte, wodurch sie ebenfalls ihren gehobenen sozialen Status kennzeichnete. Das umfangreiche Erbe blieb langfristig in der Familie, und Diane de Poitiers sorgte für die Errichtung eines anspruchsvollen Grabmals sowohl für ihren Mann als auch für sich selbst. Die Notwendigkeit der aktiven Memoria-Stiftung war ihr sehr bewusst.

Diane de Poitiers hatte besondere Möglichkeiten, und sie machte etwas daraus. Der Vergleich ihrer Selbstdarstellung mit derjenigen der zeitgleich agierenden männlichen Günstlinge lässt Gemeinsamkeiten und geschlechtsspezifische Besonderheiten hervortreten. Wie Anne de Montmorency, Charles de Guise und Jacques d'Albon de Saint-André ließ sie sich eine prachtvoll ausgestattete, architektonisch anspruchsvolle und in Teilen sehr innovative Residenz errichten, die sich in vielerlei Hinsicht am künstlerischen Vorbild der Krone orientierte und dadurch Nähe zur Macht signalisierte. Diane de Poitiers schuf in Anet einen Herrschaftsraum, der repräsentativ sowohl in seiner Eigenschaft als angestammter Familiensitz der von Brézé wie auch als Residenz der Favoritin war. Die Erinnerung an den Gemahl wurde unter anderem durch die raffinierte Integration des Vorgängerbaus, die pseudo-wehrhafte Architektur der Südfront und den sinnfällig inszenierten Hofportikus wachgehalten. Letzterer schloss formal an das Grabmal von Louis de Brézé in Rouen an. Ihre Favoriten-Rolle markierte Diane de Poitiers durch die am und im Bau von Anet präsente Huldigung an Heinrichs II. und die dauerhafte Einrichtung eines *appartement royal*, das in symmetrischer Ausrichtung dem der Schlohsherrin gegenüber lag – eine Disposition, die kennzeichnend auch für die Residenzen ihrer männlichen Konkurrenten um die Gunst und den Be-

such des Königs war und die sich Diane de Poitiers selbstbewusst aneignete. Abweichend von der Inszenierung der Männer, wie sie insbesondere am Beispiel Annes de Montmorency in Écouen aufgezeigt werden konnte, und kennzeichnend für den Rollenentwurf zumindest dieser Favoritin war die in Anet in beinahe allen Bereichen anzutreffende Überlagerung der Referenzen: die doppelte Besetzung der Räume, die Ambiguität und Verschränkung der emblematischen Zeichen, die polyvalente Diana-Ikonographie – alles war immer sowohl auf den König als auch auf die Favoritin, aber auch auf beide zugleich zu beziehen, ohne jemals in seiner Bedeutung festgeschrieben zu sein oder sich dauerhaft beziehungsweise kontextunabhängig an einen der beiden Protagonisten zu heften. Diese Überlagerung der Referenzen leistete eine besonders enge, an Symbiose grenzende Verbindung, die jegliche Hierarchie aufhob und als ideale Liebe kodiert war, wie es vielleicht am eindringlichsten die Brunnenanlage der *Diane d'Anet* vor Augen führte. Die symmetrische Anlage der *appartements* in dieser weiblichen Residenz markierte zudem, und vielleicht zum ersten Mal, eine an die heraldische Ordnung angelehnte Paarbeziehung von Mann und Frau, die später auch im königlichen Schlossbau, letztgültig in Versailles, zur Anwendung kam.

Von einer Grabstätte der Anne de Pisseleu gibt es kein Zeugnis. Das Grabmal Dianes de Poitiers ist das einer Herzogin auf Lebenszeit, eigentümlich isoliert, an der Peripherie ihres nur noch rudimentär erhaltenen Schlosses von Anet. Für die Memoria der Favoritin war in der Erinnerungskultur der französischen Krone kein Platz vorgesehen, und von daher hat es meines Wissens auch keine Favoritin je unternommen, bei ihrer eigenen Inszenierung auf die historischen ‚Vorgängerinnen‘ explizit Bezug zu nehmen. Es gibt keine bewusste Traditionsbildung der Rolle.

Anders verhält es sich bei den Favoriten. Dort gibt es mindestens ein markantes Beispiel für die Inszenierung der Rolle in einer historischen Nachfolge: Die *Galerie des Hommes Illustres*, die Kardinal Richelieu in den 1630er Jahren in seinem Pariser Stadtpalais einrichten ließ.² An den Wänden des langgestreckten Raums waren vierundzwanzig lebensgroße Ganzfiguren-Porträts berühmter Personen der französischen Geschichte angebracht, begleitet von charakterisierenden Emblemen und Distichen. Die von Simon Vouet und Philippe de Champaigne gemalten Bildnisse zeigten neben der königlichen Familie und Richelieu selbst mehrere erfolgreiche Heerführer, darunter Anne de Montmorency und François de Guise, und verdiente Kirchenmänner wie Georges I d'Amboise und Charles de Guise, die – wie Richelieu – auch als mehr oder minder offizielle Minister des französischen Königs agiert hatten. Die *Galerie des Hommes illustres* wurde über eine illustrierte Beschreibung von Marc de Vulson, die im 17. Jahrhundert in mindestens drei Auflagen

²Vgl. hierzu MacGowan 1985/1, v.a. 415ff.; J. Brown 1999, S. 31-32; Kirchner 2001, S. 50ff.; Laveissière 2002; Krause 2009.

erschien, über die Grenzen Frankreichs hinaus verbreitet und popularisierte das Bild Richelieus als Bauherr, Mäzen und, vor allem, legitimer Nachfolger einer historisch-genealogisch argumentierenden Ahnenreihe von „minister-favorites“.

Zeitgleich mit dieser wirkmächtigen Inszenierung des Favoriten Richelieu zeichnet sich ein Bruch in der Re-Präsentationskultur der Favoritin ab. Wie ein Gegenstück zu der *Galerie des Hommes Illustres* muten die eingangs erwähnten „Mätressen-“ oder „Schönheiten-Galerien“ an, die seit dem frühen 17. Jahrhundert zahlreich entstehen, zunächst in Frankreich und dann auch an anderen europäischen Höfen. Sie sind ein Sammelsurium mehr oder minder glaubhaft per Inschrift oder anders identifizierter weiblicher Bildnisse, die in historischer oder frivoler Absicht von Schlossbesitzern unterschiedlichen Ranges zur Ausstattung von Galerien oder anderen Räumlichkeiten zusammengetragen respektive -kopiert wurden. Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesen Ensembles ist Fronarbeit, wäre aber zu leisten, um ein Kulturgeschichte der Favoritin im 17. Jahrhundert zu schreiben, welche es wiederum erlaubte, die in dieser Studie heraus präparierten Befunde und Erkenntnisse in einen größeren, vergleichenden Zusammenhang zu setzen. Denn in den „Mätressengalerien“ kündigt sich ein Paradigmenwechsel an. Sie stehen für eine neue, inflationäre und banalisierende Sichtbarkeit der Favoritin, deren Ansehen davon nicht unberührt blieb und bis heute leidet.

Literaturverzeichnis

- Adhémar, Jean: French Sixteenth Century Genre Paintings, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 8, 1945, 191-195
- Adhémar, Jean: Aretino: Artistic Advisor to Francis I, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 17, 1954, 311-318
- Adhémar, Jean: Ronsard et l'École de Fontainebleau, in: Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance 20, 1958, 344-348
- Adhémar, Jean: Les portraits dessinés du XVIe siècle au Cabinet des Estampes, in: GBA 82, 1973, 121-198 u. 327-350
- Adhémar, Jean: Les dessins de la collection de Gaignières [I], in: GBA 84, 1974, 5-192
- Adhémar, Jean: Une galerie de portraits italiens à Amboise en 1500, in: GBA 86, 1975, 99-104
- Adhémar, Jean: Les dessins de la collection de Gaignières [II], in: GBA 88, 1976, 3-128
- Adhémar, Jean: Les dessins de la collection de Gaignières [III], in: GBA 90, 1977, 1-76
- Adler, Irene: Die Clouet. Versuch einer Stilkritik, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 3, 1929, 201-246
- Albrecht, Stefan: Das Grabmal als Politikum. Die mittelalterlichen Herrschergrabmäler in der Kathedrale von Rouen, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 31, 2003, 83-103
- Alexander the Great in European Art, Ausst. Kat. Thessaloniki, hg. von Nicos Hadijnicolaou, Athen: Pergamos 1997
- Althoff, Gabriele: Weiblichkeit als Kunst. Geschichte eines kulturellen Deutungsmusters, Stuttgart: Metzler 1991
- Les Amadis en France au XVIe siècle [Cahiers V.L. Saulnier 17], Paris: Éditions Rue d'Ulm/ Presses de l'École normale supérieure 2000
- d'Amat, Roma: Dictionnaire de biographie française, Bd. 13, Paris: Librairie Letouzey 1975

- d'Andrea, Paola: Giovanni Antonio Bazzi, detto Il Sodoma. Sala delle Nozze di Alessandro e Rossane, in: *I luoghi di Raffaello a Roma*, Ausst. Kat. Rom, Rom: Multigrafica Editrice 1983, 62-66
- Anne de Montmorency. Un homme de la Renaissance, Ausst. Kat. Montmorency, Musée Jean-Jacques Rousseau, Montmorency 1993
- d'Anthenaise, Claude: La chasse, le plaisir et la gloire, in: *De l'Italie à Chambord. La chevauchée des princes français*, Ausst. Kat., château de Chambord, Paris: Somogy 2004, 95-107
- Antoine, Michel: Les gouverneurs de province en France (XVIe-XVIIIe siècles), in: *Prosopographie et genèse de l'état moderne [Actes de la table ronde organisé par le CNRF et l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles, Paris, 22-23 octobre 1984; Collection de l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles, 30]*, hg. von Françoise Autrand, Paris 1986, 185-194
- Arasse, Daniel: Parmigianino au miroir d'Actéon, in: *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté [Actes du colloque international organisé au musée du Louvre, 3-4 février 1995]*, Paris: Klincksieck 1996, 257-279
- Arduin, Paul: Maurice Scève - Pernette du Guillet - Louise Labé. L'Amour à Lyon au temps de la Renaissance, Paris: A.-G. Nizet 1981
- L'art du manuscrit de la Renaissance en France, Ausst. Kat. Chantilly, Musée Condé, Paris: Somogy 2001
- Asch, Ronald G.: Schlußbetrachtung. Höfische Gunst und höfische Günstlinge zwischen Mittelalter und Neuzeit. 18 Thesen, in: *Hirschbiegel/Paravicini (2004)*, 515-531
- Asch, Ronald G.: Art. Favoriten, in: *Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich. Bilder und Begriffe*, Bd. 1: Begriffe, hg. von Werner Paravicini und Jörg Wettlaufer, Stuttgart: Thorbecke 2005, 63-65
- Asch, Ronald G./Birke, Adolf M. (Hg.): *Princes, Patronage, and the Nobility: The Court at the Beginning of the Modern Age, c. 1450-1650*, Oxford: Oxford UP 1991
- Asemissen, Hermann Ulrich/Schweikhart, Gunter: *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin: Akademie Verlag 1994
- Association Henri IV (Hg.): *Les arts au temps d'Henri IV. Volumes des actes du colloque Fontainebleau, 1992 [Avènement d'Henri IV quatrième centenaire, 5]*, Pau: J & D Éd. 1992

-
- Avril, François: La passion des manuscrits enluminés: Bibliophiles Français 1280-1580, Ausst. Kat. Bibliothèque nationale, Paris: Bibliothèque nationale 1991
- Avril, François/Reynaud, Nicole: Les manuscrits à peinture en France 1440-1530, [anläßl. der Ausst. Quand la peinture était dans les livres. Les manuscrits enluminés en France, 1440-1520, Paris, Bibliothèque nationale], Paris: Flammarion 1995
- Babelon, Jean-Pierre: Henri IV, Paris: Fayard 1989 [1989/1]
- Babelon, Jean-Pierre: Châteaux en France au siècle de la Renaissance, Paris: Flammarion/ Picard 1989 [1989/2]
- Bailbe, Joseph-Marc (Hg.): Le Portrait, Rouen: Publications de l'université de Rouen 1987
- Baillargeat, René: L'église collégiale Saint-Martin de Montmorency, Paris: Éditions A. et J. Picard 1959
- Bajou, Thierry: La Peinture à Versailles. XVIIe siècle, Paris: RMN 1998
- Balsamo, Jean: Les poètes d'Anet, in: Oursel/Fritsch (2003), 417-425
- Bapst, Germain: Histoire des joyaux de la Couronne de France d'après les documents inédits, Paris: Librairie Hachette 1889
- Baratte, Sophie: Léonard Limosin au Musée du Louvre, Paris: RMN 1993
- Baratte, Sophie: Les Douze Apôtres de Léonard Limosin, Chartres 1999
- Baratte, Sophie: Les émaux peints de Limoges, Paris: RMN 2000
- Baratte, Sophie: Les plaques des Feuillantines du musée du Louvre, in: Oursel/Fritsch (2003), 181-187
- Bardati, Flaminia/Chatenet, Monique/Thomas, Évelyn: Le château de Georges Ier Amboise à Gaillon, in: L'architecture de la Renaissance en Normandie, hg. von Bernard Beck et al., Bd. 2: Voyage à travers la Normandie du XVIe siècle, Caen: Presses Universitaires de Caen 2003, 13-29
- Bardon, Françoise: Diane de Poitiers et le mythe de Diane, Paris: Presses Universitaires de France 1963
- Bardon, Françoise: Le Portrait en Diane et la Préciosité, in: Rivista di Cultura classica et medioevale, 1970, 181-218

- Bardon, Françoise: *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIV*, Paris: Picard 1974
- Baret, Eugène: *De l'Amadis de Gaule et de son influence sur les mœurs et sur la littérature au XVI^e siècle et au XVII^e siècle*, Paris: A. Durand 1873
- Barkan, Leonard: *Diana and Actaeon: The Myth as Synthesis*, in: *English Literary Renaissance* 10, 1980, 317-359
- Barker, Rodney: *Legitimizing Identities. The Self-Presentation of Rulers and Subjects*, Cambridge: Cambridge UP 2001
- Bartalini, Roberto: *Le occasioni del Sodoma. Dalla Milano di Leonardo alla Roma di Raffaello*, Rom: Donzelli 1996
- Bassett, Michele Beth: *The Funerary Patronage of Catherine de' Medici: The Tomb of Henri II, Heart Monuments and the Valois Chapel*, Ann Arbor: UMI Press 1999
- Bath, Michael: *The Image of the Stag. Iconographic Themes in Western Art*, Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner 1992
- Bauch, Kurt: *Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa*, Berlin/New York: de Gruyter 1976
- Baudoin, Jacques: *La sculpture flamboyante en Normandie et Île-de-France. Sculpture et imagiers*, Nonette: Créer 1992
- Bauer, B.: *Art. Aemulatio*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. von Gert Ueding, Tübingen: Niemeyer 1992, Bd. 1, 141-187
- Baumbach, Gabriele/Bischoff, Cordula (Hg.): *Frau und Bildnis 1600-1750. Barocke Repräsentationskultur an europäischen Fürstenhöfen*, Kassel: kassel university press 2003
- Baumgärtel, Bettina: *Zum Bilderstreit um die Frau im 17. Jahrhundert. Inszenierungen französischer Regentinnen*, in: *Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung* 2, 1997, 147-182
- Baumgärtel, Bettina: „Erzähle, du habest mich gesehen ...“: *Wege zur Erkenntnis. Nymphen, Diana und Aktäon zwischen Keuschheit und Blickbegierde*, in: *Der große Pan ist tot! Pan und das arkadische Personal*, Ausst. Kat. Benrath 2007, Worms: Werner 2007, 53-67
- Baumgärtel, Bettina/Neysters, Sylvia (Hg.): *Die Galerie der Starken Frauen. Regentinnen, Amazonen, Salondamen*, München: Kilnhardt und Biermann 1995

-
- Baumgartner, Frederic J.: *Henry II King of France 1547-1559*, Durham/London: Duke UP 1988
- Baumgartner, Frederic J.: *France in the Sixteenth Century*, New York: Macmillan 1995
- Beaulieu, Michèle: Jacques Androuet Du Cerceau et l'entrée solennelle de Henri II à Orléans (1551), in: *Actes du 100e Congrès National des Sociétés Savantes*, 1975, Paris: Bibliothèque nationale 1976, 199-215
- Beaulieu, Michèle: *Description raisonnée des sculptures du Musée du Louvre*, 2 Bde., Paris: RMN 1978
- Beaulieu, Michèle: Pierre Bontemps et les Cousin père et fils, artistes sénonais de la Renaissance, in: *Clio et son regard: mélanges d'histoire, d'histoire de l'art et d'archéologie offerts à Jacques Stiennon*, hg. von Rita Lejeune, Liège: Pierre Mardaga 1982, 35-48
- Beaulieu, Michèle: Pierre Bontemps et le tombeau de François Ier, in: *Études d'histoire de l'art offertes à Jacques Thirion: des premiers temps chrétiens au XXe siècle*, hg. von Alain Brandenburg und Jean-Michel Leniaud, Paris: École des Chartes 2001, 149-162
- Beaune, Colette (Hg.): *Journal d'un bourgeois de Paris de 1405 à 1449*, Paris: Livre de Poche 1989
- Beck, Bernard/Bouet, Pierre/Étienne, Claire/Letterton, Isabelle (Hg.): *L'architecture de la Renaissance en Normandie*, Bd. 1: *Regards sur les chantiers de la Renaissance* [Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 30.9.-4.10.1998], Bd. 2: *Voyage à travers la Normandie du XVIe siècle*, Caen: Presses Universitaires de Caen 2003
- Bedos Rezak, Brigitte: *Anne de Montmorency, seigneur de la Renaissance*, Paris: Editions Publisud 1990
- Béguin, Sylvie: Note sur un portrait de Diane de Poitiers, in: *Revue des Arts*, 1956, N° 2, 82-84
- Béguin, Sylvie: *L'École de Fontainebleau, le maniérisme à la cour de France*, Paris: Gonthier-Seghers 1960
- Béguin, Sylvie: Remarques sur la Chambre du Roi, in: *Chastel (1975)*, 199-230
- Béguin, Sylvie: Tenture de l'histoire de Diane, in: *Défense du patrimoine (1978)*, 57-63

- Béguin, Sylvie: New evidence for Rosso in France, in: Burlington Magazine 131, 1989, 828-838
- Béguin, Sylvie: À propos de Luca Penni, in: Disegno [Actes du Colloque du Musée des Beaux-Arts de Rennes, 9-10 novembre 1990], hg. von Patrick Ramade, Rennes 1991, 9-18
- Béguin, Sylvie: François Ier, Jupiter et quelques belles bellifontaines, in: Wilson-Chevalier/Viennot (1999), 163-202
- Béguin, Sylvie/Delenda, Odile/Oursel, Hervé: Cheminées et frises peintes du château d'Écouen, Paris: RMN 1995
- Béguin, Sylvie/Guillaume, Jean / Roy, Alain: La galerie d'Ulysse à Fontainebleau, Paris: Presses universitaires de France 1985
- Behrmann, Carolin: Die Gräber der Günstlinge. Zu den Grabmonumenten der Kardinäle René de Birague und Jules Mazarin in Paris, in: Grab - Kult - Memoria. Studien zur gesellschaftlichen Funktion von Erinnerung, hg. von Carolin Behrmann, Arne Karsten und Philipp Zitzlsperger, Köln: Böhlau 2007, 131-158
- Belleforest, François de: Les grandes annales et histoire générale de France, dès la venue des Francs en Gaule, jusques au règne du Roy très-crestien Henry III, 2 Bde., Paris: Gabriel Buon 1579
- Bellenger, Yvonne: La Pléiade: la poésie en France autour de Ronsard, Paris: Nizet 1988
- Bellenger, Yvonne (Hg.): Le mécénat et l'influence des Guises [Actes du colloque organisé par le Centre de Recherche sur la Littérature de la Renaissance de l'Université de Reims et tenu à Joinville du 31 mai au 4 juin 1994], Paris: Champion 1997
- Beneš, Mirka/Harris, Dianne (Hg.): Villas and Gardens in Early Modern Italy and France, Cambridge: Cambridge UP 2001
- Benesch, Evelyn: Dedications- und Präsentationsminiaturen in der Pariser Buchmalerei vom späten 13. bis zum frühen 15. Jahrhundert, Diss. Wien 1987
- Bentley-Cranch, Dana: The Château of Beauregard and the Robertet Family, in: Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance 59, 1987, 69-81
- Bentley-Cranch, Dana: A Sixteenth-Century Patron of the Arts, Florimond Robertet, Baron d'Alluye and his Vierge Ouvrant, in: Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance 60, 1988, 317-333

-
- Bentley-Cranch, Dana: *The Renaissance Portrait in France and England. A Comparative Study* [La Renaissance Francaise, 11], Paris: Champion 2004
- Berland, Rosa J.H.: *Intersections of Mysticism and Classicism, The Tomb of Louis de Brézé, Rouen, France*, in: *Constructions of Death, Mourning, and Memory* [Conference Proceedings, 27.-29.10.2006], hg. von Lilian H. Zirpolo, Woodcliff Lake, NJ 2006, 81-86
- Berriot-Salvadore, Evelyne: *Les femmes dans la société française de la Renaissance*, Genf: Droz 1990
- Bertièrre, Simone: *Les reines de France au temps des Valois. Le beau XVI^e siècle*, Paris: Editions de Fallois 1994 [1994/1]
- Bertièrre, Simone: *Les reines de France au temps des Valois. Les années sanglantes*, Paris: Editions de Fallois 1994 [1994/2]
- Bertièrre, Simone: *Les reines de France au temps des Bourbons. Les deux régentes*, Paris: Editions de Fallois 1996
- Bertièrre, Simone: *Les reines de France au temps des Bourbons. Les femmes du Roi-Soleil*, Paris: Editions de Fallois 1998
- Bertièrre, Simone: *Les reines de France au temps des Bourbons. La reine et la favorite*, Paris: Editions de Fallois 2000
- Bertièrre, Simone: *Les reines de France au temps des Bourbons. Marie-Antoinette l'insoumise*, Paris: Editions de Fallois 2002
- Bertrand, Pierre: *Le portrait de Gabrielle d'Estrées au Musée Condé de Chantilly ou La gloire de la maternité*, in: *GBA* 122, 1993, 73-82
- Biasini, Maria: *Le incisione del Maestro FG italiano (Guido Ruggieri?)*, in: *Grafica d'arte* 8, N° 30, 1997, 2-9
- Binski, Paul: *Medieval Death. Ritual and Representation*, London: British Museum Press 1996
- Birke, Veronika/Kertész, Janine (Bearb.): *Die italienischen Zeichnungen der Albertina*, hg. von der Graphischen Sammlung Albertina, Wien, 4 Bde., Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1992-1997
- Biver, Paul: *Histoire du château de Meudon*, Paris: E. Champion 1923
- Blum, André: *Le Bain de Diane. Essai sur un tableau énigmatique du XVI^e siècle*, Paris 1921

- Blum, André: *Histoire du Costume. Les modes au XVIIe et au XVIIIe siècles*, Paris: Hachette 1928
- Blum, André: *Das französische Kostüm zur Zeit der Valois 1515-1589*, in: *Renaissance und Frühbarock. Eine Geschichte der Mode*, hg. von James Laver, München: Paul List Verlag 1951, 61-126
- Blunk, Julian: *Das Grabmal Ludwigs XII. in Saint-Denis. Zum sepulkralen Denkmalkrieg zwischen den Häusern Valois und Sforza*, in: *Grab - Kult - Memoria. Studien zur gesellschaftlichen Funktion von Erinnerung*, hg. von Carolin Behrmann, Arne Karsten und Philipp Zitzlsperger, Köln: Böhlau 2007, 219-237
- Blunt, Anthony: *Art and Architecture in France, 1500 to 1700*, London: Penguin 1953
- Blunt, Anthony: *Philibert Delorme*, London: Zwemmer 1958
- Bober, Phyllis Pray/Rubinstein, Ruth: *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, London: Harvey Miller Publ./Oxford: Oxford UP 1986
- Bocassini, Daniela: *Le deduit du Roy: les chasses de François Ier*, in: Céard et al. (1990), 321-335
- Bohanan, Donna: *Crown and Nobility in Early Modern France*, Hampshire/ New York: Palgrave 2001
- Bohde, Daniela: *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Emsdetten/Berlin: Edition Imorde 2002
- Bolterauer, Alice: „Ich halt mich ja so mühsam in mir ein“ - Der Entwurf eines neuen Frauenbildes in den Gedichten der Louise Labé, in: Roggen-dorf/Ruby (2004), 54-70
- Bontems, Claude /Raybaud, Léon-Pierre/Brancourt, Jean Pierre: *Le Prince dans la France des XVIe et XVIIe siècles*, Paris: Presses universitaires de France 1965
- Borggreffe, Heiner: *Tizians ruhende Göttinnen und Dienerinnen der Liebe*, in: Tacke (2006), 393-421
- Bouchot, Henri: *Les portraits au crayon des XVIe et XVIIe siècles conservés à la Bibliothèque nationale (1525-1646): Notice, catalogue et appendice*, Paris: H. Oudin et Cie 1884

-
- Bouchot, Henri: Inventaire des dessins exécutés pour Roger de Gaignières et conservés aux départements des estampes et des manuscrits, 2 Bde., Paris: Plon 1891
- Bouchot, Henri: Le portrait miniature en France. Les origins - la tradition - la technique, in: GBA 1892-II, 115-28 u. 400-413
- Bouchot, Henri: Les nouvelles salles de portraits au Musée de Versailles, in: GBA 1900-I, 365-82
- Boudon, Françoise/Blécon, Jean: Philibert Delorme et le château royal de Saint-Léger-en-Yvelines, Paris: Picard 1985
- Boudon, Françoise/Blécon, Jean: Le Château de Fontainebleau de François Ier à Henri IV. Les bâtiments et leurs fonctions, Paris: Picard 1998
- Boudon, Françoise/Chatenet, Monique: Les logis du roi de France au XVIe siècle, in: Architecture et vie sociale, hg. von Jean Guillaume, Paris: Picard 1994, 65-73
- Bourciez, Édouard: Les mœurs polies et la littérature de cour sous Henri II, Genf: Slatkine Reprints 1967 [orig. 1886]
- Bourdery, L./Lachenaud, E.: Léonard Limosin. Peintre de portraits, Paris: L.-H. May 1897
- Bourrilly, Victor-Louis (Hg.): Journal d'un bourgeois de Paris sous le règne de François Ier (1515-1536), Paris: Picard 1910
- Bouvier, Raphaël: Das Bildnis der Gabrielle d'Estrées und einer ihrer Schwestern - Körperbild und Ästhetik des Körpers im Kontext des weiblichen Aktporträts, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 68, 2005, 339-357
- Brantôme, Pierre de Bourdeille, seigneur de: Œuvres complètes, hg. von Ludovic Lalanne, Paris 1864-1882
- Brantôme, Pierre de Bourdeille, seigneur de: Les Dames galantes, hg. und komm. von Maurice Rat, Paris: Librairie Générale Française 1961
- Brantôme, Pierre de Bourdeille, seigneur de: Vies des hommes illustres et grands capitaines [...], Paris: Les Amis de l'histoire 1968
- Brantôme, Pierre de Bourdeille, seigneur de: Recueil des dames, poésies et tombeaux, hg. von Etienne Vaucheret, Paris: Gallimard 1991
- Brassat, Wolfgang: Tapisseries und Politik: Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums, Berlin: Gebr. Mann 1992

- Bray, A.: Un des Plus excellents Bastiments de France. Le château Saint-Ange (Challeau), in: Bulletin Monumental 114, 1956, 267-274
- Bréjon de Lavergnée, Arnauld: Masséot Abaquesne et les pavements du château d'Ecouen, in: Revue du Louvre 275-6, 1977, 307-315
- Bresc-Bautier, Geneviève: Les sculpteurs des Bâtiments du roi sous Henri II, in: Oursel/Fritsch (2003), 117-133
- Breton, Guy: Histoires d'Amour de l'Histoire de France, 2 Bde., Paris: Presses de la Cité 1991
- Brière, Mme Gaston: Le tombeau de Diane de Poitiers et sa restitution au château d'Anet, in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français, 1966, 23-47
- Brink, Claudia: Arte et marte. Kriegskunst und Kunstliebe im Herrscherbild des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag 2000
- Brockliss, L.W.B.: Concluding Remarks: The Anatomy of the Minister-Favourite, in: Elliott/Brockliss (1999), 279-309
- Brogie, Raoul de: Les Clouets de Chantilly, in: GBA 77, 1971, 261-336
- Bronfen, Elisabeth: Weiblichkeit und Repräsentation - aus der Perspektive von Ästhetik, Semiotik und Psychoanalyse, in: Genus. Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, hg. von Hadumod Bußmann und Renate Hof, Stuttgart: Kröner 1995, 408-445
- Brown, David Alan/Oberhuber, Konrad: „Monna Vanna“ and „Fornarina“: Leonardo and Raphael in Rome, in: Essays presented to Myron P. Gilmore, hg. von Sergio Bertelli und Gloria Ramakus, Florenz: La Nuova Italia 1978, Bd. 2, 25-86
- Brown, Elisabeth: Authority, Family, and the Dead in Late Medieval France, in: French Historical Studies 16, 4, 1990, 805-831
- Brown, Jonathan: „Peut-on Assez Louer Cet Excellent Ministre?“ Imagery of the Favourite in England, France and Spain, in: Elliott/Brockliss (1999), 223-235
- Bryant, Lawrence M.: The King and the City in the Parisian Royal Entry Ceremony. Politics, Ritual, and Art in the Renaissance, Genf: Droz 1986
- Bryson, Norman: Art in Context, in: The Point of Theory: Practices of Cultural Analysis, hg. von Mieke Bal und Inge E. Boer, Amsterdam: Amsterdam UP 1994, 66-78

-
- Buck, Stephanie: Beauty and virtue for Francis I: Iohannes Ambrosius Nucetus and the early portrait miniature, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Instituts* 71, 2008, 191-210
- Buettner, Brigitte: Past Presents: New Year's Gifts at the Valois Courts, ca. 1400, in: *The Art Bulletin* 83, 2001, 589-625
- Burke, Peter: Die Geschicke des „Hofmann“. Zur Wirkung eines Renaissance-Breviers über angemessenes Verhalten, Berlin: Wagenbach 1996 [orig. 1995]
- Burke, Peter: Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs, Berlin: Wagenbach 2001 [engl. Original: *The Fabrication of Louis XIV*, 1992]
- Bushnell, George H.: Diane de Poitiers and her books, in: *The Library* 7, 1927 (4th series), 283-302
- Bussy-Rabutin: *Histoire amoureuse des Gaules*, hg. u. mit einem Vorwort von Antoine Adam, Paris: Flammarion 1967 [orig. 1666]
- Byrne, Janet S.: Some Sixteenth-Century Designs for Tombs and Fountains in the Metropolitan Museum, in: *Master Drawings* 21, 1983, 263-279
- Caldicott, Edric: Richelieu and the arts, in: *Richelieu and his Age*, hg. von Joseph Bergin und Laurence Brockliss, Oxford: Clarendon Press 1992, 203-235
- Cameron, Keith: Henri III. A Maligned or Malignant King? Aspects of the satirical iconography of Henri de Valois, Diss. University of Exeter, 1978
- Camille, Michael: *L'art de l'amour au moyen age*, Köln: Könemann 2000 [orig. 1998]
- Campagne, Hervé: Diane/Actéon: Les Métamorphoses d'une paénèse, in: *Fanlo/Legrand* (2002), 171-187
- Campbell, Thomas P.: *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*, New Haven/London: Yale UP 2002
- Campbell Orr, C. (Hg.): *Queenship in Europe, 1660-1815. The Role of the Consort*, Cambridge: Cambridge UP 2004
- Carment-Lanfry, Anne-Marie: *La Cathédrale Notre-Dame de Rouen*, Rouen: Lecerf 1977
- Carré, Henri: *Gabrielle d'Estrées presque Reine (1570-1599)*, Paris: Hachette 1935

- Carré, Henri: *La Marquise de Pompadour, le règne d'une favorite*, Paris: Hachette 1937
- Carré, Henri: *Mlle de la Vallière. De la cour de Louis XIV aux Grandes Carmelites, 1644-1710*, Paris: Hachette 1938
- Carré, Henri: *Mme de Montespan. Grandeur et décadence d'une favorite, 1640-1707*, Paris: Hachette 1939
- Carroll, Eugene A.: *Rosso Fiorentino. Drawings, Prints, and Decorative Arts*, Ausst. Kat. Washington, D.C., National Gallery of Art, Washington, D.C.: National Gallery of Art 1987
- Carroll, Margaret D.: *The Erotics of Absolutism: Rubens and the Mystification of Sexual Violence*, in: *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, hg. von Norma Broude und Mary D. Garrard, Boulder: Westview Press 1992, 138-159
- Casanova-Robin, Hélène: *Diane et Actéon. Éclats et reflets d'un mythe à la Renaissance et à l'âge baroque*, Paris: Champion 2003
- Castiglione, Baldassare: *The Book of the courtier*, by count Baldesar Castiglione, 1528, aus dem Italienischen und kommentiert von Leonard Eckstein Opdycke, 1901 [orig. 1528]
- Castiglione, Baldassare: *Der Hofmann. Lebensart in der Renaissance*, aus dem Italienischen von Albert Wesselski, mit einem Vorwort von Andreas Beyer, Berlin: Wagenbach 1996 [orig. 1528]
- Castries, René, duc de: *La Pompadour*, Paris: Michel 1983
- Castries, René, duc de: *Madame du Barry*, Paris: Michel 1986
- Catalogue des actes de François Ier, 10 Bde., Paris: Imprimerie nationale 1887-1910
- Catalogue des actes de Henri II, Paris: Imprimerie nationale/CNRS 1979-2001
- Cazauran, Nicole/Dauphiné, James (Hg.): *Marguerite de Navarre 1492-1992* [Actes du Colloque international de Pau 1992], Mont-de-Marsan: Editions InterUniversitaires 1995
- Céard, Jean/Fontaine, Marie Madeleine/Margolin, Jean Claude (Hg.): *Le Corps à la Renaissance* [Actes du XXXe colloque de Tours 1987], Paris: Aux amateurs de livres 1990

-
- Cellini, Benvenuto: Vita di Benvenuto Cellini. Testo critico, con introduzione e note storiche per cura di Orazio Bacci, Florenz: Sansoni 1901
- Cellini, Benvenuto: Mein Leben, aus dem Italienischen und mit einem Nachwort von Jacques Laager, Zürich: Manesse Verlag 2000
- Chappuys, Claude: Discours de la Court, 1543
- Chastel, André (Hg.): Actes du Colloque International sur l'Art de Fontainebleau, Fontainebleau und Paris 18.-20.10.1972, Paris: Editions du centre national de la recherche scientifique 1975
- Chastel, André: Diane de Poitiers: l'Eros de la Beauté froide, in: ders., Fables, Formes, Figures, Paris: Flammarion 1978, Bd. 1, 263-272
- Chastel, André: Culture et demeures en France au XVIe siècle, Paris: Julliard 1989
- Chastel, André: L'art français. Temps modernes: 1450-1620, Paris: Flammarion 1994
- Chatelain, Jean-Marc: Livres d'emblèmes et de devises. Une anthologie (1531-1735), Paris: Klincksieck 1993
- Châtelet, Albert: La ‚Reine Blanche‘ de Fouquet. Remarques sur le diptyque de Melun, in: Études d'art français offertes à Charles Sterling, hg. von Albert Châtelet und Nicole Reynaud, Paris: Presses universitaires de France 1975, 127-136
- Châtelet, Albert/Pariset, François-Georges/de Broglie, Raoul/Chantilly - Musée Condé: Peintures de l'école française XVe - XVIIe siècle. Chantilly - Musée Condé, Paris: éditions des Musées Nationaux 1970
- Châtelet-Lange, Liliane: Michelangelos Herkules in Fontainebleau, in: Pantheon 30, 6, 1972, 455-467
- Châtelet-Lange, Liliane: Le Museo di Vanves (1560). Collections de sculptures et musées au XVIe siècle en France, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 38, 1975, 266-285
- Châtelet-Lange, Liliane: Galiot de Genouillac entre Fortune et Prudence, in: Revue de l'art 64, 1984, 7-22
- Châtelet-Lange, Liliane: Die Statue à l'antique im französischen Garten des 16. Jahrhundert, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 41, 1987, 97-105

- Chatenet, Monique: *Le Château de Madrid au bois de Boulogne*, Paris: Picard 1987
- Chatenet, Monique: *Une demeure royale au milieu du XVI^e siècle. La distribution des espaces au château de Saint-Germain-en-Laye*, in: *Revue de l'art* 81, 1988, 20-30
- Chatenet, Monique: *Le coût des travaux dans les résidences d'Île-de-France entre 1528 et 1550*, in: Guillaume (1991), 115-129
- Chatenet, Monique: *Le logis de François Ier au Louvre*, in: *Revue de l'art* 97, 1992, 72-75
- Chatenet, Monique: *Les logis de femmes à la cour des derniers Valois*, in: Hirschbiegel/Paravicini (2000), 175-192
- Chatenet, Monique: *La cour de France au XVI^e siècle. Vie sociale et architecture*, Paris: Picard 2002
- Chatenet, Monique: *Architecture et cérémonial à la cour de Henri II: l'apparition de l'antichambre*, in: Oursel/Fritsch (2003), 358-380
- Chaussinand-Nogaret, Guy: *La vie quotidienne des femmes du roi. D'Agnès Sorel à Marie Antoinette*, Paris: Hachette 1990
- Chaussinand-Nogaret, Guy: *Histoire des élites en France du XVI^e au XX^e siècle*, Paris: Tallandier 1991
- Cherry, Deborah: *Art History Visual Culture*, in: *Art History* 27, 2004, 479-493
- Chevalier, Casimir: *Archives royales de Chenonceau. Comptes des recettes et despences faites en la chastellenie de Chenonceau par Diane de Poitiers*, Paris 1864
- Chevalier, Casimir: *Diane de Poitiers au conseil du roi. Episode de l'histoire de Chenonceau sous François Ier et Henry II. 1535-1556*, Paris: Auguste Aubry 1865
- Chomer, Gilles: *Peintures françaises avant 1815. La collection du Musée de Grenoble*, Paris: RMN 2000
- Les Clouet & la cour des rois de France*, Ausst. Kat. Paris, Bibliothèque nationale de France, Paris: Bibliothèque nationale 1970
- Clough, Cecil H.: *Francis I and the Courtiers of Castiglione's Courtier*, in: *European Studies Review* 8, 1978, 23-70

-
- Cloulas, Ivan: *Henri II*, Paris: Fayard 1985
- Cloulas, Ivan: *Diane de Poitiers*, Paris: Fayard 1997
- Clouzot, Henri: *Philibert de l'Orme*, Paris: Plon 1910
- Cohen, Kathleen: *Metamorphosis of a Death Symbol. The Transi Tomb in the Late Middle Ages and in the Renaissance*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1973
- Colding, Torben Holck: *Aspects of Miniature Painting*, Kopenhagen: F.E. Bording, Ltd. 1953
- Constans, Claire (Hg.): *Musée National du Château de Versailles. Les Peintures. 2 Bde. + annexes*, Paris: RMN 1995
- Coope, Rosalys: *The château of Montceaux-en-Brie*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 22, 1959, 71-87
- Coope, Rosalys: *Catalogue of the Drawings Collection of the Royal Institute of British Architects. Jacques Gentilhâtre*, Farnborough: Gregg International Publishers Ltd. 1972
- Corbett, David Peters: *Visual culture and the history of art*, in: *Dealing with the visual: art history, aesthetics and visual culture*, hg. von Caroline van Eck, Aldershot: Ashgate 2005, 17-35
- Cordellier, Dominique. *Précisions sur l'activité de Francesco Primaticcio et de son entourage au temps de Catherine de Médicis*, in: *Frommel/Wolf* (2008), 229-244
- Cordellier, Dominique/Py, Bernadette: *Raphael, son atelier, ses copistes* [Musée du Louvre / Musée d'Orsay, Département des arts graphiques, Inventaire général des dessins italiens, V], Paris: RMN 1992
- Cordonnier, Paul: *Correspondance du Comte de Tessé avec son régisseur, au sujet de Vernie*, in: *Revue Historique et Archéologique du Maine*, 42, 1962, 114-175
- Cosandey, Fanny: *La reine de France. Symbole et pouvoir. XV-XVIII siècle*, Paris: Gallimard 2000
- Cosandey, Fanny: *Représenter une reine de France. Marie de Médicis et le cycle de Rubens au palais du Luxembourg*, in: *Clio* 19, 2004, 63-83
- Cottrell, Robert D.: *Brantôme. The Writer as Portraitist of his Age*, Genf: Droz 1970

- Courboin, François: Exposition de portraits peints et dessinés à la Bibliothèque nationale. Les portraits dessinés, in: GBA 1907-II, 27-48
- Cox-Rearick, Janet: Chefs-d'œuvre de la Renaissance. La collection de François Ier, Paris: Alain Michel 1995
- Crawford, Katherine: The Politics of Promiscuity: Masculinity and Heroic Representation at the Court of Henry IV, in: French Historical Studies 26, 2, 2003, 225-252
- Crawford, Katherine: Perilous Performances. Gender and Regency in Early Modern France, Cambridge/London: Harvard UP 2004
- Creating French Culture. Treasures from the Bibliothèque nationale de France, hg. von Marie-Hélène Tesnière und Prosser Gifford, Ausst. Kat. Washington, D.C., Library of Congress, New Haven/London: Yale UP 1995
- Crépin-Leblond, Thierry: L'origine de la copie de la Cène de Léonard par Marco d'Oggiono à Écouen, in: Revue de l'art 130, 2000, 60-62
- Crépin-Leblond, Thierry: L'appartement des bains du connétable de Montmorency au château d'Écouen, in: Bulletin monumental 159, 2001, 91-107
- Crépin-Leblond, Thierry: Sens et contresens de l'emblématique de Henri II, in: Oursel/Fritsch (2003), 77-92
- Crips-Day: Le monument funéraire du cœur d'Anne de Montmorency, connétable de France, in: GBA 70, 1928-II, 62-74
- Cropper, Elizabeth: On Beautiful Women, Parmigianino, Petrarchismo, and the Vernacular Style, in: The Art Bulletin 58, 1976, 374-394
- Cropper, Elizabeth: The Beauty of Woman: Problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture, in: Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe, hg. von Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan und Nancy J. Vickers, Chicago/London: The University of Chicago Press 1986, 175-190
- Cropper, Elizabeth: The Place of Beauty in the High Renaissance and Its Displacement in the History of Art, in: Place and Displacement in the Renaissance, hg. von Alvin Vos, Binghamton: Medieval & Renaissance Texts & Studies 1995, 159-205
- Crozet, René: Le Château de La Roche-Du-Maine, in: Congrès archéologique de France 109, 1951, 270-279

-
- Curtius Rufus: Alexandergeschichte. Die Geschichte Alexanders des Großen von Q. Curtius Rufus und der Alexanderroman, nach den Übersetzungen von J. Sibelis und H. Weismann neu bearbeitet von Gabriele John, Essen/Stuttgart: Phaidon 1987
- La Dame à sa toilette, Ausst. Kat. Dijon, Musée des Beaux-Arts, Dijon: Fuchey 1988
- Dan, Pierre: Le Trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau (1642), Paris: Res Universis 1990 [orig. 1642]
- Daniel, Ute: Kompendium Kulturgeschichte. Theorie, Praxis, Schlüsselwörter, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001
- Daudin, Pierre: La statue équestre de Louis XII au château de Blois, Blois: Ville 1973
- Davis, Natalie Zemon: Society and Culture in Early Modern France, Stanford: Stanford UP 1975
- Davis, Natalie Zemon: Boundaries and the Sense of Self in Sixteenth-Century France, in: Reconstructing Individualism, hg. von Thomas C. Heller, Morton Sosna und David E. Wellbery, Stanford: Stanford UP 1986, 53-63
- Davis, Natalie Zemon: Die schenkende Gesellschaft. Zur Kultur der französischen Renaissance, München: Beck 2002 [orig. 2000]
- De Beatis, Antonio: Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien, 1517-1518, veröffentlicht und erläutert von Ludwig Pastor, Freiburg i.B.: Herdersche Verlagshandlung 1905
- Decker, Michel de: Madame de Montespan. La Grande Sultane, Paris: Édition Perrin 1985
- Decker, Michel de: Diane de Poitiers. Reine d'amour et de beauté, Paris: Pygmalion 2002
- Decker, Michel de: Gabrielle d'Estrées. Le grand amour de Henri IV, Paris: Pygmalion 2003
- Decker, Michel de: La marquise des plaisirs. Madame de Pompadour, Paris: Pygmalion 2007
- Decrue de Stoutz, Francis: Anne, Duc de Montmorency, connétable et pair de France sous les rois Henri II, François II et Charles IX, Paris: Plon 1889

- Decrue De Stoutz, Francis: Anne de Montmorency grand maître et connétable de France à la Cour, aux Armées et au Conseil du Roi François Ier, Genf: Mégarotis Reprints 1978 [orig. Paris 1885]
- Défense du Patrimoine national. Œuvres acceptés par l'État en paiement de droits de succession 1972-1977, Ausst. Kat. Paris, Musée du Louvre, Paris: RMN 1978
- Déjean, Jean-Luc: Marguerite de Navarre, Paris: Fayard 1987
- Delange-Bazin, Elisabeth: Lambris de la bibliothèque d'Écouen, in: Revue du Louvre 31, 1981, 252-263
- De Lauretis, Teresa: Alice doesn't. Feminism, semiotics, cinema, Bloomington: Indiana UP 1984
- Delisle, Léopold: in: Séance du 16 Novembre, in: Bulletin de la Société des Antiquaires de France 14, 1870, 158-159
- De l'Italie à Chambord. La chevauchée des princes français, Ausst. Kat. Chambord, château de Chambord, Paris: Somogy 2004
- De l'Orme, Philibert: Architecture de Philibert de l'Orme, conseiller et aumonier ordinaire du roy..., Ridgewood, NJ: The Gregg Press Inc. 1964 [orig. Rouen 1648]
- Demerson, Guy: Diane pour Ronsard: Um mythe taciturne et toujours menacé, in: Fanlo/Legrand (2002), 81-106
- Desclozeaux, Adrien: Gabrielle d'Estrées, marquise de Monceaux, duchesse de Beaufort, Paris: Champion 1889
- Desgardins, E.: Les favorites des rois. Anne de Pisseleu, duchesse d'Étampes, et François Ier, Paris: Champion 1904
- Desnoyers, Gérard: La villa d'Este à Tivoli ou le songe d'Hippolyte. Un rêve d'immortalité héliaque. Essai de lecture du programme iconologique à l'œuvre dans la villa et le jardin, Paris: myrobolan 2002
- Le Dessin en France au XVIe siècle: dessins et miniatures des collections de l'École des Beaux-Arts, Ausst. Kat. Paris, ENSBA, Paris: ENSBA/RMN 1994
- Le dessin français. Chefs-d'Œuvre de la Pierpont Morgan Library, hg. von Cara Dufour Denison, Ausst. Kat. Paris und New York, Paris: RMN 1993

- Detournay, Jean-Paul: Nogent-le-Roi et son canton, Paris: Jean Grassin Éditeur 1984
- Deville, Achille: Tombeaux de la cathédrale de Rouen, Rouen: Periaux 1837 [2. Aufl., orig. 1833]
- Dezallier d'Argenville, Antoine-Nicolas: Voyage pittoresque ou Description des maisons royales, châteaux des environs de Paris, Paris 1755
- Diefendorf, Barbara B.: Widowhood and Remarriage in 16th-century Paris, in: *Journal of Family History* 7, 1982, 379-393
- Dimier, Louis: Le Primatice. Peintre, Sculpteur et Architecte des Rois de France, Paris: Ernest Leroux 1900
- Dimier, Louis: Une pièce inédite sur le séjour de Benvenuto Cellini à la Cour de France, in: *Revue archéologique* 41, 1902, 85-95
- Dimier, Louis: An idealized portrait of Diane de Poitiers, in: *Burlington Magazine* 24, 1913/1914, 89-93
- Dimier, Louis: Histoire de la peinture de portrait en France au XVIe siècle accompagnée d'un catalogue de tous les ouvrages en ce genre de crayon, de peinture à l'huile, de miniature, d'émail, de tapisserie et de cire en médaillons, 3 Bde., Paris/ Brüssel: van Oest 1924-26
- Dimier, Louis: Histoire de la peinture française des origines au retour de Vouet, Paris: van Oest 1925.
- Dimier, Louis: Le Château de Fontainebleau et la cour de François Ier, Paris: Calmann-Lévy 1930
- Dimier, Louis: Les écritures des crayons de Chantilly, in: *Mélanges en hommage de la mémoire de Fr. Martroye*, hg. von der Société national des antiquaires de France, Paris: Klincksieck 1940, 365-371
- Diodore de Sicile: Bibliothèque Historique, Livre XVII, vorgestellt und übersetzt von Paul Goukowsky, Paris: Société d'édition „Les Belles Lettres“ 1976
- Dixon, Annette (Hg.): *Women Who Ruled. Queens, Goddesses, Amazons in Renaissance and Baroque Art*, London: Merrill 2002
- Doucet, Roger: Les institutions de la France au XVIe siècle, 2 Bde., Paris: Presses universitaires de France 1948
- Droste, Heiko: Patronage in der Frühen Neuzeit - Institution und Kulturform, in: *Zeitschrift für historische Forschung* 30/4, 2003, 555-590

- Du Bellay, Joachim: Œuvres poétiques, hg. und kritisch kommentiert von Henri Chamard, 6 Bde., Paris: Nizet 1908-31
- Du Bellay, Joachim: Œuvres poétiques, hg. und kritisch kommentiert von Daniel Aris und Françoise Joukovsky, 2 Bde., Paris: Garnier 1993
- Dubois, Claude-Gilbert: La conception de l'histoire en France au XVIe siècle (1560-1610), Paris: Nizet 1977
- Duby, Georges/Daval, Jean-Luc (Hg.): Skulptur, 2 Bde., Köln: Taschen 2006 [orig. 1989-91]
- Ducerceau, Jacques Androuet: Les Plus Excellents Bastiments de France par J.-A. Du Cerceau, hg. von David Thomson, Paris: Editions Sand 1988 [orig. 1576-1579]
- Du Colombier, Pierre: L'énigme de Vallery, in: Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance 4, 1937, 7-15
- Du Colombier, Pierre: Jean Goujon, Paris: Michel 1949
- Dufay, Bruno: Un logis royal de Philibert Delorme construit au château de Beynes (Yvelines), in: Bulletin Monumental 160, 2002, 275-97
- Duindam, Jeroen: Myths of Power. Norbert Elias and the Early Modern European Court, Amsterdam: Amsterdam UP 1995
- Dumolin, Maurice: Le Château de Bussy-Rabutin, Paris: Henri Laurens 1933
- L'École de Fontainebleau, Ausst. Kat. Paris, Musée du Louvre, Paris: éditions des Musées Nationaux 1972
- Ehrmann, Jean: Antoine Caron. Peintre des fêtes et des massacres, Paris: Flammarion 1986
- Elias, Norbert: Die höfische Gesellschaft: Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990 [orig. 1969]
- Ellenius, Allan (Hg.): Iconography, Propaganda, and Legitimation, Oxford: Clarendon Press 1998
- Elliott, J.H./Brockliss, L.W.B. (Hg.): The World of the Favourite, New Haven/London: Yale UP 1999
- Les éloges de la ville de Rouen en vers latins et français, publié d'après des imprimés du XVI et du XVIIe siècles avec une introduction par Edouard Frère, Rouen: Boissel 1872

-
- Erben, Dietrich: Bartolomeo Colleoni. Die künstlerische Repräsentation eines Condottiere im Quattrocento, Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag 1996
- Erlande-Brandenburg, Alain: Les tapisseries de François d'Angoulême, in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français 1973, 19-31
- Erlanger, Philippe: Diane de Poitiers, Paris: Gallimard 1955
- Erlanger, Philippe: Gabrielle d'Estrées. Femme fatale, Paris: Jean Dullis 1975
- Eschenfelder, Chantal Sibylle: Die Bäder Franz I. in Fontainebleau, München: tuduv 1991
- Evans, Joan: Art in Medieval France 987-1498, London/New York /Toronto: Oxford UP 1948
- Evans, Wilfred Hugo: L'historien Mézeray et la conception de l'histoire en France, Paris: Gamber 1930
- Fanlo, Jean-Raymond/Legrand, Marie-Dominique (Hg.): Le Mythe de Diane en France au XVIe siècle [Actes du colloque de Paris, Mai 2001; Revue Albinéana, 14], Niort: Cahiers d'Aubigné 2002
- Favier, Suzanne: Les collections de marbres antiques sous François Ier, in: Revue du Louvre 24, 1974, 153-156
- Febvre, Lucien: Autour de l'Heptaméron: Amour sacré, amour profane, Paris: Gallimard 1996 [orig. 1942]
- Félibien, André: Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes; avec la vie des architectes, Farnborough: Gregg Press 1967 [orig. 1666-86]
- Fenaille, Maurice: État général des Tapisseries de la manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours, 1600-1900. Bd. I: Les Ateliers parisiens au dix-septième siècle, 1601-1662, Paris: Hachette 1923
- Ferino-Pagden, Sylvia: Alexander, Apelles and Campaspe, in: Alexander the Great in European Art (1997), 135-152
- Festugière, Jean: La Philosophie de l'amour de Marsile Ficin et son influence sur la littérature française du XVIe siècle, Paris: Vrien 1941

- ffolliott, Sheila: Catherine de' Medici as Artemisia. Figuring the Powerful Widow, in: *Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, hg. von Margaret Ferguson, Maureen Quilligan und Nancy C. Vickers, Chicago/London: The University of Chicago Press 1986, 227-241
- ffolliott, Sheila: Casting a Rival into the Shade: Catherine de' Medici and Diane de Poitiers, in: *Art Journal* 48, 1989, 138-143
- ffolliott, Sheila: Exemplarity of Gender: Three Lives of Queen Catherine de' Medici, in: *The Rhetorics of Life-Writing in Early Modern Europe*, hg. von Thomas Meyer und Daniel Woolf, Ann Arbor: The University of Michigan Press 1995, 321-440
- ffolliott, Sheila: Women in the Garden of Allegory: Catherine de Médicis and the Locus of Female Rule, in: *Beneš/Harris (2001)*, 207-224
- Fillon, Benjamin: Devis de la chapelle du château d'Anet et du tombeau de Diane de Poitiers, in: *Archives de l'Art français* 2, 1862, 379-392
- Firpo, Luigi (Hg.): *Relazioni di ambasciatori Veneti al Senato*, 14 Bde, Turin: Bottega d'Ersamo 1965-1996
- Fontainebleau. *Art in France*, Ausst. Kat. Ottawa, 2 Bde., Ottawa: The National Gallery 1973
- Fontainebleau et l'estampe en France au XVIe siècle. *Iconographie et contradictions*, Ausst. Kat. Nemours, Musée du Vieux Château, Nemours 1985
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981
- Foucart-Walter, Elisabeth: *Le Mans, musée de Tessé. Peintures françaises du XVIIe siècle [Inventaire des collections publiques françaises]*, Paris: RMN 1982
- François, Michel: *Le cardinal François de Tournon. Homme d'État, Diplomate, Mécène et Humaniste (1489-1562)*, Paris: E. de Boccard 1951
- François Ier et l'art renouvelé au XVIe siècle dans les collections de Chantilly, Ausst. Kat. Chantilly, Musée Condé, Senlis: Imprimerie Réunis de Senlis, o.J.
- Franke, Birgit: *Tapisserie - „portable grandeur“ und Medium der Erzählkunst*, in: *Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung*, hg. von Birgit Franke und Barbara Welzel, Berlin: Reimer 1997, 121-139

-
- Franke, Birgit: Herrscher über Himmel und Erde. Alexander der Große und die Herzöge von Burgund, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 27, 2000, 121-69
- Franke, Birgit: Tapisserie als höfisches Ausstattungsmedium. Zwischen Allgemeingültigkeit und Individualität, in: Zeichen und Raum. Ausstattung und Zeremoniell in den deutschen Schlössern der Frühen Neuzeit, hg. vom Rudolstädter Arbeitskreis zur Residenzkultur, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2006, 265-278
- The French Renaissance in Prints from the Bibliothèque Nationale de France, Ausst. Kat. Los Angeles, New York und Paris, Los Angeles: Grunwald Center for the Graphic Arts 1994
- Fritsch, Julia: À propos de la Sainte-Chapelle de Vincennes, in: Oursel/Fritsch (2003), 409-410
- Fritsch, Julia/Hervier, Dominique (Hg.): Étampes, un canton entre Beauce et Hurepoix [Cahiers du patrimoine, 56], Paris: Éditions du patrimoine 1999
- Fritz, Michael P.: Giulio Romano et Raphaël: La vice-Reine de Naples ou la renaissance d'une beauté mythique, Paris: RMN 1997
- Frommel, Sabine: Le portique du château de Vallery: un chef-d'œuvre de Pierre Lescot, in: Revue de l'art, N° 131, 2001, 9-24
- Frommel, Sabine: Francesco Primaticcio architetto, Mailand: Electra 2005
- Frommel, Sabine: Homme bâtisseur et femme bâtisseuse: analogie, ambivalence, antithèse? Internationaler Kongress, Paris, 2.-4. Dezember 2008, in: Frühneuzeit 20, 2009, 1-2, 193-196
- Frommel, Sabine/Wolf, Gerhard (Hg.): Il mecenatismo di Caterina de' Medici. Poesia, feste, musica, pittura, scultura, architettura, Venedig: Marsilio 2008
- Gaal, Elfriede: Zur Ikonographie des Grabmals von Philippe le Hardi in Dijon, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 43, 1990, 7-33
- Gaborit, Jean-René et al. (Hg.): Musée du Louvre. Département des Sculptures du Moyen Âge, de la Renaissance et des Temps Modernes. Catalogue. Sculpture française. II. - Renaissance et temps modernes, 2 Bde., Paris: RMN 1998
- Gaehdgens, Barbara: Macht-Wechsel oder die Übergabe der Regentschaft, in: Baumgärtel/Neysters (1995), 64-78

- Gaehgtens, Barbara: Gouverner avec des images. L'image du roi présentée par la reine régente, de Catherine de Médicis à Anne d'Autriche, in: Gaehgtens/Hochner (2006), 77-109
- Gaehgtens, Thomas W./Hochner, Nicole (Hg.): L'image du roi de François Ier à Louis XIV [Passages / Passagen, 10], Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme 2006
- Garcynska, Martine: Le château de Bury-en-Blésois, in: Information de l'Histoire de l'Art 10, 1965, 84-85
- Garrard, Mary D.: Leonardo da Vinci. Female Portraits, Female Nature, in: The Expanding Discourse, hg. von Norma Broude und Mary D. Garrard, New York: HarperCollins 1992, 58-85
- Gaude-Ferragu, Murielle: Le cœur „couronné“: Tombeaux et funérailles de cœur en France à la fin du moyen âge, in: Micrologus: natura, scienze et società medievali 11, 2003, 241-265
- Gebelin, François: Un manifeste de l'école néo-classique en 1549: L'entrée de Henri II à Paris, in: Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France 51, 1924, 35-45
- Gebelin, François: Les châteaux de la Renaissance, Paris: Les Beaux Arts 1927
- Geymüller, Heinrich: Handbuch der Architektur, Bd. 6: Die Baukunst der Renaissance in Frankreich, 1. Heft: Darstellung der historischen Entwicklung des Baustils, Stuttgart 1898
- Geymüller, Heinrich: Handbuch der Architektur, Bd. 6: Die Baukunst der Renaissance in Frankreich, 2. Heft: Strukture und ästhetische Stilrichtungen. Kirchliche Baukunst, Stuttgart 1901
- Giesey, Ralph E.: Rulership in France, 15th-17th centuries, Aldershot: Ashgate 2004
- Girard Pipau, Florence: Le mécénat de Charles d'Amboise, in: L'Information d'Histoire de l'Art 17, 1972, 176-181
- Girault, Pierre-Gilles: François Ier, images d'un roi, de l'histoire à la légende, Ausst. Kat. Blois, Musée des Beaux-Arts du château, Paris: Somogy 2006
- Giulio Romano, Ausst. Kat. Mantua, Palazzo Te u. Palazzo Ducale, Mailand: Electa 1989

-
- Glanz, Katharina A.: *De arte honeste amandi. Studien zur Ikonographie der höfischen Liebe*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2005
- Glanzmann, Sibylle: *Der einsame Eros. Eine Untersuchung des Symposion-Kommentars „De amore“ von Marsilio Ficino*, Tübingen: Francke 2006
- Godefroy, Denis II: *Description de la Belle maison d'Anet veue le mardi seconde feste de la Pentecoste, 29 mai 1640*, Bibliothèque de l'Institut, collection Godefroy, manuscrit 219/ Bibliothèque nationale, manuscrits, collection Dupuy, mss. 550, in: Roussel (1875), 126-128
- Göse, Frank: *Vom Aufstieg und Fall einer Favoritin: Die Gräfin Cosel*, in: Kaiser/Pecar (2003), 101-120
- Götz-Mohr, Britta von: *Individuum und soziale Norm. Studien zum italienischen Frauenbildnis des 16. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 1987
- Goldberg, Victoria L.: *Graces, muses and arts: the urns of Henry II and Francis I* 1966, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 25, 1966, 206-218
- Goldsmith, Elizabeth C./Zanger, Abby E.: *The Politics and Poetics of the Mancini Romance: Visions and Revisions of the Life of Louis XIV*, in: *The Rhetorics of Life-Writing in Early Modern Europe*, hg. von Thomas Meyer und Daniel Woolf, Ann Arbor: The University of Michigan Press 1995, 341-372
- Goldsmith Phillips, John: *Diane de Poitiers and Jean Cousin*, in: *Metropolitan Museum of Art Bulletin* 2, 1943/1944, 109-117
- Golson, Lucile: *Lucca Penni, a pupil of Raphael at the court of Fontainebleau*, in: *GBA* 50, 1957-II, 17-36
- Goodman-Soellner, Elise: *Poetic Interpretations of the 'Lady at her toilette' Theme in Sixteenth Century Painting*, in: *The Sixteenth Century Journal* 14, 4, 1983, 426-442
- Goodman, Elise: *The Portraits of Madame de Pompadour. Celebrating the Femme Savante*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press 2000
- Gorris Camos, Rosanna: *Diane de Guindaye, Pentasilée et les autres, ou les Dianes de Jacques Gohory*, in: *Fanlo/Legrand* (2002), 291-332
- Graham, Victor E.: *The Triumphal Entry in Sixteenth-Century France*, in: *Renaissance & Reformation* 10, 1986, 237-256

- Graham, Victor E. /McAllister Johnson, W.: Estienne Jodelle. Le Recueil des inscriptions 1558. A literary and iconographical exegesis, Toronto: University of Toronto Press 1972
- Grandmaison, Charles Loizeau de: Bustes antiques envoyés de Rome au connétable de Montmorency 1554-1556, in: *Archives de l'Art français* 5, 1855, 69-71
- Grandmaison, Charles Loizeau de: Gaignières, ses correspondants et ses collections de portraits, Niort: A. Clouzot 1892
- Grandmaison, Charles Loizeau de: Le tombeau d'Agnès Sorel à Loches, destruction et restauration, 1793-1809, Tours: Péricat 1890
- Grazia, Margreta de/Quilligan, Maureen/Stallybrass, Peter (Hg.): *Subject and Object in Renaissance Culture*, Cambridge: Cambridge UP 1996
- Grell, Chantal: La monarchie française et l'histoire au XVII^e siècle. Etat de recherches en France, in: *Les princes et l'histoire du XVI^e au XVIII^e siècle*, hg. von Chantal Grell und Jürgen Voss, Bonn: Bouvier 1998, 535-554
- Grell, Chantal/Michel, Christian: *L'école des princes ou Alexandre disgracié. Essai sur la mythologie monarchique de la France absolutiste*, Paris: Edition „Les belles lettres“ 1988
- Grimm, Jacob und Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*, München: dtv 1984 [orig. Leipzig 1935]
- Grivel, Marianne: Les portraits gravés du Roi Henri II, in: *Oursel/Fritsch* (2003), 31-52
- Grodecki, Catherine: Le séjour de Benvenuto Cellini à l'Hôtel de Nesle et la fonte de la nymphe de Fontainebleau, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île de France* 98, 1971, 45-80
- Grodecki, Catherine: Le graveur Lyon Davent, illustrateur de Nicolas de Nicolay, in: *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance* 36, 1974, 347-350
- Grodecki, Catherine: *Documents du minutier central des notaires de Paris. Histoire de l'art au XVI^e siècle (1540-1600)*, Bd. I: architecture, vitrerie, menuiserie, tapisserie, jardins, Paris: Archives nationales 1985; Bd. II: sculpture, peinture, broderie, émail et faïence, orfèvrerie, armures, Paris: Archives nationales 1986

-
- Grodecki, Catherine: Les travaux de Philibert Delorme pour Henri II et son entourage. Documents inédits recueillis dans les actes des notaires parisiens 1547-1566 [Archives de l'art français, nouvelle période, 34], Nogent-le-Roi: Librairie des Arts et Métiers - Éditions Jacques Laget 2000
- Groër, Anne Dubois de: Corneille de la Haye dit Corneille de Lyon, Paris: Arthena 1996
- Groër, Léon de: Les tapisseries des Valois du Musée des Offices à Florence 1987, in: Art, objets d'art. Collection: études sur l'art du Moyen âge et de la Renaissance, sur l'histoire du goût et des collections : hommage à Hubert Landais, [o.O.]: Blanchard 1987, 125-134
- Guénée, Bernard/Lehoux, Françoise: Les Entrées royales françaises de 1328 à 1515, Paris: Editions du CNRS 1968
- Guiffrey, Georges (Hg.): Procès criminel de Jehan de Poitiers, seigneur de Saint-Vallier, Paris 1867
- Guiffrey, Georges (Hg.): Lettres inédites de Dianne de Poytiers. Publiés d'après les manuscrits de la Bibliothèque Impériale, Genf: Slatkine Reprint 1970 [orig. Paris 1866]
- Guilbert, Pierre: Description historique des château, bourg et forêt de Fontainebleau, Marseille: Laffitte Reprints 1978 [orig. 1731]
- Guillaume, Jean: Chenonceaux avant la construction de la galerie, in: GBA 73, 1969, 19-42
- Guillaume, Jean (Hg.): Les chantiers de la Renaissance [Actes des colloques tenus à Tours en 1983-84], Paris: Picard 1991
- Guillaume, Jean: La galerie dans le château français: place et fonction, in: Revue de l'art, N° 102, 1993, 32-42
- Guillaume, Jean (Hg.): Architecture et vie sociale. L'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Age et à la Renaissance [Actes du colloque tenu à Tours du 6 au 10 juin 1988], Paris: Picard 1994
- Guillaume, Jean: Le Louvre de Henri II: une architecture „impériale“, in: Oursel/Fritsch (2003), 343-353
- Guillaume, Jean: Le château de Bonnivet. Entre Blois et Chambord: le chaînon manquant de la première Renaissance, Paris: Picard 2006

- Guillerm, Luce/Guillerm, Jean-Pierre/Hordoïr, L./Piéjus, M.F. (Hg.): *Le miroir des femmes. I. Moralistes et polémistes au XVIIe siècle*, Lille: Presses universitaires de Lille 1983
- Haase-Dubosc, Danielle/Viennot, Eliane (Hg.): *Femmes et pouvoirs sous l'ancien régime*, Paris: Editions Rivages 1991
- Hagemann, Alfred P.: *Wilhelmine von Lichtenau (1753-1820). Von der Mätresse zur Mäzenin*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2007
- Hammer-Tugendhat, Daniela: *Jan van Eyck - Autonomisierung des Aktbildes und Geschlechterdifferenz*, in: *kritische berichte* 17, 1989, 78-99
- Hammer-Tugendhat, Daniela: *Erotik und Geschlechterdifferenz. Aspekte zur Aktmalerei Tizians*, in: *Privatisierung der Triebe? Sexualität in der Frühen Neuzeit*, hg. von Daniela Erlach, Markus Reisenleitner und Karl Vocelka, Frankfurt a.M.: Lang 1994, 367-431
- Hammer-Tugendhat, Daniela: *Kunst, Sexualität und Geschlechterkonstruktion in der abendländischen Kunst*, in: *Neue Geschichten der Sexualität. Beispiele aus Ostasien und Zentraleuropa 1700-2000*, hg. von Franz X. Eder, Wien: Turia und Kant 2000, 69-92
- Hamon, Philippe: *L'argent du roi. Les finances sous François Ier*, Paris: Comité pour l'histoire économique et financière de la France 1994
- Hamon, Philippe: *Art. Favori, favorite*, in: *Jouanna et al. (2001)*, 811-812
- Hampton, Timothy: *Writing from History: The Rhetoric of Exemplarity in Renaissance Literature*, Ithaca/New York/ London: Cornell UP 1990
- Hanken, Caroline: *Vom König geküßt. Das Leben der großen Mätressen*, Berlin: Berlin Verlag 1996
- Hanley, Sarah: *The Monarchic State in Early Modern France: Marital Regime Government and Male Right*, in: *Politics, Ideology, and the Law in Early Modern Europe*, hg. von Adrianna E. Bakos, Rochester, NY: University of Rochester Press 1994, 107-126
- Harding, Robert: *Anatomy of a Power Elite: The Provincial Governors in Early Modern France*, New Haven/London: Yale UP 1978
- Harth, Erica: *The Ideological Value of the Portrait in Seventeenth-Century France*, in: *L'Esprit créateur* 21, 1981, 15-25
- Hartt, Frederick: *Giulio Romano*, 2 Bde., New Haven: Yale UP 1958

-
- Hase, Ulrike von: Joseph Stieler 1781-1858. Sein Leben und sein Werk. Kritisches Verzeichnis der Werke, München: Prestel 1971
- Hayum, Andrée M.: Giovanni Antonio Bazzi - „Il Sodoma“, London/New York: Garland Publishing 1976
- Heck, Kilian: Genealogie als Monument und Argument. Der Beitrag dynastischer Wappen zur politischen Raumplanung der Neuzeit, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag 2002
- Heim, Maurice: François Ier et les femmes, Paris: Gallimard 1956
- Heinig, Paul-Joachim: „Omnia vincit amor“ - Das fürstliche Konkubinats im 15./16. Jahrhundert, in: *Principes. Dynastien und Höfe im späten Mittelalter*, hg. von Cordula Nolte, Stuttgart: Jan Thorbecke 2002, 277-314
- Heinig, Paul-Joachim: Fürstenkonkubinats um 1500 zwischen Usus und Devianz, in: *Tacke (2006)*, 11-37
- Heinzelmann, Dorothee: Die Kathedrale Notre-Dame in Rouen. Untersuchungen zur Architektur der Normandie in früh- und hochgotischer Zeit, Münster: Rhema 2003
- Held, Julius: Flora, Goddess and Courtesan, in: *De Artibus opuscula XL, Essays in Honor of Erwin Panofsky*, hg. von Millard Meiss, New York: New York UP 1961, 201-218
- Held, Jutta/Schneider, Norbert: Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche - Institutionen - Perspektiven, Köln/Weimar/Wien: Böhlau utb 2007
- Héliot, Pierre: Documents inédits sur le château d'Anet, in: *Mémoires de la Société Royale d'Antiquaires de France* 82, 1951, 257-269
- Hempfer, Klaus W.: Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel: die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissance-Lyrik (Ariosto, Bembo, Du Bellay, Ronsard), in: *Modelle des literarischen Strukturwandels*, hg. von Michael Tutzmann, Tübingen: Niemayer 1991, 7-43
- Hempfer, Klaus W./Regn, G. (Hg.): Der petrarkistische Diskurs: Spielräume und Grenzen [Akten des Kolloquiums an der Freien Universität Berlin, 23.10.-27.10.1991], Stuttgart: Steiner 1993
- Henri IV et la reconstruction du royaume: Ausst.Kat., Musée national du château de Pau/ Archives nationales, Hôtel de Rohan, Paris, Paris: RMN 1989

- Hepp, Noémi (Hg.): La cour au miroir des mémoralistes 1530-1682 [Actes du colloque du Centre de Philologie et de Littérature romanes de Strasbourg, 16-18 novembre 1989], Paris: Kliensieck 1991
- Herbet, Félix: Les Graveurs de l'Ecole de Fontainebleau [Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais], 5 Bde., 1896-1902
- Herbet, Félix: Le château de Fontainebleau, Paris: Champion 1937
- Herrig, Dorothee: Fontainebleau. Geschichte und Ikonologie der Schloßanlage Franz I., München: tuduv 1992
- Hilarion de Coste, François: Les éloges et vies des Reynes, Princesses, dames et demoiselles illustres en piété, courage et doctrine qui ont fleury de nostre temps et du temps de nos pères ..., 2 Bde. Paris: S. Camois 1630-47
- Hirschbiegel, Jan: Zur theoretischen Konstruktion der Figur des Günstlings, in: Hirschbiegel/ Paravicini (2004), 23-39
- Hirschbiegel, Jan/Paravicini, Werner (Hg.): Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit [Residenzenforschung, 11], Stuttgart: Jan Thorbecke Verlag 2000
- Hirschbiegel, Jan/Paravicini, Werner (Hg.): Der Fall des Günstlings. Hofparteien in Europa vom 13. bis zum 17. Jahrhundert [Residenzenforschung, 17], Stuttgart: Jan Thorbecke 2004
- Hobsbawm, Eric/Ranger, Terence (Hg.): The Invention of Tradition, Cambridge: Cambridge UP 1983
- Hochner, Nicole: Louis XII. Les dérèglements de l'image royale, Seyssel: Champ Vallon 2006
- Hoffmann, Gabriele: Constantia von Cosel und August der Starke. Die Geschichte einer Mätresse, Bergisch Gladbach: Lübbe 1984
- Hoffmann, Volker, Das Schloß von Écouen, München 1970
- Hoffmann, Volker: Philibert Delorme und das Schloß von Anet, in: *architectura*, 3-4, 1973-74, 131-152
- Hoffmann, Volker: Donec Totum impleat orbem: symbolisme impérial au temps de Henri II dans un virtrail d'Écouen, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français* (1978) 1980, 29-42
- Hoffmann, Volker: Le Louvre de Henri II: un palais impérial, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français* (1982) 1984, 7-15

- Hollander, Anne: *Seeing Through Clothes*, Harmondsworth: Penguin 1988
- Hollander, Anne: *Fabric of Vision: Dress and Drapery in Painting*, London 2002
- Holtorf, Arne: *Neujahrswünsche im Liebesliede des ausgehenden Mittelalter: Zugleich ein Beitrag zur Geschichte des mittelalterlichen Neujahrstrauchtums in Deutschland [Göppinger Arbeiten zur Germanistik, 20]*, Göppingen: Alfred Kümmerle 1973
- Hoogvliet, Margriet: *Princely Culture and Catherine des Médicis*, in: *Princes and Princely Culture 1450-1650*, hg. von Martin Gosman, Alasdair MacDonald und Arjo Vanderjagt, Leiden/Boston: Brill 2003, 103-130
- Hoogvliet, Margriet: *Mixing Text and Image. French and Italian Theories from the Late Middle Ages to the Early Sixteenth Century*, in: *Multi-Media Compositions from the Late Middle Ages to the Early Modern Period*, hg. von Margriet Hoogvliet, Leuven: Peeters 2004, 75-103
- Hoogvliet, Margriet: *The Symbolism of a Queen: Text and Images of Catherine de Médicis in Royal Entries*, in: *Medien der Symbolik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, hg. von Rudolf Suntrup, Jan R. Veenstra und Anne Bollmann [Medieval to Early Modern Culture / Kultureller Wandel vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit, 5], Frankfurt a.M.: Peter Lang 2006, 195-217
- Hope, Charles: *Problems of Interpretation. Titian's erotic paintings*, in: *Tiziano e Venezia [Atti del convegno Internazionale di Studi, Venedig 1976]*, Vicenza: Pozza 1980, 111-124.
- Horowski, Leonhard: *„Such a Great Advantage for my Son“: Office-Holding and Career Mechanisms at the Court of France, 1661 to 1789*, in: *The Court Historian* 8, 2, 2003, 125-175
- Horowski, Leonhard: *Das Erbe der Favoriten. Minister, Mätressen und Günstlinge am Hof Ludwigs XIV.*, in: *Hirschbiegel/Paravicini (2004)*, 77-125
- Hyde, Elizabeth: *Royaume de fleurs/ Royaume de fémynie: „Gender“ et fleurs en France à la fin de la Renaissance*, in: *Wilson-Chevalier/Viennot (1999)*, 275-287
- s'Jacob, Henriette: *Idealism and Realism. A Study of Sepulchral Symbolism*, Leiden: Brill 1954
- Jaffé, Michael: *The Devonshire Collection of Italian Drawings. Bolognese and Emilian Schools*, London: Phaidon 1994

- Jamin, E.: Fontainebleau sous le Roi des Français Louis-Philippe Ier ou compte rendu des principales additions et restaurations faites depuis le mois de novembre 1833, jusqu'à ce jour, dans le palais de Fontainebleau, Fontainebleau: E. Jacquin/ Paris: Delaunay 1835
- Janin, Françoise: Georges d'Amboise. Archevêque de Rouen et légat a latere (1493-1510), in: Ecole Nationale des Chartes, Positions des thèses soutenues par les élèves de la promotion..., 1996, 153-161
- Janin, Françoise: Georges d'Amboise, archevêque de Rouen, et son chapitre, in: Chapitres et cathédrales en Normandie [Actes du XXXIe congrès tenu à Bayeux du 16 au 20 octobre 1996], hg. von Sylvette Lemagnen und Philippe Manneville, Caen: Musée de Normandie 1997, 123-137
- Jenkins, Marianna: The imagery of the Henry II wing of the Louvre, in: Journal of Medieval and Renaissance Studies 7.8, 1977, 289-307
- Jestaz, Bertrand: L'exportation des marbres de Rome de 1535 à 1571, in: Mélanges d'Archéologie et d'Histoire 75, 1963, 415-466
- Jestaz, Bertrand: Tapisserie française, 1597-1662, in: Revue de l'Art 1-2, 1968, 133-134
- Jestaz, Bertrand: Etiquette et distribution intérieure dans les maisons royales de la Renaissance, in: Bulletin monumental 146, 1988, 109-120
- Jestaz, Bertrand: Benvenuto Cellini et la cour de France, 1540-1545, in: Bibliothèque de l'École des Chartes 161, 2003, 71-132
- Jollet, Etienne: Jean & François Clouet, Paris: Lagune 1997
- Jones, Anne Rosalind/Stallybrass, Peter: Renaissance Clothing and the Materials of Memory, Cambridge: Cambridge UP 2000
- Jones, Mark: A catalogue of the French Medals in the British Museum, Bd. 1: 1402-1610, London: British Museum 1982
- Jouanna, Arlette: Ordre social. Mythes et hiérarchies dans la France du XVIe siècle, Paris: Hachette 1977
- Jouanna, Arlette: Faveur et favoris: l'exemple des mignons de Henri III, in: Henri III et son temps [Actes du colloque international du Centre de la Renaissance de Tours, octobre 1989], hg. von Robert Sauzet, Paris: Vrin 1992, 155-165
- Jouanna, Arlette: Les Guises et le sang de France, in: Le mécénat et l'influence des Guises, hg. von Yvonne Bellenger, Paris: Champion 1997, 23-38

-
- Jouanna, Arlette: *La France du XVI^e siècle. 1483-1598*, Paris: Presses universitaires de France 2006 [orig. 1996]
- Jouanna, Arlette/Hamon, Philippe/Biloghi, Dominique/Le Thiec, Guy: *La France de la Renaissance. Histoire et Dictionnaire*, Paris: Robert Laffont 2001
- Jouen, [Chanoine](Hg.): *Comptes, devis et inventaires du manoir archiépiscopal de Rouen, mit einer Einführung von Fuzet*, Rouen: Imprimerie de la Vicomté 1908
- Jouen, [Chanoine]: *La cathédrale de Rouen*, Rouen: Defontaine Éditeur/Paris: Aug. Picard Éditeur 1932
- Joukovsky, Françoise: *L'élégie à Janet de Ronsard, portrait mental*, in: *Le Portrait*, hg. von Joseph-Marie Bailbe, Rouen: Publications de l'université de Rouen 1987, 21-36
- Joukovsky, Françoise: *L'empire et les barbares dans la galerie François Ier*, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 50, 1988, 7-28
- Jourda, Pierre: *Marguerite d'Angoulême, Duchesse d'Alençon, Reine de Navarre (1492-1549). Étude biographique et littéraire*, 2 Bde., Paris: Champion 1930
- Jung, Marc-René: *Hercule dans la littérature française du XVI^e siècle. De l'Hercule courtois à l'Hercule baroque*, Genf: Droz 1966
- Junkerman, Anne: *Bellissima Donna. An Interdisciplinary Study of Venetian Sensuous Half-Length Images of the Sixteenth Century*, Diss. phil. Berkeley 1988
- Jusselin, Maurice: *Château d'Anet. Bustes d'empereurs romains*, in: *Revue des archives historiques du diocèse de Chartres*, 1908, o.S.
- Jusselin, Maurice: *Gabriel Syméon à Anet au temps de Diane de Poitiers. La Fontaine de la Nymphé d'Anet. Une médaille de Faustine jeune*, Chartres: Impr. Lainé et Tantet 1935
- Kaiser, Michael/Pecar, Andreas (Hg.): *Der zweite Mann im Staat. Oberste Amsträger und Favoriten im Umkreis der Reichsfürsten in der Frühen Neuzeit* [Zeitschrift für Historische Forschung, Beiheft 32], Berlin: Duncker & Humblot 2003
- Kantorowicz, Ernst H.: *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*, Princeton: Princeton UP 1981 [orig. 1957]

- Karagiannis, Edith: Diane chez les „antiquaires“: Le discours sur les médailles, in: Fanlo/Legrand (2002), 227-246
- Karsten, Arne/Thiessen, Hillard von (Hg.): Nützliche Netzwerke und korrupte Seilschaften, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006
- Kelso, Ruth: The Doctrine for the Lady of the Renaissance, Urbana: University of Illinois Press 1956
- Kemp, Wolfgang: Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts, München: Mäander 1983
- Kemp, Wolfgang: Masaccios Trinität im Kontext, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 21, 1986, 45-72
- Kemp, Wolfgang: Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität, in: Texte zur Kunst 2.2, 1991, 89-101
- Kenner, Friedrich: Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 19, 1898, 6-146
- Kermina, Françoise: Les Montmorency. Grandeur et déclin, Paris: Perrin 2002
- Kettering, Sharon: Patrons, Brokers, and Clients in Seventeenth-Century France, New York/Oxford: Oxford UP 1986
- Kettering, Sharon: Gift-Giving and Patronage in Early Modern France, in: French History 2, 1988, 131-151
- Kettering, Sharon: The Patronage Power of Early Modern French Noblewomen, in: The Historical Journal 32, 1989, 817-841
- Kettering, Sharon: Patronage in 16th- and 17th-Century France, Harmondsworth: Ashgate 2002
- King, Catherine: Renaissance Women Patrons. Wives and Widows in Italy c 1300-1550, Manchester/New York: Manchester UP 1998
- Kirchner, Thomas: Der epische Held. Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts, München: Fink 2001
- Kitaëff, Monique: Le château de Saint-Maur-des-Fossés, in: Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot 75, 1996, 65-126
- Kleber, Hermann: Die französischen Mémoires: Geschichte einer Gattung von den Anfängen bis zum Zeitalter Ludwigs XIV. [Studienreihe Romania, 14], Berlin: Erich Schmidt Verlag 1999

-
- Klidis, Artemis: François Girardon. Bildhauer in königlichen Diensten 1663-1700, Weimar: VDG 2001
- Knecht, Robert Jean: The Court of Francis I, in: *European Studies Review* 8, 1978, 1-22
- Knecht, Robert Jean: *Un Prince de la Renaissance. François Ier et son royaume*, Paris: Fayard 1998 [engl. orig. 1994]
- Knecht, Robert Jean: *Catherine de'Medici*, London/New York: Longman 2003
- Kocks, Dirk: *Stifterdarstellungen in der italienischen Malerei des 13.-15. Jahrhunderts*, Diss. phil. Düsseldorf 1971
- Költzsch, Georg-W.: *Maler und Modell. Geschichte und Deutung eines Bildthemas*, Köln: DuMont 2000
- Körner, Hans: *Grabmonumente des Mittelalters*, Darmstadt: Primus 1997
- Köstler, Andreas: Das Portrait: Individuum und Image, in: *Köstler/Seidl* (1998), 9-14
- Köstler, Andreas/Seidl, Ernst: *Bildnis und Image*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1998
- Krause, Katharina: Richelieu au Palais Cardinal, in: *Richelieu patron des arts*, hg. von Jean-Claude Boyer, Barbara Gaehtgens und Bénédicte Gady [Passages / Passagen, 17], Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme 2009, 273-292
- Krüger, Reinhard: *Die französische Renaissance. Literatur, Gesellschaft und Kultur des 14. bis 16. Jahrhunderts*, Stuttgart/Düsseldorf/Leipzig: Ernst Klett Verlag 2002
- Kurzel-Runtscheiner, Monika: *Töchter der Venus: die Kurtisanen Roms im 16. Jahrhundert*, München: dtv 2001 [orig. 1995]
- Kuster, Thomas: *Aufstieg und Fall der Mätresse im Europa des 18. Jahrhunderts. Versuch einer Darstellung anhand ausgewählter Personen*, Nordhausen: Verlag Traugott Bautz 2003
- Labatut, Guy de: *Les Amours des Rois de France racontées par leurs contemporains*, Paris: Édition Montaigne 1928
- Labatut, Jean-Pierre: *Les ducs et pairs de France au XVIIe siècle*, Paris: Presses universitaires de France 1972

- Laborde, Léon de (Hg.): *Les Comptes des bâtiments du roi (1528-1571)*, 2 Bde., Paris: J. Baur, Librairie de la Société 1877-1880
- La Ferrière, Hector de (Hg.): *Les Chasses de François Ier racontées par Louis de Brézé grand sénéchal de Normandie*, Paris: Auguste Aubry 1869
- Laffitte, Marie-Pierre: *Les reliures exécutées pour Henri II*, in: Oursel/Fritsch (2003), 221-230
- Lajer-Burcharth, Ewa: *Pompadour's Touch. Difference in Representation*, in: *Representations* 73, Winter 2001, 54-88
- Lammers, Joseph: *Zum figürlichen Programm der Grabmäler der französischen Könige von Ludwig XI. bis Franz II.*, Diss. Münster 1972
- Lanfry, Georges/Chirol, Elisabeth/Bailly, Jean: *Les tombeaux des Cardinaux d'Amboise [Les cahiers de Notre-Dame de Rouen]*, Rouen 1959
- La Roche-Guilhen, Anne de: *Histoire des favorites contenant ce qui s'est passé de plus remarquables sous plusieurs règnes*, hg. von Els Höhner, Caen: Publications de l'Université de Saint-Etienne 2005 [orig. 1697]
- Lautier, Claudine: *Rouen, chapelle de la vierge de la cathédrale et ses vitraux*, in: *Congrès Archéologique de France. Rouen et Pays de Caux*, Paris: Société Française d'Archéologie 2005, 173-182
- Laveissière, Sylvain: *Der Rat und der Mut: Die Galerie des Hommes illustres im Palais Cardinal - ein Selbstporträt Richelieus*, in: *Richelieu (1585-1642). Kunst, Macht und Politik*, hg. von Hilliard Todd Goldfarb, Ausst. Kat. Köln, Wallraf-Richartz-Museum - Fondation Corboud, Köln 2002, 64-71
- Lawner, Lynne: *Lives of the Courtesans. Portraits of the Renaissance*, New York: Rizzoli 1987
- Lawrence, Cynthia (Hg.): *Women and Art in Early Modern Europe. Patrons, Collectors and Connoisseurs*, University Park, PA: The Pennsylvania UP 1997
- Lazard, Madeleine: *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, Paris: Presses Universitaires de France 1985
- Lazard, Madeleine: *Les Avenues de Fémynie. Les femmes et la Renaissance*, Paris: Fayard 2001

-
- Lazzaro, Claudia: *The Visual Language of Gender in Sixteenth-Century Garden Sculpture*, in: *Refiguring Woman. Perspectives on Gender and the Italian Renaissance*, hg. von Marilyn Migiel und Juliana Schiesari, Ithaca/London: Cornell UP 1991, 71-113
- Le Cacheux, Paul: *Marché pour la Fontaine du Château d'Anet*, in: *Bulletin monumental* 88, 1929, 317-322
- Lecerle, François: *La Chimère de Zeuxis: Portrait poétique et portrait peint en France et en Italie à la Renaissance*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1987
- Le Clech-Charton, Sylvie: *Les notaires et secrétaires du roi et la commande artistique officielle: service du roi, des grands et de la ville*, in: *Bibliothèque de l'École des Chartes* 146, 1988, 307-335
- Lecoq, Anne-Marie: *La représentation du château au XVe-XVIe siècles*, in: *L'Information de l'histoire de l'art* 19, 1974, 13-24
- Lecoq, Anne-Marie: *François Ier imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris: Macula 1987
- Lefébure, Amaury: *La tenture de l'Histoire de Scipion: Un nouveau regard*, in: *Revue du Louvre* 43, 1993, 81-87
- Lejeune, Paule: *Favorites des rois de France d'Agnès Sorel à la Castiglione*, Paris: Éditions du Félin 2004
- Lelièvre, Pierre: *Mécènes et collectionneurs au XVIe siècle. Les collections du connétable de Montmorency*, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1971-1972, 1-11
- Leloup, Daniel: *Le château d'Anet. L'amour de Diane de Poitiers et d'Henri II*, Paris: Belin-Herschel 2001
- Leniaud, Jean-Michel: *Néo-Renaissance et style Henri II au XIXe siècle*, in: *Oursel/Fritsch* (2003), 319-336
- Leproux, Guy-Michel: *Claude Foucques, architecte du cardinal de Lorraine, de Diane de Poitiers et de Charles IX*, in: *Documents d'histoire parisienne* 5, 2005, 15-26
- Leproux, Guy-Michel: *Mathieu Jacquet et Germain Pilon*, in: *Documents d'histoire parisienne* 6, 2006, 33-46
- Leproux, Guy-Michel: *Jean Goujon et la sculpture funéraire*, in: *Zerner/Bayard* (2009), 117-131

- Le Roux, Nicolas: *La Faveur du Roi. Mignons et courtisans au temps des derniers Valois (vers 1547-vers 1589)*, Seyssel: Champ Vallon 2000
- Lersch, Thomas: *Die Grabkapelle der Valois in Saint-Denis*, München: Copy & Druck 1995
- Lescroart, Yves: *La cathédrale Notre-Dame de Rouen*, Paris: Éditions du patrimoine 2001
- Lescure, Mathieu François Adolphe de: *Les Amours de François Ier*, Paris 1865
- L'Estoile, Pierre de: *Mémoires - Journaux 1574-1611, 12 Bde.*, Paris: Tallandier 1982
- Lestoquoy, Jean (Hg.): *Correspondances des nonces en France, Rom/Paris: Presses de l'Université Grégorienne/Éditions E. de Boccard 1963-1977*
- Levêque, Paul-Jacques: *Agnès Sorel et sa légende*, Tours: Imprimerie Nouvelle 1970
- Lévêque, Paul-Jacques: *Agnès Sorel, dame de Touraine*, Chambray-lez-Tours: C.L.D. 1981
- Levine, Steven Z.: *Voir ou ne pas voir. Le mythe de Diane et Actéon au XVIIIe siècle*, in: *Les Amours des Dieux. La peinture mythologique de Watteau à David*, Ausst. Kat. Paris, Philadelphia und Fort Worth, Paris: RMN 1991, LXXIII-XCV
- Levron, Jacques: *Secrète Madame de Pompadour*, Paris: Arthaud 1961
- Levron, Jacques: *Ludwig XV. Der Vielgeliebte*, Stuttgart: Kohlhammer 1967 [orig. 1965]
- Levy, Alison (Hg.): *Widowhood and Visual Culture in Early Modern Europe*, Aldershot: Ashgate 2003
- Lhuillier, Théophile: *L'ancien château royal de Montceaux en Brie*, Paris: E. Plon, Nourrit et Cie 1885
- Livres d'heures royaux. La peintures de manuscrits à la cour de France au temps de Henri II.*, Ausst. Kat. Écouen, château d'Écouen, Paris: RMN 1993
- Livres du Connétable. La Bibliothèque d'Anne de Montmorency*, Ausst. Kat. Écouen, château d'Écouen, Paris: RMN 1991

-
- Lloyd, Gail Patricia: The Tapestries of Diane de Poitiers, in: *The Bulletin of the Needle and Bobbin Club* 71, 1-2, 1988, 1-49
- Lossky, Boris: Sources d'inspiration d'une fresque bellifontaine: l'Alexandre et Roxane de Primatice, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français* 1981, 21-25
- Lucian: Complete Works, mit einer engl. Übersetzung von A.M. Hamon, K. Kilburn, M.D. Macleod, 8 Bde. [The Loeb classical library], London: Heinemann 1959-1962
- Lucian von Samosata: Sämtliche Werke, aus dem Griechischen übersetzt u. mit Anm. u. Erläuterungen versehen von Christoph Martin Wieland, 2 Bde., Darmstadt: WBG 1971 [Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1788-89]
- Lübke, Wilhelm: *Geschichte der Renaissance in Frankreich*, Stuttgart: Ebner & Seufert 1885 (2. Aufl.)
- Lück, Heiner: Zwischen Rechtsgebot und Begierde: Mätressen geistlicher Amtsträger als Rechtsproblem des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts, in: *Tacke* (2006), 93-110
- Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998 [orig. 1982]
- Lurker, Manfred (Hg.): *Wörterbuch der Symbolik*, Stuttgart: Kröner 1991 (5. Aufl.)
- McAllister Johnson, William: Primaticcio Revisited: Aspects of Draftsmanship in the School of Fontainebleau, in: *The Art Quarterly* 29, 1966, 245-268
- McAllister Johnson, William: Numismatic Propaganda in Renaissance France, in: *The Art Quarterly* 31, 1968, 123-151
- McAllister Johnson, William: Les débuts de Primatice à Fontainebleau, in: *Revue de l'art*, 32, 1969, 8-18
- McCartney, Elizabeth Ann: *Queens in the Cult of the French Renaissance Monarchy. Selected Studies in Public Law, Royal Ceremonial and Political Discourse, 1484-1610* [Studies in Medieval History and Culture, 16], London: Routledge 2002
- McCrary, Mary: Renaissance shell cameos from the Carrand Collection of the Museo Nazionale del Bargello, in: *The Burlington Magazine* 130, 1988, 412-26

- MacDougall, Elisabeth B.: *The Sleeping Nymph: Origins of a Humanist Fountain Type*, in: *Art Bulletin* 57, 1975, 357-65
- MacFarlane, Ian D. (Hg.): *The Entry of Henri II into Paris 16 Juni 1549*, Binghamton, NY: Center for Medieval and Early Renaissance Studies 1982
- McGee Morganstern, Anne: *Gothic Tombs of Kinship in France, the Low Countries and England*, University Park: Pennsylvania State UP 2000
- MacGowan, Margaret M.: *Form and Themes in Henri II's Entry into Rouen*, in: *Renaissance Drama* 1, 1968, 199-251
- MacGowan, Margaret M.: *Le phénomène de la galerie des portraits des Illustres*, in: *L'Age d'or du Mécénat (1598-1661) [Actes du colloque international CNRS (mars 1983)]*, hg. von Roland Mousnier und Jean Mesnard, Paris: Éd. du CNRS 1985, 411-422 [1985/1]
- MacGowan, Margaret M.: *Ideal Forms in the Age of Ronsard*, Berkeley: University of California Press 1985 [1985/2]
- Maclean, Ian: *Woman Triumphant. Feminism in French Literature, 1610-1652*, Oxford: Clarendon Press 1977
- Maclean, Ian: *The Renaissance Notion of Woman. A Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life*, Cambridge: Cambridge UP 1980
- MacLeod, Glenda: *Virtue and Venom: Catalogues of Women from Antiquity to the Renaissance*, Ann Arbor: UMI Press 1991
- McNeil, David O.: *Guillaume Budé and Humanism in the Reign of Francis I*. [Travaux d'Humanisme et Renaissance, 142, Grenf: Droz 1971
- Magny, Olivier de: *Œuvres, Originaltext mit einer „notice“ von E. Courbet*, Genf: Slatkine Reprints 1969 [1871-1880]
- Mai, Ekkehard/Wettengl, Kurt (Hg.): *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, Ausst. Kat. München und Köln, Wolfratshausen: Edition Minerva 2002
- Major, J. Russell: *The Crown and the Aristocracy in Renaissance France*, in: *The American Historical Review* 69, 1964, 631-645
- Major, J. Russell: *The Monarchy, the Estates and the Aristocracy in Renaissance France*, Harmondsworth: Ashgate 1988

- Marek, Heidi: Der Diana-Bildteppich im Musée des antiquités in Rouen vor dem Hintergrund der Dialoghi d'amore des Leone Ebro und der Discours philosophiques von Pontus de Tyard, in: *Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit: der antike Mythos in Text und Bild* [Internationales Symposium der Werner Reimers-Stiftung, Bad Homburg a.d.H., 22.-25.4.1991], hg. von Hermann Walter und Hans-Jürgen Horn, Berlin: Gebr. Mann Verlag 1995, 173-92
- Marek, Michaela J.: Raffaels Loggia di Psiche in der Farnesina: Überlegungen zu Rekonstruktion und Deutung, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 26, 1984, 257-90
- Marek, Michaela J.: *Ekphrasis und Herrscherallegorie: Antike Bildbeschreibungen im Werk Tizians und Leonardos*, Worms: Werner 1985
- Marguerite de Navarre: *La Coche*, hg., kommentiert und mit einer Einleitung von Robert Marichal, Genf: Droz/Paris: Minard 1971 [orig. um 1541]
- Marguerite de Navarre: *L'Heptaméron*, hg. und kommentiert von Nicole Cazauran, Paris: Gallimard 2000 [orig. 1559]
- Marichal, Robert: *Texte ou image?*, in: *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, hg. von Henri-Jean Martin und Jean Vezin, o.O.: Editions du Cercle de la Librairie-Promodis 1990, 426-434
- Marin, Louis: *The Frame of Representation and Some of its Figures*, in: *The Rhetoric of the Frame*, hg. von Paul Duro, Cambridge: Cambridge UP 1996, 79-95
- Marot, Clément: *Les Épitres*, hg. von C.A. Mayer, London: Athlone Press 1958
- Marot, Clément: *Œuvres satiriques*, hg. von C.A. Mayer: London: Athlone Press 1962
- Marot, Clément: *Œuvres lyriques*, hg. von C.A. Mayer: London: Athlone Press 1964
- Marot, Clément: *Œuvres diverses. Rondeaux, Ballades, Chants-Royaux, Epitaphes, Etrennes, Sonnets*, hg. von C.A. Mayer, London: Athlone Press 1966
- Marot, Clément: *Les Épigrammes*, hg. von C.A. Mayer, London: Athlone Press 1970
- Marot, Clément: *Œuvres poétiques complètes*, hg. von Gérard Defaux, 2 Bde., Paris: Garnier 1990-1993

- Marsden, Jonathan/Bassett, Jane: Cellini's other Satyr for the Porte Dorée at Fontainebleau, in: *The Burlington Magazine* 145, 2003, 552-563
- Marvick, Elizabeth Wirth: Favorites in Early Modern Europe: A Recurring Psychopolitical Role, in: *Journal of Psychohistory* 10, 1983, 463-489
- Matthews Grieco, Sara F.: *Ange ou diablesse. Le représentation de la femme au XVIe siècle*, Paris: Flammarion 1991
- Mauduit, F.J.: *Histoire d'Ivry-la-Bataille et de Notre-Dame d'Ivry*, Evreux 1899
- Maulde la Clavière, R. de: A propos de quelques soi-disant portraits de femmes du XVIe siècle, in: *Revue de l'art ancien et moderne* 2, 1897, 411-420
- Maulde la Clavière, R. de: A propos de quelques soi-disant portraits de femmes du XVIe siècle, in: *Revue de l'art ancien et moderne* 3, 1898, 27-38
- Mauss, Marcel: *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990 [franz. Orig. 1923/24]
- Mayer, C.A./Bentley-Cranch, Dana: *Florimond Robertet (? -1527), homme d'Etat français*, Paris: Champion 1994
- Mayer, Marcel: *La Fontaine de Diane du château d'Anet n'est pas de Benvenuto Cellini*, in: *La Revue de l'Art Ancien et Moderne* 68, 1935, 125-134
- Mazerolle, Fernand: *Les médailleurs français du XVe siècle au milieu du XVIIe*, 3 Bde., Paris: Imprimerie nationale 1902
- Mechineau, Pierre: *Les chevaliers de la victoire. Pierre de Brézé ministre de Charles VII 1408-1465*, Cholet: Les éditions du Choletais 1986
- Melchior-Bonnet, Sabine: *L'Art de vivre au temps de Diane de Poitiers*, Paris: NiL éditions 1998
- Mellen, Peter: *Jean Clouet. Catalogue raisonné des dessins, miniatures et peintures*, Paris: Flammarion 1971
- Mérindol, Christian de: *Portrait et généalogie: La genèse du portrait réaliste et individualisé*, in: *Population et démographie au moyen âge*, hg. von Olivier Guyotjeannin, Paris: Éd. du CTHS 1995, 219-248
- Merlet, Lucien: *Histoire de l'abbaye de N.-D. de Coulombs, rédigée d'après les titres originaux*, Chartres: Garnier 1864

- Merrill, Robert V./Clements, Robert J.: *Platonism in French Renaissance Poetry*, New York: University Press 1957
- Meyer, Barbara Hochstetler: *Marguerite de Navarre and the Androgynous Portrait of François Ier*, in: *Renaissance Quarterly* 48, 1995, 287-325
- Meyrac, Albert: *Louis XIV, sa cour, ses maîtresses, d'après Saint-Simon et l'Histoire amoureuse des Gaules, 2 Bde.*, Paris: A. Michel 1913
- Meyrac, Albert: *Louis XV. Ses maîtresses, le parc au cerfs*, Paris: A. Michel 1913-14
- Mézeray, François Eudes de: *L'Histoire de France depuis Pharamond jusqu'à 1596 [continuée jusqu'à 1715 par Limiers, et depuis 1715 jusqu'à 1830 par une société de professeurs d'histoire de l'Université de Paris. Édition populaire et permanente. Entièrement revue, corrigée, annotée, et sans aucune omission de faits]*, Paris: Bureau Central/Imprimerie de L. Bouchard-Huzard 1839 [orig. 1643-51]
- Middeldorf, Ulrich: *Die Zwölf Caesaren von Desiderio da Settignano*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz* 23, 1979, 297-312
- Migiel, Marilyn/Schiesari, Juliana (Hg.): *Refiguring Woman. Perspectives on Gender and the Italian Renaissance*, Ithaca/London: Cornell UP 1991
- Miller, E.: *De quelques marbres antiques envoyés d'Italie au connétable de Montmorency pendant l'année 1555*, in: *GBA* 9, 1861, 75-81
- Miller, Naomi: *A Volume of Architectural Drawings Ascribed to Jacques Ier Androuet Du Cerceau the Elder*, in the Morgan Library, in: *Marsyas* 11, 1962-63, 33-41
- Miller, Naomi: *French Renaissance Fountains*, New York/London: Garland Publishing 1977
- Miller, Naomi: *Domain of Illusion: The Grotto in France*, in: *Fons sapientiae. Renaissance Garden Fountains*, hg. von Elisabeth B. MacDougall, Washington, D.C.: *Dumbarton Oaks* 1978, 175-206
- Mirot, Léon: *L'hôtel et les collections du connétable de Montmorency*, in: *Bibliothèque de l'École des Chartes* 79, 1918, 310-413, und 80, 1919, 152-229
- Molinier, Emile: *Les architectes du château de Fontainebleau*, in: *Gazette archéologique* 11, 1886, 132-138

- La Monarchie Absolutiste et l'histoire en France. Théories du pouvoir, propagandes monarchiques et mythologies nationales, Paris: P.U.P.S. 1987
- Montaignon, Anatole de: Diane de Poitiers et son goût dans les arts, in: GBA 42, 1878, 289-304 u. 44, 1879, 152-177
- Moote, A. Lloyd: Richelieu as Chief Minister. A Comparative Study of the Favourite in Early Seventeenth-Century Politics, in: Richelieu and his Age, hg. von Joseph Bergin und Laurence Brockliss, Oxford: Clarendon Press 1992, 13-43
- Moreau-Nélaton, Etienne: Le portrait à la cour des Valois. Crayons français. Musée Condé, 5 Bde., Paris 1906
- Moreau-Nélaton, Etienne: Crayons français du XVIIe siècle conservés au Musée Condé, à Chantilly. Catalogue précédé d'une introduction, Paris: E. Lévy 1908 (in-fol) / 1910² (in-4°)
- Moreau-Nélaton, Etienne: Les Clouet et leurs émules, 3 Bde., Paris: Henri Laurens 1924
- Mousnier, Roland: Les Institutions de la France sous la monarchie absolue, 1598-1789, 2 Bde., Paris: Presses universitaires de France 1974-198
- Muchembled, Robert: Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XVe - XVIIIe siècles), Paris: Flammarion 1978
- Muchembled, Robert: Passions de Femmes au temps de la reine Margot 1553-1615, Paris: Éditions du Seuil 2003
- Müntz, Eugène/Molinier, Emile: Le château de Fontainebleau au XVIIIe siècle d'après des documents inédits, in: Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France 12, 1885, 255-357
- Müsch, Irmgard: Maleremails des 16. und 17. Jahrhunderts aus Limoges [Sammlungskataloge des Herzog Anton Ullrich-Museum, 11], Braunschweig: Herzog Anton Ullrich-Museum 2002
- Nagle, Jean: La civilisation du cœur. Histoire du sentiment politique en France du XIIe au XIXe siècle, Paris: Fayard 1998
- Nelson, John Charles: Renaissance Theory of Love. The Context of Giordano Bruni's *Eroici furori*, New York: Columbia UP 1958
- Netzer, Susanne: Maleremails aus Limoges. Der Bestand des Berliner Kunstgewerbemuseums, Berlin: Kunstgewerbemuseum 1999

-
- Neuschel, Kristen B.: *Word of Honor: Interpreting Noble Culture in Sixteenth Century France*, Ithaca: Cornell UP 1989
- Neuschel, Kristen B.: *Noblewomen and War in Sixteenth-Century France*, in: *Changing Identities in Early Modern France*, hg. von Michael Wolfe, Durham/London: Duke UP 1997, 124-144
- Niderst, Alain (Hg.): *Autour de Françoise d'Aubigné Marquise de Maintenon [Actes des Journées de Niort, 23-25 mai 1996; Albineana, 10-11]*, 2 Bde., Paris: Champion 1999
- Nye, Robert A.: *Masculinity and Male Codes of Honor in Modern France*, New York/Oxford: Oxford UP 1993
- Oberhuber, Konrad/Gnann, Achim: *The Depiction of the Marriage of Alexander and Roxana*, in: *Alexander the Great in European Art (1997)*, 214-224
- O'Brien, John Maxwell: *Alexander the Great: The Invisible Enemy*, London/New York: Routledge 1992
- Occhipinti, Carmelo: *La Villa deste a Fontainebleau e le sue stufette. Documenti su Serlio e il Cardinale di Ferrara*, in: *Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna* N° 89-90, 1998, 169-183
- Occhipinti, Carmelo: *Notizie da Anet (1549-1553). Documenti inediti degli archivi estensi*, in: *Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna* N° 98-99, April-Juli 2000, 172-183
- Occhipinti, Carmelo: *Carteggio d'Arte degli ambasciatori estensi in Francia (1536-1553) [Strumenti e testi, 8]*, Pisa: Scuola Normale Superiore di Pisa 2001
- Oexle, Otto Gerhard: *Memoria als Kultur*, in: *Memoria als Kultur*, hg. von dems. [Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, 121], Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1995, 9-78
- Oexle, Otto Gerhard (Hg.): *Der Blick auf die Bilder. Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch*, Göttingen: Wallstein Verlag 1997
- Opitz, Claudia (Hg.): *Höfische Gesellschaft und Zivilisationsprozeß. Norbert Elias' Werk in kulturwissenschaftlicher Perspektive*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2005
- Orgel, Stephen: *Gendering the Crown*, in: *Subject and Object in Renaissance Culture*, hg. von Margareta de Grazia, Maureen Quilligan und Peter Stallybrass, Cambridge: Cambridge UP 1996, 133-165

- Orth, Myra Dickman: Dedicating Women: Manuscript Culture in the French Renaissance, and the Cases of Catherine d'Amboise and Anne de Graville, in: *Journal of Early Book Society* 1, 1997, 17-47
- Orth, Myra Dickman: L'enluminure au temps de Henri II, in: *Oursel/Fritsch* (2003), 249-260
- Oßwald-Bargende, Sybille: Die Mätresse, der Fürst und die Macht. Christian Wilhelmina von Grävenitz und die höfische Gesellschaft, Frankfurt a.M.: Campus 2000
- Oßwald-Bargende, Sybille: Sonderfall Mätresse? Beobachtungen zum Typus des Favoriten aus geschlechtergeschichtlicher Perspektive am Beispiel der Christina Wilhelmina von Grävenitz, in: *Kaiser/Pecar* (2003), 137-154
- Ost, Hans: Tizians sogenannte „Venus von Urbino“ und andere Buhlerinnen, in: *Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag*, hg. von Justus Müller-Hofstede und Werner Spies, Berlin: Gebr. Mann 1981, 129-149
- Oursel, Hervé: Du jardin Renaissance du château d'Écouen, in: *Revue de l'art*, N° 139, 2003, 63-66
- Oursel, Hervé/Crépin-Leblond, Thierry: Musée national de la Renaissance. Château d'Écouen. Guide, Paris: RMN 1994
- Oursel, Hervé/Fritsch, Julia (Hg.): Henri II et les arts [Actes du colloque international. Ecole du Louvre et musée national de la Renaissance - Écouen, 25-27 septembre 1997], Paris: École du Louvre 2003
- Ovid: Metamorphosen. Lateinisch/Deutsch, übersetzt und hg. von Michael Albrecht, Stuttgart: Reclam 2003
- Paillard, Ch.: La mort de François Ier et les premiers temps du règne d'Henri II d'après Jean de Saint-Mauris, ambassadeur de Charles-Quint à la Cour de France (avril-juin 1547), in: *Revue historique* 5, 1877, 84-120
- Panofsky, Dora und Erwin: The Iconography of the Galerie François Ier, in: *GBA* 100, 1958, 113-190
- Panofsky, Erwin: Grabplastik, Köln: DuMont 1964 [amerik. Orig. 1958]
- Paradin, Claude: Devises heroïques (Lyon 1557), mit einer Einführung von Alison Saunders, Aldershot/Brookfield: Scolar Press 1989 [orig. 1557]
- Paris, Paulin: Études sur François Premier, Roi de France. Sur sa vie privée et son règne, hg. von Gaston Paris, 2 Bde., Paris: Léon Techener 1885

-
- Pauwels, Yves: Alberti et les théoriciens français du XVIe siècle: le traité de Jean Bullant, in: *Albertina* 2, 1999, 101-114
- Pébay-Clottes, Isabelle/Troquet, Claude: Philippa Desducs, mère de Diane de France, in: *Bibliothèque de l'École de Chartres* 148, 1990, 151-160
- Peirce, Charles Sanders: *Collected Papers of C. S. Peirce*, hg. von C. Hartshorne und P. Weisse, Cambridge: Harvard UP 1960
- Pellegrin, Nicole: L'androgynie au XVIe siècle: pour une relecture des savoirs, in: *Femmes et pouvoirs sous l'ancien régime*, hg. von Danielle Haase-Dubosc und Eliane Viennot, Paris: Éditions Rivages 1991, 11-48
- Pellegrin, Nicole/Winn, Colette H. (Hg.): *Veufs, veuves et veuvage dans la France de l'Ancien Régime* [Actes du Colloque de Poitiers, 11-12 juin 1998], Paris: Champion 2003
- Pérouse de Montclos, Jean-Marie: *Histoire de l'architecture française. De la Renaissance à la Révolution*, Paris: Éditions Mengès 1989
- Pérouse de Montclos, Jean-Marie (Hg.): *Le Guide du Patrimoine. Île-de-France*, Paris: Hachette 1992
- Pérouse de Montclos, Jean-Marie: *Fontainebleau*, Paris: Éd. Scala 1998
- Pérouse de Montclos, Jean-Marie: *Philibert De l'Orme. Architecte du roi (1514-1570)*, Paris: Éditions Mengès 2000
- Perrot, Françoise: Les vitraux du château d'Écouen. Contribution à l'étude du vitrail civil de la Renaissance, in: *Chastel (1975)*, 175-183
- Perrot, Françoise: En marge de Vincennes: l'émail blanc et l'esthétique du vitrail vers le milieu du XVIe siècle, in: *Oursel/Fritsch (2003)*, 411-416
- Petitfils, Jean-Christian: *Madame de Montespan*, Paris: Fayard 1988
- Petitfils, Jean-Christian: *Louise de la Vallière*, Paris: Perrin 1990
- Pfister, Friedrich: Die Entdeckung Alexanders des Großen durch die Humanisten, in: *Renaissance und Humanismus in Mittel- und Osteuropa. Eine Sammlung von Materialien*, hg. von Johannes Irmscher, 2 Bde., Berlin: Akademie-Verlag 1962, I, 57-73
- Pfnor, Rodolphe: *Monographie du château d'Anet construit par Philibert De L'Orme en 1548*, Paris 1867
- Piagnol de la Force: *Description de Paris, de Versailles, de Marly, de Meudon, de S. Cloud, et de toutes les autres belles Maisons & Châteaux des Environs de Paris*, 2 Bde., Paris: Théodore le Gras 1742

- Planchenault, René: Les châteaux de Vallery, in: Bulletin monumental 121, 1963, 237-259
- Planta, Lucretia de: Le Comte de Bussy et sa cour d'illustres, in: Les Heures bourguignonnes du comte de Bussy-Rabutin, Ausst. Kat. château de Bussy-Rabutin und Autun, Autun: Imprimerie Marcelin 1993, 49-71
- Planta, Lucretia de: Inventaire des œuvres d'art du château de Bussy-Rabutin, Paris: Direction du Patrimoine, Caisse nationale des monuments historiques et des sites 1993
- Les Pleurants dans l'art du Moyen Age en Europe, Ausst. Kat. Dijon, Musée des Beaux-Arts, Dijon: Drantière 1971
- Plogsterth, Ann: The Institution of the Royal Mistress and the Iconography of Nude Portraiture in Sixteenth-Century France, Ph.D. diss. Columbia University 1991
- Plutarch: Alexander. Caesar, übersetzt und hg. von Marion Giebel, Stuttgart: Reclam 1990
- Poeschel, Sabine: Alexander Magnus Maximus. Neue Aspekte zur Ikonographie Alexander des Großen im Quattrocento, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 23/24, 1988, 61-74
- Pointon, Marcia: Hanging the Head: Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England, New Haven/London: Yale UP 1993
- Polleross, Friedrich B.: Das sakrale Identifikationsporträt : ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert, 2 Bde., Worms: Werner 1988
- Polleross, Friedrich B.: Alexander redivivus et Cleopatra nova. L'identification avec les héros et héroïnes de l'histoire antique dans le portrait historié, in: Les princes et l'histoire du XVIe au XVIIIe siècle, hg. von Chantal Grell und Jürgen Voss, Bonn: Bouvier 1998, 427-472
- Polleross, Friedrich B.: „Ergetzliche Lust der Diana“: Jagd, Maskerade und Porträt, in: Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter, hg. von Wolfgang Adam, Wiesbaden: Harrassowitz 1997, 795-820
- Pollitzer, Marcel: Le règne des favorites: Agnès Sorel et al, Avignon: Aubanel 1973
- Pommeraye, Jean-François: Histoire de l'église cathédrale de Rouen, métropolitaine et primatiale de Normandie, Rouen: Par les Imprimeurs ordinaires de l'Archevesché 1686

-
- Pommier, Édouard: Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières, Paris: Gallimard 1998
- Pope-Hennessy, John: Cellini, London: Macmillan 1985
- Porcher, Jean: Les premières constructions de Philibert Delorme au château d'Anet, in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français 1939, 6-17
- Porcher, Jean: Les livres de Diane de Poitiers, in: Les trésors des bibliothèques de France 26, 1946, 78-89
- Pot, Oliver: Inspiration et mélancholie. L'épistémologie poétique dans les amours de Ronsard, Genf: Droz 1990
- Pot, Oliver: Le Mythe de Diane chez Du Bellay: De la symbolique lunaire à l'emblème de cour, in: Fanlo/Legrand (2002), 57-80
- Potter, David: War and Government in the French Provinces. Picardy 1470-1560, Cambridge: Cambridge UP 1993
- Prange, Regine: Das Interieur als „Frauenzimmer“. Zur modernen Bildgeschichte des weiblichen Aktes im Innenraum, in: kritische berichte 23, 3/1995, 43-70
- Prange, Regine: Tom Wesselmanns „Great American Nude“ und die Tradition des weiblichen Aktbildes, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter 11/2000, 41-50
- Pressouyre, Sylvie: Les fontes de Primaticcio à Fontainebleau, in: Bulletin monumental 127, 1969, 223-239
- Pressouyre, Sylvia: Note additionnelle sur la Nympe de Fontainebleau, in: Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France 98, 1971, 81-92
- Primaticcio. Maître de Fontainebleau, Ausst. Kat. Paris, Musée du Louvre, Paris: RMN 2004
- Prinz, Wolfram: Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, Berlin: Gebr. Mann 1970
- Prinz, Wolfram/Kecks, Ronald G.: Das französische Schloß der Renaissance, Berlin: Gebr. Mann 1985
- Prochno, Renate: Die Kartause von Champmol. Grablege der burgundischen Herzöge 1364-1477, Berlin: Akademie Verlag 2002

- Pujmanova, Olga: À propos du Mars et Vénus servis par les nymphes et les amours de Rosso (1496-1540): Le dessin du Louvre et le tableau de Bucovice, in: *Revue de l'Art* 3, 1996, 54-61
- Py, Bernadette: Deux projets de Primatice pour les vitraux d'Anet illustrant l'histoire d'Aréthuse, in: *Frommel/Wolf* (2008), 245-249
- Quentin-Bauchart, Ernest: La Bibliothèque de Fontainebleau et les livres des derniers Valois à la Bibliothèque nationale (1515-1589), 2 Bde., Genf: Slatkine Reprints 1971 [1891]
- Quentin-Bauchart, Ernest: Les femmes bibliophiles de France (XVIe, XVIIe & XVIIIe siècles), Genf: Slatkine Reprints 1993 [1886]
- Rabasse, Jacqueline/Duchesne, André: La collegiale Saint-Martin de Montmorency, Montmorency: NRJB 1992
- Rabaler, Sven: Art. Mätressen, in: *Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich. Bilder und Begriffe, Bd. 1: Begriffe*, hg. von Werner Paravicini und Jörg Wettlaufer, Stuttgart: Thorbecke 2005, 61-63
- Raphaël et l'art français, *Ausst.Kat. Paris, Grand Palais, Paris: RMN* 1983
- Rat, Maurice: Dames et bourgeoises amoureuses et galantes du 16e siècle, Paris: Plon 1955
- Rat, Maurice: Le goût de Diane de Poitiers, in: *Le jardin des arts*, N° 29, März 1957, 299-306
- Rat, Maurice: La Royale Montespan, Paris: Éd. d'Histoire et d'Art 1959
- Raveaux, Jean-Pierre: Claude Chastillon (vers 1560-1616) et sa Topographie française à l'aide de renseignements inédits, Châlons-en-Champagne 1998
- Reau, Louis: Iconographie de l'art chrétien, 3 Bde., Paris: Presses universitaires de France 1955-59
- Rehberg, Karl-Siegbert (Hg.): Norbert Elias und die Menschenwissenschaften. Studien zur Entstehung seines Werkes, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996
- Reinach, Salomon: Permis d'exporter délivrés à Rome vers le milieu du XVIe siècle, in: *Revue archéologique* 1902, 102-116
- Reinach, Salomon: Diane de Poitiers et Gabrielle d'Estrées, in: *GBA* 65, 1920-II: Aug.-Sept. 1920, 157-80; und Okt. 1920, 249-266

-
- Reiset, Frédéric: Niccolo dell'Abbate et les peintres de Fontainebleau, in: GBA 3, 1859, 193-209 u. 266-277
- Rey, Albert (Hg.): Dictionnaire historique de la langue française, 2 Bde., Paris: Dictionnaires Le Robert 1992
- Reytier, Daniel/Roche, Daniel (Hg.): Les écuries royales du XVIe au XVIIIe siècle, Paris: Association pour l'Académie d'Art Équestre de Versailles 1998
- Ribier, Guillaume (Hg.): Lettres et mémoires d'État, des roys, princes, ambassadeurs et autres ministres, sous les Règnes de François premier, Henri II. & François II., 2 Bde., Paris: Chez Frederic Leonard 1677
- Ridolfi, Carlo: Le maraviglie dell'arte: ovvero le vite degli illustri pittori Veneti e dello stato, hg. von Detlev Freiherr von Hadeln, 2 Bde., Berlin: Grote 1914-1924
- Ritter, Raymond: Cette grande Corisande, Paris 1936
- Ritter, Raymond: Charmante Gabrielle, Paris: Éditions Albin Michel 1947
- Robert, Paul: Le Grand Robert de la langue française. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, hg. von Albert Rey, 6 Bde., Paris: Dictionnaires Le Robert 1987 (2. überarb. Aufl.)
- Robert, Ulysse: Le tombeau et les portraits de Philibert de Châlons, Prince d'Orange, in: Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France 60, 1901, 289-304
- Roelker, Nancy Lyman: The Role of Noblewomen in the French Reformation, in: Archiv für Reformationsgeschichte 62, 1972, 168-195
- Roelker, Nancy Lyman: Widowhood and Rational Domesticity: Modes of Independence for Women in Early Modern Europe, in: Journal of Family History 7, 1982, 376-378
- Rogers, Mary: Sonnets on Female Portraits from Renaissance North Italy, in: Word & Image 2.4, 1986, 291-305
- Rogers, Mary: The decorum of women's beauty: Trissino, Firenzuola, Luigini and the representation of women in sixteenth-century painting, in: Renaissance Studies 2, 1988, 1, 47-88
- Rogers, Mary: Fashioning identities for the Renaissance courtesan, in: Fashioning Identities in Renaissance Art, hg. von ders., Hampshire: Ashgate 2000, 91-105

- Roggendorf, Simone/Ruby, Sigrid (Hg.): (En)gendered: Frühneuzeitlicher Kunstdiskurs und weibliche Porträtkultur nördlich der Alpen, Marburg: Jonas 2004 [2004/1]
- Roggendorf, Simone/Ruby, Sigrid: Einleitung, in: Roggendorf/Ruby (2004), 7-17 [2004/2]
- Rohlmann, Michael: Von allen Seiten gleich nackt. Raffaels Kompositionskunst in der Loggia di Psiche der Villa Farnesina, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 63, 2002, 71-92
- Romier, Lucien: Jacques d'Albon de Saint-André. Maréchal de France (1512-1562), Paris: Perrin et Cie 1909
- Rondorf, Dorothee: Der Ballsaal im Schloß Fontainebleau. Zur Stilgeschichte Primaticcios in Frankreich, Diss. Bonn 1967
- Ronsard, Pierre de: Œuvres complètes, hg. und kritisch kommentiert von Paul Laumonier, 20 Bde., Paris: Hachette/Droz/Didier (STFM) 1914-1975
- Ronsard, Pierre de: Hymnes, hg. und kritisch kommentiert von Albert Py, Genf: Droz 1978
- Rostain, Emile/Canard, Delise/Labrousse, Alain: Le château de Oiron, Renaissance. Le guerre de Troie retrouvée, Paris: Hachette 1975
- Roussel, Pierre Désiré: Histoire et Description du château d'Anet depuis le dixième siècle jusqu'à nos jours. Précédée d'une notice sur la ville d'Anet, terminée par un sommaire chronologique sur tous les seigneurs qui ont habité le château et sur ses propriétaires, et Contenant une étude sur Diane de Poitiers, Paris: D. Jouaust 1875
- Roussel, Pierre Désiré: Le château de Diane de Poitiers à Anet, Anet 1883
- Roux, Alphonse: Le Château d'Anet, Paris: H. Laurens 1911
- Roy, Maurice: La Fontaine de Diane au Château d'Anet, in: GBA 1921-II, 113-140
- Roy, Maurice: Anet. Le château de Diane de Poitiers: nouveaux documents sur sa construction et sa décoration, in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français 1924, 122-179
- Roy, Maurice: Artistes et Monuments de la Renaissance en France. Recherches nouvelles et documents inédits, 2 Bde., Paris: Champion, 1929-1934
- Royer, Louis-Charles: Le bain des nymphes, Paris: Éd. de France 1941

-
- Royer, Louis-Charles: *Les 51 Maîtresses du Vert-Galant*, Paris: Éd. de Paris 1956
- Ruby, Sigrid: Die Schule von Fontainebleau, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 12/2000, 37-46
- Ruby, Sigrid: Rezension von: Salmon/Hohenzollern (2002), in: *sehpunkte* 3, 2003, 3 [15.03.2003], URL: <http://www.sehpunkte.historicum.net/2003/3/3777494100.html/>
- Ruby, Sigrid: Die Mätresse als Günstling am französischen Hof des 16. Jahrhunderts, in: *Hirschbiegel/Paravicini* (2004), 495-513 [2004/1]
- Ruby, Sigrid: Das Bild der schönen Frau bei François Clouet und Pierre de Ronsard, in: *Roggendorf/Ruby* (2004), 71-86 [2004/2]
- Ruby, Sigrid: Die Chambre de la Duchesse d'Étampes im Schloß von Fontainebleau, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 67, 2004, 55-90 [2004/3]
- Ruby, Sigrid: Die Favoritin und ihr Ehemann: Die Grabmäler von Diane de Poitiers, in: *Das Grabmal des Günstling*, hg. von Arne Karsten und Philipp Zitzlsperger, 2010 (im Druck)
- Ruhm der Könige und Künstler. Druckgraphik der Schule von Fontainebleau aus dem Kunstmuseum Düsseldorf - Sammlung der Kunstakademie, bearb. von Sonja Brink, Ausst. Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum, Düsseldorf 1997
- Russell, Daniel S.: *The Emblem and Device in France*, Lexington: French Forum 1985
- Ruutz-Rees, Caroline: *Charles de Saint-Marthe (1512-1555). Étude sur les premières années de la Renaissance française*, Paris: Champion 1919
- Sabatier, Gérard: Politique, histoire et mythologie: La galerie en France et en Italie pendant la première moitié du XVIIe siècle, in: *La France et l'Italie au temps de Mazarin* [Actes du XVe colloque du C.M.R. 17, Grenoble 1985], hg. von Jean Serroy, Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble 1986, 283-301
- Sabatier, Gérard: Les rois de représentation (XVI-XVII siècle), in: *Revue de Synthèse* 4, N° 3-4, juillet-décembre 1991, 387-422
- Saint-Gelais, Mellin de: *Œuvres*, hg. von P. Blanchemain, 3 Bde., Paris: Bibliothèque elzévirienne 1873
- Saint-Gelais, Mellin de: *Œuvres poétiques*, hg. von D. Stone Jr., 2 Bde., Paris: STFM 1995

- Salet, Francis: Emblématique et histoire de l'art, in: *Revue de l'art* 87, 1990, 13-28
- Salet, Francis: L'emblématique d'Anne de Montmorency, in: *Livres du connétable* (1991), 5-7
- Salmon, J.H.M.: *Society in Crisis: France in the Sixteenth Century*, London: Benn 1975
- Salmon, Xavier/Hohenzollern, Johann Georg Prinz von (Hg.): *Madame de Pompadour und die Künste*, Ausst. Kat. München, Hypo Kulturstiftung/Kunsthalle 2002, München: Hirmer 2002
- Samoyault, Jean-Pierre: Le château de Fontainebleau sous Charles IX, in: *Hommage à Hubert Landais. Art, objets d'art, collections*, Paris: Blanchard 1987, 116-124
- Samoyault, Jean-Pierre/Samoyault-Verlet, Colombe: *Guide du musée national du château de Fontainebleau*, Paris: RMN 1991
- Santore, Cathy: The Fruits of Venus: Carpaccio's Two Courtesans, in: *Art Veneta* 1988, 34-39
- Santore, Cathy: Danaë: The Renaissance Courtesan's Alter Ego, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 54, 1991, 412-427
- Sartre, Josiane: *Châteaux „brique et pierre“ en France*, Paris: Nouvelles Éditions Latines 1981
- Saulx-Tavannes, Gaspard de: *Les mémoires de Gaspard de Saulx-Tavannes, maréchal de France* [Nouvelles Collections des mémoires relatifs à l'Histoire de France depuis le XIIIe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe siècle 8], Paris: Librairie de Féchoz et Letouzey 1881 [orig. 1657]
- Scailliérez, Cécile: François Ier et ses artistes dans les collections du Louvre, Paris: RMN 1992
- Scailliérez, Cécile: Un portrait méconnu de François Ier peint par Jean Clouet, in: *Revue du Louvre*, 1996, 47-52 [1996/1]
- Scailliérez, Cécile: *François Ier par Clouet*, Paris: RMN 1996 [1996/2]
- Scailliérez, Cécile: *Rosso. Le Christ mort*, Paris: RMN 2004
- Scalabroni, Luisa: Raffaello Sanzio e scuola. Loggia di Amore e Psiche, in: *I Luoghi di Raffaello a Roma*, Ausst. Kat. Rom, Rom: Multigrafica Editrice 1983, 55-61

-
- Scève, Maurice: *Délie*. Object de plus haute vertu, kritische Werkausgabe mit Einführung und Bibliographie von Gérard Defaux, 2 Bde., Genf: Droz 2004
- Schade, Sigrid: Himmlische und/oder Irdische Liebe. Allegorische Lesarten der weiblichen Aktbilder der Renaissance, in: Schade/Wagner/Weigel (1995), 95-112
- Schade, Sigrid/Wagner, Monika/Weigel, Sigrid (Hg.): *Allegorien und Geschlechterdifferenz*, Köln: Böhlau 1995
- Schade, Sigrid/Wenk, Silke: Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz, in: *Genus. Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, hg. von Hadumod Bußmann und Renate Hof, Stuttgart: Kröner 1995, 340-407
- Scheller, Robert W.: Imperial themes in art and literature of the French Renaissance: the period of Charles VIII, in: *Simiolus* 12, 1981-82, 5-69
- Scheller, Robert W.: Enseigns of authority: French royal symbolism in the age of Louis XII, in: *Simiolus* 13, 1983, 75-141
- Scheller, Robert W.: „Gallia cisalpina“: Louis XII and Italy 1499-1508, in: *Simiolus* 15, 1985, 5-60
- Scher, Stephen K. (Hg.): *The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance*, Ausst. Kat. New York, New York: Harry N. Abrams 1994
- Schild, Wolfgang: Das Portrait des gerechten Herrschers, in: *Köstler/Seidl* (1998), 65-84
- Schlicht, Markus: *La cathédrale de Rouen vers 1300. Portail des Libraires, portail de la Calende, chapelle de la Vierge* [Mémoires de la Société des Antiquaires de la Normandie, 41], Caen: Société des Antiquaires de Normandie 2005
- Schreiber, Hermann: *Mätressen der Weltgeschichte*, Augsburg: Weltbild 2003 [orig. 1967]
- Schuler, Carol M.: The Courtesan in Art: Historical Fact or Modern Fantasy? in: *Women's Studies* 19, 1991, 209-222
- Schulte, Regina (Hg.): *Der Körper der Königin. Geschlecht und Herrschaft in der höfischen Welt seit 1500* [Historische Studien, 31], Frankfurt a.M.: Campus 2002
- Scott, Joan Wallach: *Gender and the Politics of History*, New York: Columbia UP 1988

- Screech, Michael Andrew: La querelle des amys, in: Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance 21, 1959, 103-130
- Seelig-Teuwen, Regina: Barthélemy Prieur, contemporain de Germain Pilon, in: Germain Pilon et les sculpteurs français de la Renaissance [Actes du colloque organisé au musée du Louvre, 26.-27.10.1990], hg. von Geneviève Bresc-Bautier, Paris: La Documentation Française 1993, 365-385
- Seybert, Gislinde: Liebe als Fiktion. Studien zu einer Literaturgeschichte der Liebe, Bielefeld: Aisthesis-Verlag 1995
- Shell, Janice/Sironi, Grazioso: Cecilia Gallerani. Leonardo's Lady with an ermine, in: Artibus et Historiae 13, 25, 1992, 47-66
- Sider, Sandra: The Woman Behind the Legend. Dianne de Poitiers, in: Women Writers of the Renaissance and Reformation, hg. von Katharina M. Wilson, Athens, GA, 1987, 158-176
- Simmel, Georg: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftungen (1908), Simmel-Gesamtausgabe, hg. von Otthein Rammstedt, Bd. 11, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992
- Simons, Patricia: Portraiture, Portrayal, and Idealization: Ambiguous Individualism in Representations of Renaissance Women, in: Language and Images of Renaissance Italy, hg. von Alison Brown, Oxford: Clarendon Press 1995, 263-311
- Simons, Patricia: Anatomical Secrets: Pudenda and the Pudica-Gesture, in: Das Geheimnis am Beginn der europäischen Moderne [Zeitsprünge, 6], hg. von Gisela Engel, Brita Rang, Klaus Reichert und Heide Wunder, Frankfurt a.M.: Klostermann 2002, 302-327
- Smith, Marc Hamilton: François Ier, l'Italie et le château de Blois. Nouveaux documents, nouvelles dates, in: Bulletin monumental 147, 1989, 307-323
- Smith, Marc Hamilton: La première description de Fontainebleau, in: Revue de l'art 91, 1991, 44-46
- Smith, Marc Hamilton: Rouen - Gaillon: témoignages italiens sur la Normandie de Georges d'Amboise, in: L'architecture de la Renaissance en Normandie, hg. von Bernard Beck et al., Bd. 1: Regards sur les chantiers de la Renaissance, Caen: Presses Universitaires de Caen 2003, 41-59
- Smolderen, Luc: À propos de Guillaume Dupré, in: Revue numismatique 32, 1990, 232-253

-
- Solnon, Jean-Francois: *La Cour de France*, Paris: Fayard 1987
- Sombart, Werner: *Liebe, Luxus und Kapitalismus. Über die Entstehung der modernen Welt aus dem Geist der Verschwendung*, Berlin: Wagenbach 1992 [orig. 1922]
- Souchal, Geneviève: *Le mécénat de la famille d'Amboise*, in: *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'ouest et des Musées de Poitiers* 13, 1976, 485-526 u. 567-612
- Stackelberg, Jürgen von: *Französische Literatur. Renaissance und Barock*, München/Zürich: Artemis 1984
- Standen, Edith Appleton: *The tapestries of Diane de Poitiers*, in: Chastel (1975), 87-98
- Standen, Edith Appleton: *European Post-Medieval Tapestries and Related Hangings in The Metropolitan Museum of Art*, 2 Bde, New York: The Metropolitan Museum of Art 1985
- Steinberg, Sylvie: *Le mythe des Amazones et son utilisation politique de la Renaissance à la Fronde*, in: Wilson-Chevalier/Viennot (1999), 261-274
- Stephenson, Barbara: *The Power and Patronage of Marguerite de Navarre*, Aldershot: Ashgate 2004
- Stoichita, Victor J.: *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München: Fink 1998
- Tacke, Andreas (Hg.): „...wir wollen der Liebe Raum geben“. *Konkubinate geistlicher und weltlicher Fürsten um 1500*, Göttingen: Wallstein 2006
- Tallemant des Réaux, Gédéon: *Salongeschichten. Historiettes*, hg., aus dem Franz. übersetzt und mit einem Nachwort von Wolfgang Tschöke, Zürich: Manesse 1996
- Tauber, Christine: *Manierismus als Herrschaftspraxis : Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von François Ier*, Berlin: Akademie Verlag 2008
- Terrasse, Charles: *Sur quelques fresques et stucs de la Galerie François Ier à Fontainebleau. L'éléphant fleurdelysé, le nœud gordien, l'épouse volage*, in: *GBA* 98, 1981, 33-36
- Tervarent, Guy de: *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450-1600* [Travaux d'Humanisme et Renaissance, 29], Genf: Droz 1959

- Tesnier, Florent: Le château de Chaumont, in: Bulletin monumental 152, 1994, 67-99
- Thiébaux, Marcelle: The Stag of Love. The Chase in Medieval Literature, Ithaca/London: Cornell UP 1974
- Thiele-Dohrmann, Klaus: Hetären, Kurtisanen, Mätressen, München: Knauer 1997 [orig. 1995]
- Thierry, Adrien: Diane de Poitiers, Paris: La Palatine 1955
- Thoma, Helge: „Madame, meine teure Geliebte ...“ Die Mätressen der französischen Könige, München/Zürich: Piper 1999 [orig. 1996]
- Thomas, Danièle: Henri IV: Images d'un roi entre réalité et mythe, Bizenos: héraclès 1996
- Thompson, Patricia Z.: Diane de Poitiers: A Reassessment, in: Stanford French Review 13, Frühjahr 1989, 49-63
- Thompson, Patricia Z.: De nouveaux aperçus sur la vie de Diane de Poitiers, in: Fanlo/Legrand (2002), 345-360.
- Tinagli, Paola: Women in Italian Renaissance Art: Gender, Representation, Identity, Manchester/New York: Manchester UP 1997
- Tönnemann, Andreas: Pariser Witwensitze. Zur architektonischen Repräsentation von Frauen in der Frühen Neuzeit, in: Frauen in der Frühen Neuzeit. Lebensentwürfe in Kunst und Literatur, hg. von Barbara Schellwald und Anne-Marie Bonnet, Köln: Böhlau 2004, 189-211
- Tommaseo, N. (Hg.): Relations des ambassadeurs vénitiens sur les affaires de France au XVIe siècle, 2 Bde., Paris: Imprimerie Royale 1838
- Trauth, Nina: Die Interessen der Mätressenforschung. Methodische Überlegungen zur Analyse des Mätressenporträts, in: Tacke (2006), 127-156
- Trinquet, Roger: L'Allégorie politique au XVIe siècle: la Dame au bain de François Clouet (Washington), in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français, 1966/67, 99-119
- Trinquet, Roger: L'Allégorie politique dans la peinture française: les Dames au bain, in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français, 1967/1968], 7-25
- Trinquet, Roger: Le Bain de Diane du Musée de Rouen: nouvel essai d'interprétation, in: GBA 71, 1968, 1-16

-
- Uerscheln, Gabriele/Kalusok, Michaela: Kleines Wörterbuch der europäischen Gartenkunst, Stuttgart: Philip Reclam jun. 2003 [orig. 2001]
- Valency, Maurice: In Praise of Love. An Introduction to the Love-Poetry of the Renaissance, New York: Octagon Books 1975 [orig. 1958]
- Vanden Bemden, Y: Les vitraux des origines au XIXe siècle, in: La cathédrale des Saints-Michel-et-Gudule, hg. von G.J. Bral, Brüssel: Éditions Racine 2000, 160-192
- Vasari, Giorgio: Leben der ausgezeichneten Maler, Bildhauer und Baumeister, hg. von Julian Kliemann, Nachdruck der ersten deutschen Gesamtausgabe von Ludwig Schorn und Ernst Förster (Stuttgart/Tübingen, 1832-49), 6 Bde., Worms: Werner 1983
- Vasselin, Martine: Les métamorphoses d'une déesse antique: Les figures de Diane dans les gravures du XVIe siècle, in: Fanlo/Legrand (2002), 247-263
- Venturi, Adolfo (Hg.): Nuovi documenti, in: Archivio storico dell'arte, 2, 1890, 376-8
- Verdier, Philippe: The Walters Art Gallery. Catalogue of the Painted Enamels of the Renaissance, Baltimore: The Trustees of the Walters Art Gallery 1967
- Verdon, Timothy: The Art of Guido Mazzoni, New York/London: Garland Publishing 1978
- Verheyen, Egon: The Palazzo del Te in Mantua. Images of Love and Politics, Baltimore/London: The Johns Hopkins UP 1977
- Vesly, L. de: Jean Goujon architecte. Les colonnes de Saint-Maclou et du mausolée de L. de Brézé, in: Bulletin de la Société d'Emulation, 1905, 225-237
- Vianey, Joseph: Le Pétrarquisme en France au XVIe siècle, Montpellier: Coulet 1909
- Vickers, Nancy J.: Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhy-me, in: Critical Inquiry 8, 1981, 264-279
- Vickers, Nancy J.: The Mistress in the Masterpiece, in: The Poetics of Gender, hg. von Nancy K. Miller, New York: Columbia UP 1986, 19-41
- Vickers, Nancy J.: Le roi, la maîtresse, et l'artiste, in: La Gravure Française de la Renaissance à la Bibliothèque nationale de France, Ausst. Kat. Los Angeles, New York, Paris, 1994-95, Paris: BnF 1995, 94-107

- Villemur, Frédérique: Éros et Androgyne: la femme comme un autre „soy-mesme“?, in: Wilson-Chevalier/Viennot (1999), 237-260
- Villemur, Frédérique: Diane et ses nymphes dans la peinture des XVI-XVIIIe siècle, in: *Le Genre des territoires: masculin, féminin, neutre*, hg. von Christine Bard, Angers: Presse de l'Université 2003, 47-62
- Les Vitraux du Centre et des pays de la Loire, Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France [Corpus vitrearum, France, II], Paris: Éditions du CNRA 1981
- Vitry, Paul: À propos d'un dessin de la Diane d'Anet, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1908, 131-132
- Waddington, Raymond B.: The Bisexual Portrait of Francis I: Fontainebleau, Castiglione, and the Tone of Courtly Mythology, in: *Playing with Gender. A Renaissance Pursuit*, hg. von Jean R. Brink, Maryann C. Horowitz und Allison P. Coudert, Urbana/Chicago: University of Illinois Press 1991, 99-132
- Walbe, Brigitte: Studien zur Entwicklung des allegorischen Porträts in Frankreich von seinen Anfängen bis zur Regierungszeit Heinrichs II., Diss. Frankfurt a.M. 1974
- Walcher-Casotti, Maria: *Il Vignola*, 2 Bde., Triest: Università degli Studi 1960
- Walther, Elisabeth: *Allgemeine Zeichenlehre. Einführung in die Grundlagen der Semiotik*, Stuttgart: DVA 1979 (2. Aufl.)
- Wardropper, Ian: Le mécénat des Guise, in: *Revue de l'art* 94, 1991, 27-55
- Wardropper, Ian: Le piédestal du monument du cœur de Henri II, in: *Ourssel/Fritsch* 2003, 65-76
- Wardropper, Ian: *The Flowering of the French Renaissance* [The Metropolitan Museum of Art Bulletin], New York: The Metropolitan Museum of Art 2004
- Warnke, Martin: Das Kompositbildnis, in: *Köstler/Seidl* (1998), 143-149
- Weber, Gerold: *Brunnen und Wasserkünste in Frankreich im Zeitalter von Louis XIV. Zu einem typengeschichtlichen Überblick über die französischen Brunnen ab 1500*, Worms: Werner 1985
- Weisbrod, Andrea: *Von Macht und Mythos de Pompadour. Die Mätressen im politischen Gefüge des Absolutismus*, Köln: Helmer 2000

-
- Wenn, Anja: Max Klingers Grafikzyklus „Ein Leben“, Weimar: VDG 2006
- Wenzel, Michael: Heldinnengalerie - Schönheitengalerie. Studien zu Genese und Funktion weiblicher Bildnisgalerien 1470-1715, Diss. Heidelberg 2001, 2005 [Online-Ressource]
- Whiteley, Mary: Le Louvre de Charles V: dispositions et fonctions d'une résidence royale, in: *Revue de l'Art* 97, 1992, 60-71
- Widder, Ellen: Konkubinen und Bastarde. Günstlinge oder Ausreißer an Höfen des Spätmittelalters, in: Hirschbiegel/Paravicini (2004), 417-480
- Widder, Ellen: Skandalgeschichte oder Forschungsdesiderate? Illegitime Verbindungen im Spätmittelalter aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive, in: Tacke (2006), 39-92
- Wiedmer, Beat/Badelt, Sandra (Hg.): Der verbotene Blick auf die Nacktheit. Diana und Actaeon, Ausst. Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Ostfildern: Hatje Canz 2008
- Wiesner, Merry E.: *Women and Gender in Early Modern Europe*, Cambridge: Cambridge UP 1993
- Wilson-Chevalier, Kathleen: Women on top at Fontainebleau, in: *Oxford Art Journal* 16, 1993, 24-48
- Wilson-Chevalier, Kathleen: Alexander the Great at Fontainebleau, in: *Alexander the Great in European Art* (1997), 25-33
- Wilson-Chevalier, Kathleen: Femmes, cour et pouvoir. La Chambre de la Duchesse d'Étampes à Fontainebleau, in: Wilson-Chevalier/Viennot (1999), 203-236
- Wilson-Chevalier, Kathleen: Les deboires de Diane au château de Fontainebleau, in: Fanlo/Legrand (2002), 409-441 [2002/1]
- Wilson-Chevalier, Kathleen: Art patronage and women (including Habsburg) in the orbit of King Francis I, in: *Renaissance Studies* 16, 2002, 474-524 [2002/2]
- Wilson-Chevalier, Kathleen: La duchesse d'Étampes, in: http://siefar.femmes.free.fr/Dictionnaire_SIEFAR/SFEtampes.html, 2002 [2002/3]
- Wilson-Chevalier, Kathleen (Hg.): *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne 2007

- Wilson-Chevalier, Kathleen/Viennot, Éliane (Hg.): *Royaume de Fémynie, pouvoirs, contraintes, espaces de liberté des femmes, de la Renaissance à la Fronde*, Paris: Champion 1999
- Wingert, Paul: *An Adoration in the Cluny Museum*, in: *Art Bulletin* 17, 1935, 506-509
- Winn, Colette H.: *Aux origines du discours féminin sur l'amitié. Marguerite de Navarre, La Coche (1541)*, in: *Women in French Studies* 7, 1999, 9-24
- Winner, Matthias: *Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen*, Diss. Köln 1957
- Wishnevsky, Rose: *Studien zum „Portrait historié“ in den Niederlanden*, Diss. München 1967
- Wittschier, Heinz: *Die Lyrik der Pléiade*, Frankfurt a.M.: Athenäum 1971
- Wolfe, Michael (Hg.): *Changing Identities in Early Modern France*, Durham/London: Duke UP 1977
- Woodall, Joanna (Hg.): *Portraiture: Facing the Subject*, Manchester/New York: Manchester UP 1997
- Woodbridge, Kenneth: *Princely Gardens. The Origins and Development of the French Formal Style*, London: Thames & Hudson 1986
- Wunder, Heide: *„Er ist die Sonn', sie ist der Mond.“ Frauen in der Frühen Neuzeit*, München: Beck 1992
- Yates, Frances A.: *The Valois Tapestries*, London: The Warburg Institute University of London 1959
- Yates, Frances A.: *The French Academies of the Sixteenth Century*, Nendeln/Lichtenstein: Kraus 1973 [orig. 1947]
- Yu-Ling Liou, Elaine: *Cardinal Georges d'Amboise and the château de Gailon at the dawn of the French Renaissance*, Ph.D. diss. Pennsylvania State University 1997, Ann Arbor: UMI 1997
- Zerner, Henri: *École de Fontainebleau, Gravures*, Paris: Arts et Métiers graphiques 1969
- Zerner, Henri: *La Dame au bain*, in: Céard et al. (1990), 95-111
- Zerner, Henri: *L'Art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*, Paris: Flammarion 1996

- Zerner, Henri: Diane de Poitiers. Maîtresse de son image?, in: Fanlo/Legrand (2002), 335-343
- Zerner, Henri/Bayard, Marc (Hg.): Renaissance en France, Renaissance française?, Paris: Somogy 2009
- Zimmermann, Margarete: Vom Streit der Geschlechter. Die französische und italienische Querelle des femmes des 15. bis 17. Jahrhunderts, in: Baumgärtel/Neysters (1995), 14-33
- Zorach, Rebecca: Blood, Milk, Ink, Gold. Abundance and Excess in the French Renaissance, Chicaco: The University of Chicago Press 2005
- Zvereva, Alexandra: Les Clouet de Catherine de Médicis. Chefs-d'œuvre graphiques du Musée Condé, Ausst. Kat. Chantilly, Musée Condé, Paris: Somogy 2002

Abkürzungen

BnF	Bibliothèque nationale de France
GBA	Gazette des Beaux Arts
FT	Farbtafel
SM	Staatliche Museen Berlin
RMN	Réunion des musées nationaux

Ortsregister

- Amboise, 124, 158, 190, 219, 340
Ancy-le-Franc, 185, 188, 191, 202, 215
Anet, 42, 43, 120, 139, 146, 152–244, 249, 254, 257, 260, 264, 267, 276, 289, 291, 295, 297–310, 312, 313, 324, 342–344, 352–355
Assier, 159, 184, 225
Avignon, 329
- Bergamo, 325
Beynes, 57, 145, 203, 238, 354
Blois, 156, 183, 190, 216, 219, 225, 324
Bonnivet, 185, 187, 225
Bourges, 157
Brüssel, 113, 288, 289, 340
Bury, 154, 187, 201, 215
- Cadillac, 202, 209
Châtellerault, 141, 250, 266
Challeau, 57, 58, 116, 119, 121
Chambord, 118, 157, 183
Chantilly, 119, 125, 184, 189, 216, 222, 225, 237, 260
Charleval, 202
Chartres, 206, 311
Châtellerault, 61
Chaumont, 342, 344
Chenonceau, 145, 184, 202, 204, 205, 222, 240, 342
Cluny, 261
Corbény, 133
Cosenza, 330
Coulombs, 147, 311, 312, 345
- Dampierre, 190, 216, 222, 237, 243, 260, 346
- Dreux, 170, 173
- Écouen, 76, 126, 154, 159, 185, 187, 188, 190, 191, 195, 202, 206, 208, 216, 221, 222, 229, 230, 237, 256, 260, 356
- Étampes, 56, 145
Évron, 325
- Fère-en-Tardenois, 125, 237, 240
Florenz, 158, 324, 327, 333
Fontainebleau, 42, 45, 53, 59, 63, 65, 66, 104, 118, 132, 152, 159, 160, 166, 176, 183, 185, 187, 189, 191, 193, 202–204, 209, 230–232, 237, 241, 249, 255, 274, 279, 288, 352, 353
Fontanellato, 285
- Gaillon, 154, 184, 189, 201, 216, 218, 219, 225, 275, 320, 326
Genua, 158
Grignon, 121, 145, 239
- Ivry-la-Bataille, 146, 172, 241
- Joinville, 127, 335
- La Muette, 47, 118, 183
Langres, 287
Laon, 329
La Roche du Maine, 158
Les Hautes Bruyères, 278
Le Verger, 154, 158, 185, 189, 201, 215, 225, 325

- Limours, 57, 115, 118, 120, 145,
187, 191, 203, 238, 239,
276, 354
- Lons-le-Saunier, 335
- Lyon, 134, 163
- Madrid [Schloss], 58, 117, 183, 225
- Mailand, 157, 324, 327
- Mantua, 76, 80, 91
- Maubuisson, 330
- Meudon, 57, 58, 114, 118, 128, 165,
187–189, 221, 222, 226,
237, 243, 260, 346
- Montceaux-en-Brie, 202, 209
- Montmorency, 125, 212, 338, 340,
348
- Moulins, 137
- Nancy, 157
- Nantes, 327
- Nantouillet, 120, 154, 185
- Neapel, 157, 333
- Neuilly, 346
- Nogent-le-Roi, 139, 140, 311
- Oiron, 187, 225, 256
- Orléans, 134
- Padua, 324
- Paris, 58, 72, 120, 121, 126, 129,
134, 140, 141, 171, 177,
183, 186, 190, 193, 195,
202, 204, 206, 207, 218,
223, 231, 237, 241, 243,
256, 263, 268, 288, 330,
344, 346–348, 356
- Parma, 84
- Pavia, 225, 327
- Pisa, 157
- Rambouillet, 115, 120, 267
- Reims, 128, 133
- Rom, 80, 90, 96, 101, 224, 278
- Rouen, 43, 47, 96, 134, 137, 138,
155, 193, 234, 249, 255,
310, 311, 314, 329, 340,
343, 345, 355
- Saint-Denis, 278, 327, 330, 333,
335, 337, 348
- Saint-Germain-en-Laye, 58, 71,
118, 119, 130, 159, 170,
183, 189, 190, 193, 232,
353
- Saint-Jean-Lespinasse, 226
- Saint-Léger-en-Yvelines, 183, 188,
192, 193, 231, 238, 353
- Saint-Maur-des-Fossés, 53, 164,
171, 185, 188, 202, 209,
225
- Saint-Vallier, 136
- Senlis, 267
- Sens, 327, 329
- Taverny, 213
- Tivoli, 168, 221, 224
- Urbino, 160
- Vallery, 129, 216, 221, 237, 260
- Venedig, 324, 327
- Verneuil, 202
- Verona, 324
- Versailles, 96, 346, 356
- Villandry, 184, 187
- Villers-Cotterêts, 132, 183, 190
- Vincennes, 231, 235, 256

Namensregister

- Abaquesne, Masséot, aktiv ca. 1526-64, 212
- Abbate, Nicolò dell', um 1509-71, 77, 97, 128
- d'Albon, Jacques, seigneur de Saint-André, 1512-62, 125, 128, 131, 135, 144, 231, 237, 242, 260, 261, 289, 355
- d'Albon, Jean, seigneur de Saint-André, 1472-1549, 128
- Alciati, Andrea, 1492-1550, 244
- Alvarotti, Giulio, 47, 58, 65, 66, 69, 116, 120, 143, 207, 223, 249, 276, 342
- Amadeo, Giovanni Antonio, 1447-1522, 324
- d'Amboise, Charles II, 1472/73-1511, 321, 343
- d'Amboise, Georges I, 1460-1510, 184, 201, 243, 275, 320, 326, 343, 356
- d'Amboise, Georges II, 1488-1550, 257, 320, 321, 326, 332
- Ammanati, Bartolomeo, 1511-92, 277
- Andrea del Sarto, 1486-1530, 106
- Andrelinus, Faustus, 1462-1518, 157
- Anna von Österreich, 1601-66, 21
- Anne de Beaujeu, 1461-1522, 137
- Anne de Bretagne, 1477-1514, 49, 70, 108, 157, 158, 327, 329, 337
- d'Annebault, Claude, 1495-1552, 322
- Antoine de Bourbon, 1518-62, 344
- Antoine de Lorraine, 1489-1544, 158
- d'Armagnac, Georges, um 1501-85, 222
- Aubeaux, Pierre des, 321
- d'Avanson, Jean de Saint-Marcel, sieur, um 1511-64, 222, 225, 300
- Balducci, Giovanni, 327
- Balzac d'Entraygues, Jeanne de, 226
- Barbari, Jacopo de', um 1440-1515/16, 279
- Batarnay, Jeanne de, 137
- Beatis, Antonio de, 47
- Beaurain, Nicolas, 180, 232, 237
- Bec-Crespin, Jeanne, gest. 1472, 319, 323, 335
- Bechot, Marc, 1520-57, 54, 263, 266
- Belleau, Rémy, 1528-77, 127
- Belleforest, François de, 1530-83, 17, 46, 55
- Biart, Colin, 1460-1515, 158
- Birague, René de, 1506-85, 347
- Boccaccio, Giovanni, 1313-75, 279
- Bon, Mathurin, 276
- Bontemps, Pierre, um 1507-68, 278
- Borgia, Cesare, 1475-1507, 145
- Borgia, Lucrezia, 1480-1519, 145
- Botticelli, Sandro, 1445-1510, 26, 90
- Bourbon-Montpensier, Charles III., Herzog von, 1490-1527, 137, 138, 313
- Bourbon-Vendôme, Antoinette de, 1494-1583, 335

- Boyvin, René, um 1525-nach 1580, 280, 282
- Brantôme, Pierre de Bourdeille, seigneur de, um 1540-1614, 4, 9, 14, 47, 49, 55, 129
- Brézé, Étienne III de, 147, 312
- Brézé, Françoise de, 1518-74, 138, 343, 344, 346
- Brézé, Jacques de, gest. 1494, 137, 311, 319
- Brézé, Louis de, gest. 1531, 137, 145, 153, 155, 161, 169, 170, 194, 196, 198, 207, 227, 242, 243, 247, 252, 253, 255, 259, 310, 312-314, 321, 343, 345, 355
- Brézé, Louise de, 1528-77, 138, 343, 344, 346
- Brézé, Pierre de, 1408-65, 137, 139, 311, 313, 316, 318, 323, 335, 338
- Brosse, Jean IV de, gest. 1564, 56, 57, 115, 116, 121, 354
- Bruno, Giordano, 1548-1600, 285
- Budé, Guillaume, 1468-1540, 52, 80
- Bullant, Jean, um 1520-78, 237, 240, 242, 339, 349
- Calcagnino, Alfonso, 88
- Campiglione, Bonino da, 324, 327
- Caraglio, Jacopo [Gian Giacomo], um 1500-70, 90
- Caron, Antoine, um 1521-99, 154, 175, 218, 272, 279
- Castiglione, Baldassare, 1478-1529, 45, 81
- Cavalli, Marino, 143
- Cellini, Benvenuto, 1500-71, 64, 65, 87, 155, 160, 166, 197, 206, 221, 222, 274, 276, 277, 279, 353, 354
- Chabot, Philippe, amiral de Brion, 1492-1543, 52, 57, 61, 124, 349
- Chalon-Arlay, Philibert de, 1502-30, 335
- Chambiges, Pierre, 118, 119, 125
- Champaigne, Philippe de, 1602-74, 331, 356
- Chappuys, Claude, gest. 1575, 50, 66, 87
- Charles II de Navarre [Charles le Mauvais], 1332-87, 185
- Charlotte de France, 1434?-77, 137, 311
- Chartier, Alain, um 1385-1433, 109
- Chastillon, Claude, 1559/60-1616, 114, 117
- Chigi, Agostino, 1465-1520, 90, 96, 101
- Claude de France, 1499-1524, 49, 108, 113, 138, 278, 320, 329
- Clermont-Tonnerre, Antoine III de, gest 1578, 185
- Clermont-Tonnerre, Claude Catherine de, 1543-1603, 301
- Clouet, Jean / Clouet, François, 1510-72, 29, 50, 56, 63, 148, 249
- Cœur, Jacques, 1395-1456, 157
- Colonna, Francesco, 1433/34-1527, 168, 302
- Constant, Laurent, 152, 230, 231
- Contarini, Lorenzo, 144
- Corneille de Lyon, um 1500-75, 62
- Correggio, Antonio da, 1489-1534, 287
- Corrozet, Gilles, 1510-68, 165, 245
- Cousin, Jean d.Ä., um 1490/1500-60, 287
- Cousin, Jean d.J., gest. 1594/95, 274

- Cranach, Lucas d.Ä., 1472-1553, 279, 282
- Dan, Pierre, 69, 75, 76, 152, 255
- Dandino, Girolamo, 142
- Davent, Léon, aktiv ca. 1540-56, 78, 280
- Delaune, Étienne, um 1519-83, 282, 287, 298
- De l'Orme, Philibert, um 1510-70, 42, 53, 152, 153, 160, 164, 168, 171, 175, 183, 189, 192, 194, 203, 205, 208, 216, 222, 223, 225, 230, 231, 237, 238, 242, 255, 259, 273, 277, 278, 301, 304, 313
- Dezallier d'Argenville, Antoine-Nicolas, 1723-96, 273
- Diane de France, 1538-1619, 125, 135, 142
- Domenico Fiorentino, geb. 1506, 79, 128, 335, 349
- Donatello, um 1386-1466, 158, 324
- Du Bellay, Jean, 1492-1560, 164, 185, 202, 222, 225
- Du Bellay, Joachim, um 1522-60, 45, 134, 299, 303, 351
- Dubreuil, Thomas, 1561-1602, 298
- Ducerceau, Jacques Androuet, 1510/20-85/86, 116, 117, 119, 153, 173, 189, 210, 216, 219, 260, 267, 272, 346
- Duprat, Antoine, 1463-1535, 52, 120, 185, 228, 327, 329
- Duvet, Jean, 1485-nach 1562, 163
- Eduard VI., König von England und Irland, reg. 1547-53, 133
- Eleonore von Österreich, 1498-1558, 49, 85, 86, 94, 113, 120, 138, 141
- Ercole II d'Este, Herzog von Ferrara, 1508-59, 65, 69, 223, 226
- l'Estoile, Pierre de, 1546-1611, 264
- d'Estrées, Gabrielle, um 1570-99, 27, 56, 116, 236
- Félibien, André, 1619-95, 69, 157
- Ficino, Marsilio, 1433-99, 283
- Flavacourt, Guillaume de, gest. 1306, 317
- Foucques, Claude, 346, 348
- Fouquet, Jean, um 1420-1478/81?, 51
- Franz I., König von Frankreich, reg. 1515-47, 4, 7, 10, 15-17, 28, 29, 38, 41, 45-54, 56-58, 64, 66, 68, 73, 80-82, 85, 87, 94, 103, 104, 107, 110, 113-116, 118, 120, 124, 132, 136, 138-141, 158, 161, 164, 166, 170, 187, 195, 201-203, 206, 223, 237, 240, 249, 266, 274, 278, 288, 314, 320, 325, 327, 329, 337, 349, 351, 353, 354
- Franz II., König von Frankreich, reg. 1559-60, 127, 171, 342
- Gambara, Giovan Battista, 47
- Genouillac, Galiot de, 1465-1546, 159, 184
- Gentilhâtre, Jacques, 1578-1623?, 267
- Giovio, Paolo, 1483-1552, 246, 248, 253
- Girardon, François, 1628-1715, 96
- Girolamo da Carpi, 1501-56, 224

- Giulio Romano, 1499-1546, 80, 91, 101, 288, 289
- Godefroy, Denis II, 1615-81, 197, 236, 254, 255, 272, 289
- Gohory, Jacques, 1520-76, 299, 301
- Gonzaga, Paola, 1504-um 1570, 285
- Gouffier, Claude, gest. 1570, 48
- Gouffier, Guillaume, gest. 1570, 185
- Goujon, Jean, vor 1510-um 1572, 166, 197, 198, 277, 315, 321, 336
- Gueroult, Guillaume, um 1507-um 1564, 245
- Guilbert, Pierre, 70, 76
- Guillet, Pernette du, um 1520-45, 284
- Guise, Charles de Lorraine-, 1524-74, 115, 127, 131-133, 135, 144, 165, 189, 190, 216, 219, 222, 235, 237, 242, 260, 261, 346, 355, 356
- Guise, Claude I de Lorraine, Herzog von, 1496-1550, 126, 335
- Guise, Claude II de Lorraine-, 1526-73, 141, 147, 154, 344, 346
- Guise, François de Lorraine, Herzog von, 1520-63, 125, 226
- Guise, François de Lorraine, Herzog von, 1520-63, 127, 131, 133, 135, 144, 147, 343, 356
- Guise, Jean de Lorraine-, 1498-1550, 126, 139
- Habert, François, 1520-um 1574, 87
- Harcigny, Guillaume de, um 1310-93, 329
- Heinrich II., König von Frankreich, reg. 1547-59, 4, 7, 17, 28, 29, 38, 41, 42, 54, 61, 67, 71, 121, 123-136, 140, 141, 161, 165, 170, 173, 177, 182, 188, 189, 193, 195, 196, 198, 201, 202, 204, 206, 209, 215, 218, 222, 227, 237, 243, 246-249, 256, 261, 263, 265, 266, 274, 275, 278, 285, 288, 295, 304, 310, 314, 322, 329, 342, 348, 349, 351, 353, 355
- Heinrich III., König von Frankreich, reg. 1576-89, 7, 57, 347
- Heinrich IV., König von Frankreich, reg. 1589-1610, 10, 17, 116, 236, 263, 265, 274, 317
- Heinrich VIII., König von England, reg. 1509-47, 48, 56, 86
- Hoyau, Germain, 277
- Ippolito I d'Este, 1479-1520, 185, 190, 202, 224, 289
- Isabella von Aragon, um 1243-71, 330
- Jacquart, Luc, 346
- Jacquet, Mathieu, um 1545-1611, 346
- Jacquot, Ponce, aktiv 1527-72, 277
- Jodelle, Étienne, 1532-73, 299, 308
- Jolivet, Robert, gest. 1444, 329
- Joyeuse, Anne de, 1560-87, 57, 347

- Karl V., Kaiser, 1500-58, 16, 48, 60, 85, 120, 124, 140, 143, 148, 288, 340
- Karl V., König von Frankreich, reg. 1364-80, 185, 317
- Karl VII., König von Frankreich, reg. 1421-61, 6, 137, 139, 157, 320, 339
- Karl VIII., König von Frankreich, reg. 1483-98, 137, 138, 157, 320, 330, 333, 337
- Karl IX., König von Frankreich, reg. 1560-74, 154, 171, 257, 344, 349
- Karl IX., König von Frankreich, reg. 1560-74, 67, 130
- La Hamée, Jean de, 235
- Lagrange, Jean de, um 1325-1402, 329
- La Marck, Henri-Robert de, seigneur de Sedan, 1540-74, 342, 344
- La Marck, Robert IV de, seigneur de Sedan, 1512-56, 140, 147, 342, 343
- La Perrière, Guillaume de, 1499?-um 1565, 245
- Le Breton, Jean, 184, 239
- Le Roux, Jean, 128
- Lenoir, Alexandre, 1762-1839, 268, 321, 346
- Leonardo da Vinci, 1452-1519, 24, 26, 288, 325
- Lescot, Pierre, 1515-78, 129, 173, 195, 237, 304
- Limosin, Léonard, um 1505-75, 150, 206, 222, 251, 256, 354
- Louise de Savoie, 1476-1531, 49, 55, 70, 108, 126, 138, 139, 203
- Ludwig XI., König von Frankreich, reg. 1461-83, 7, 51, 137, 158, 311, 320
- Ludwig XII., König von Frankreich, reg. 1498-1515, 96, 119, 126, 128, 137, 138, 156-158, 225, 317, 320, 324, 325, 327, 329, 337, 349
- Ludwig XIII., König von Frankreich, reg. 1610-43, 152
- Ludwig XIV., König von Frankreich, reg. 1643-1715, 4, 10, 11, 13, 17, 96, 104
- Ludwig XV., König von Frankreich, reg. 1715-74, 10, 11
- Luxembourg, Philiberte de, 335
- Madeleine de Savoie, gest. 1586, 124, 209, 211, 339, 340, 348
- Magny, Olivier de, um 1529-um 1561, 215, 217, 299, 300, 308
- Maintenon, Françoise d'Aubigné, Marquise von, 1635-1719, 13
- Maintenon, Françoise d'Aubigné, Marquise von, 1635-1719, 104
- Maistre, Pierre de, 276
- Maître de François de Rohan, 113
- Maître de François de Rohan, 105
- Mancini, Marie, 1639-1715, 13
- Mansart, François, 1598-1666, 116
- Marchant, Guillaume, 117
- Marco Pino, 1521-83, 80
- Marguerite de France [Marguerite de Valois], 1523-74, 135
- Marguerite de Navarre [Marguerite d'Angoulême], 1492-1549, 3, 42, 47, 48, 61, 70,

- 104, 109, 111, 139, 351, 353
- Maria Stuart, 1542-87, 127, 342
- Maria von Ungarn, 1505-58, 48, 61, 204, 289
- Marot, Clément, 1496-1544, 50, 87, 95, 111, 250, 266
- Martin, Guillaume, 265
- Mazzoni, Guido, 1450-1518, 333
- Medici, Katharina von, 1519-89, 17, 21, 49, 70, 128, 130, 135, 143, 144, 154, 164, 171, 182, 197, 204, 209, 218, 227, 237, 240, 257, 263, 288, 329, 342, 348, 349
- Medici, Maria von, 1575-1642, 21, 57, 204
- Mézeray, François Eudes de, 1610-83, 55
- Michelangelo Buonarrotti, 1475-1564, 207, 211, 213
- Mignon, Jean, 282
- Milan, Pierre, um 1500-um 1557, 280
- Montespan, Françoise-Athénaïs de Rochechouart de Mortemart, Marquise von, 1640-1707, 11
- Montmorency, Anne de, 1493-1567, 48, 52, 60, 70, 72, 111, 124, 130, 135, 138-140, 144, 147, 151, 159, 184, 185, 189, 195, 202, 206, 207, 209, 211, 222, 227, 229, 237, 240, 242, 260, 261, 265, 288, 339, 340, 342-344, 348, 349, 354-356
- Montmorency, Guillaume de, um 1453-1531, 339
- Niccolò Raffaello di Niccolò dei Pericolo [Il Tribolo], 1500-50, 166
- Nicolay, Nicolas de, 1517-1583, 129
- Noceto, Giovanni Ambrogio, 51
- Nogaret de la Valette, Catherine, 1566-87, 347
- Olivier, Alexandre, 1554-vor 1607, 264
- Palissy, Bernard, 1510-89, 280
- Papon, Jean, 129
- Paradin, Claude, nach 1510-73, 246, 248, 252, 261
- Paradin, Guillaume, 129
- Parmigianino, 1503-40, 26, 84, 282, 285, 287
- Penni, Giovan Francesco, 1488-1528, 288, 289
- Penni, Luca, um 1500-56, 282, 286, 287
- Perino del Vaga, 1501-47, 80
- Peruzzi, Baldassare, 1481-1536, 101
- Petrarca, Francesco, 1304-74, 26, 283
- Philipp II. Augustus, König von Frankreich, reg. 1180-1223, 317
- Philipp III. der Kühne, König von Frankreich, reg. 1270-85, 330
- Pickering, Sir William, englischer Botschafter, 204
- Piero di Cosimo, 1462-um 1521, 90
- Pilon, Germain, um 1537-90, 263, 277, 347, 349
- Poitiers, Guillaume de, 147
- Poitiers, Jean de, seigneur de Saint-Vallier, gest. 1539, 137, 146, 313

- Pompadour, Jeanne-Antoinette, Marquise von, 1721-64, 10, 12, 29, 31
- Poncher, Jean, 115
- Pot, Anne, gest. 1510, 339
- Poyet, Guillaume, 1493-1548, 62, 239
- Prieur, Barthélemy, um 1536-1611, 339, 349
- Primaticcio, Francesco, 1504-70, 53, 65, 66, 70, 77, 87, 90, 99, 115, 128, 166, 168, 189, 190, 206, 216, 232, 237, 274, 278, 280, 335, 346, 348
- Quesnel, Nicolas, 332
- Raffael, 1483-1520, 79, 90, 91, 217, 288, 325
- Regnier, Pierre, um 1577-1640, 264
- Reymond, Pierre, 1513-84, 280
- Richelieu, Armand-Jean I du Plessis de, 1585-1642, 21, 55, 57, 356
- Rigaud, Eudes, um 1200-75, 318
- Robert, Hubert, 1733-1808, 268
- Robertet d'Alluye, Florimond I, 1458-1527, 201, 243
- Rochetel, Michel, 206
- Rohan, Pierre de, maréchal de Gié, 1450-1514, 158, 185, 201, 243, 325
- Ronsard, Pierre de, 1524-85, 134, 284, 299, 307
- Rosso Fiorentino, 1494-1540, 45, 84, 85, 93, 127, 280
- Rubens, Peter Paul, 1577-1640, 204
- Ruffo, Nicola, Marquis von Crotona, 247
- Saint-Gelais, Mellin de, um 1491-1558, 52, 129, 182, 215, 227, 305
- Saint-Marthe, Charles de, 1512-55, 111
- Saint-Mauris, Jean de, 1479-1555, 120, 121, 143
- Salviati, Francesco, 1510-63, 222
- Sanguin, Antoine, 1502-59, 57, 59, 114
- Sanvitale, Gian Galeazzo, Herzog von Fontanellato, 1496-1550, 285
- Saulx-Tavannes, Gaspard de, gest. 1575, 46, 121, 147
- Scève, Maurice, um 1500-um 1560, 284
- Scibec de Carpi, Francisque, 178, 229, 230, 237, 259
- Serlio, Sebastiano, 1475-um 1554, 96
- Sluter, Claus, um 1350-1405, 331
- Sodoma, 1477-1549, 80, 90, 101
- Soranzo, Giovanni, 129, 250
- Sorel, Agnès, um 1415-50, 137
- Symeoni, Gabriele, 1509-70?, 219, 226, 246, 252, 253
- Tallemant des Réaux, Gédéon, 1619-92, 15
- Thiene, Lodovico da, 61, 251, 266
- Thier, Jean du, 300
- Thierry, Augustin, 115
- Thiry, Léonard, um 1500-um 1550, 282
- Tiercelin, Charles, 158
- Tizian, 1490?-1576, 24, 26, 86, 282
- Touchet, Marie, 1549-1638, 27
- Tournon, François de, 1489-1562, 111
- Tyard, Pontus de, 1521-1605, 287
- Vasari, Giorgio, 1511-74, 207, 222

Vauzelle, Jean Lubin, 1776-1837,
268

Vendôme, César de Bourbon, Her-
zog von, 1594-1665, 236

Verrocchio, Andrea del, 1435/36-
88, 158, 324

Vignola, 1507-73, 92

Visconti, Valentina, 1366-1408,
252

Vitecoq, Simon, 155

Vouet, Simon, 1590-1648, 356

Vulson, Marc de, 356

Winghe, Joos van, 1544-1603, 88

Yver, Étienne, gest. 1467, 330

Abbildungsverzeichnis

Schwarzweiß-Abbildungen

1. François Clouet, *Dame au bain*, um 1571, Öl auf Eichenholz, 92,1 x 81,3 cm, Washington, D.C., National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Inv.-Nr. 1961.9.13/ 1370 (© Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington)
2. François Clouet [zugeschr.], *Dames au bain*, 1590er Jahre, Öl auf Holz, 96 x 125 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. RF 1937-1 (in: Zerner 1996, S. 200, Abb. 228)
3. Jean Clouet [Schule von], *Anne de Pisseleu, dame de Brosse, duchesse d'Étampes*, um 1543, Kohle und Röteln auf Papier, 295 x 21mm, Chantilly, Musée Condé, Inv.-Nr. DE MN 274; B219 (Foto: René-Gabriel Ojéda/ Vertrieb bpk Berlin)
4. Jean Clouet / Maître de François de Rohan / Noël Bellemare (?), Dedi-kationsbild, Lesung für Franz I., in: Antoine Macault, *Les troys premiers livres de Diodore Sicilien historiographe grec des Antiquitez d'Egippte, Ethiopie et autres pays d'Asie et d'Affrique*, 1534, fol. 1 v°, Illumination auf Pergament, 290 x 200 mm, Chantilly, Musée Condé, Inv.-Nr. Ms. 721 (XIV H 9) (in: L'art du manuscrit de la Renaissance en France 2001, S. 47)
5. Maître des épîtres Getty, Kapitelsitzung, in: *Statuts de l'Ordre de Saint-Michel*, um 1550, fol. 7 v°, Illumination auf Pergament, Manchester, The John Rylands University Library, Inv.-Nr. French MS 141 (in: Livres d'heures 1993, S. 38)
6. *François Ier visitant la nymphe de Fontainebleau*, Feder und Tusche, 36,8 x 86,4 cm, Paris, Musée du Louvre, Dépt. des arts graphiques, Inv.-Nr. 8577 (in: Scailliérez 1992, S. 38)
7. Jacques Androuet Ducerceau, *Schloss von Anet von Süden*, vor 1576, Feder und Tusche auf Velinpapier, 507 x 749 mm, London, The British Museum (© The Trustees of the British Museum)
8. Jacques Androuet Ducerceau, *Schloss von Anet, Grundriss des Erdgeschosses*, Kupferstich, in: *Les Plus Excellents Bastiments de France 1579* (in: Ducerceau 1988, S. 268)
9. Jacques Androuet Ducerceau, *Schloss von Anet, Torbau von der Hofseite und Porte Charles le Mauvais von Osten*, Kupferstich, in: *Les Plus Excellents Bastiments de France 1579* (in: Ducerceau 1988, S. 260)

10. Jacques Androuet Ducerceau, *Schloss von Anet, Hofportikus* (Detail aus Abb. 7)
11. Antoine Caron, *Schloss von Anet*, 2. Hälfte 1560er Jahre, Feder, Tusche und Kohle auf Papier, 322 x 487 mm, Paris, Musée du Louvre, Dépt. des arts graphiques, Inv.-Nr. R.F. 30624 (in: Groër 1987, S. 127)
12. Monique Chatenet, *Schloss von Anet, Rekonstruktion des Grundrisses der ersten Etage* (in: Chatenet 2002, S. 295)
13. Anet, Schloss, Südfront, Blick von Osten in den Schlossgraben, im Hintergrund die Grabkirche Dianas de Poitiers (© Sigrid Ruby)
14. Anet, Schloss, Torbau und Westflügel von Südosten, Sarkophage (© Sigrid Ruby)
15. Anet, Schloss, *porte Charles le Mauvais* von außen bzw. Osten (© Sigrid Ruby)
16. Anet, Schloss, Kryptoportikus unter der ehemaligen Gartenterrasse (© Sigrid Ruby)
17. Hofportikus aus dem Schloss von Anet, Paris, Hof der École des Beaux-Arts (© Sigrid Ruby)
18. Anet, Schloss, Geländer an der Südfront (© Sigrid Ruby)
19. Anet, Schloss, Fußboden am Zugang zur Kapelle (© Sigrid Ruby)
20. Auguste Bourgeois, *Schloss von Anet*, Rekonstruktion, Schnitt entlang der Nord-Süd-Achse, Ansicht von Westen, um 1877, Graphik, in: Auguste Bourgeois, *Le château d'Anet*, Paris 1877 (in: Pérouse de Montclos 2000, S. 260)
21. Jacques Rigaud, *Schloss von Anet*, Ansicht von Osten, Graphik, in: J. Rigaud, *Vues des Maisons Royales de France*, um 1730, Kupferstich, 430 x 570 mm, Paris, BnF, Dépt. des estampes et de la photographie, cote Ve 17 (in: Pérouse de Montclos 2000, S. 261)
22. Anet, Grabkirche Dianas de Poitiers, Südfassade (© Sigrid Ruby)
23. Anet, Grabkirche Dianas de Poitiers, Grabmal (© Sigrid Ruby)
24. *Grabmal der Diane de Poitiers*, Zeichnung aus der Sammlung Roger de Gaignières, 18. Jh., Paris, BnF, Dépt. des estampes et de la photographie, Rés. Pe 1 b, fol. 85 (in: Adhémar 1976, S. 105/ n° 1698)

-
25. Blois, Schloss, Flügel Ludwigs XII, Ehrenpforte mit Reiterstandbild, um 1500 (in: Wiki Commons/ GNU Free Documentation Licence)
 26. Jacques Androuet Ducerceau, *Schloss von Bury*, Kupferstich, in: *Les Plus Excellents Bastiments de France 1579* (in: Babelon 1989/2, S. 58)
 27. Claude Chastillon, *Schloss von Challeau*, frühes 17. Jh., Radierung, Paris, BnF (in: Babelon 1989/2, S. 324)
 28. Jacques Androuet Ducerceau, *Schloss von Chenonceau*, vor 1559, Feder und Tusche auf Velinpapier, 515 x 752 mm, London, The British Museum (© The Trustees of the British Museum)
 29. Jacques Androuet Ducerceau, *Schloss von Écouen*, Kupferstich, in: *Les Plus Excellents Bastiments de France 1579* (in: Babelon 1989/2, S. 330)
 30. Jacques Androuet Ducerceau, *Schloss von Écouen, Ostflügel, Außenfassade*, Kupferstich, in: *Les Plus Excellents Bastiments de France 1579* (in: Pérouse de Montclos 2000, S. 212)
 31. Monique Chatenet, *Schloss von Écouen, Rekonstruktion des Grundrisses der ersten Etage* (in: Chatenet 2002, S. 283)
 32. Écouen, Schloss, Nordflügel, Hofseite (© Sigrid Ruby)
 33. Écouen, Schloss, Südflügel, Hofseite (© Sigrid Ruby)
 34. Jacques Androuet Ducerceau, *Schloss von Fontainebleau, Ansicht aus der Vogelperspektive von Süden*, vor 1576, Feder und Tusche auf Velinpapier, 507 x 741 mm, London, The British Museum (© The Trustees of the British Museum)
 35. Françoise Boudon / Jean Blécon, *Schloss Fontainebleau, Rekonstruktion des Grundrisses der ersten Etage 1539-1547* (in: Boudon / Blécon 1998, S. 182-183)
 36. Rosso Fiorentino, *L'Unité de l'Etat* in der *Grande Galerie/ Galerie François Ier*, 1532-38, Fresko und Stuck, Schloss von Fontainebleau (in: Zerner 1996, S. 74)
 37. Francesco Primaticcio und Werkstatt, *Chambre de la Duchesse d'Étampes*, 1541-1544, Fresko und Stuck, Schloss von Fontainebleau, Westwand (in: Babelon 1989/2, S. 204)
 38. Francesco Primaticcio, *Apelles malt Campaspe*, Zeichnung, 349 x 246 mm, Chatsworth, Sammlung Duke of Devonshire, Inv.-Nr. 186 (in: Jaffé 1994, S. 179)

39. Francesco Primaticcio [nach], *Alexander zähmt Bukephalos*, Radierung von Léon Davent, 2. Hälfte 1540er Jahre, 342 x 223 mm, Paris, École des Beaux-Arts, Inv.-Nr. Est. 42 (in: Wilson-Chevalier 1999, S. 211)
40. Francesco Primaticcio [nach], *Alexander und Timokleia*, Radierung von Léon Davent, 2. Hälfte 1540er Jahre, 312 x 211 mm, Paris, BnF, Dépt. des estampes et de la photographie, Da 67 (in: Wilson-Chevalier 1999, S. 222)
41. Francesco Primaticcio, *Alexander und Thalestris*, frühe 1540er Jahre, Rötzelzeichnung, 241 x 245 mm, Paris, Musée du Louvre, Dépt. des arts graphiques, Inv.-Nr. 8572 (in: Primaticcio 2004, S. 235)
42. Jean Blécon, *Schloss von Limours, rekonstruierter Grundriss der ersten Etage, 16. Jh.* (in: Grodecki 2000, S. 70)
43. Claude Chastillon, *Schloss von Meudon*, Radierung, in: *Topographie française 1641* (in: Babelon 1989/2, S. 440)
44. Monique Chatenet, *Schloss von Saint-Germain-en-Laye, rekonstruierter Grundriss der zweiten Etage* (in: Chatenet 1988, S. 24)
45. Monique Chatenet, *Schloss von Saint-Germain-en-Laye, rekonstruierter Grundriss der ersten Etage* (in: Chatenet 1988, S. 25)
46. Jacques Androuet Ducerceau, *Schloss von Saint-Léger-en-Yvelines*, Feder und Tusche auf Velinpapier, Rom, Biblioteca Vaticana, Ms. Barberini latin 4398, fol. 5 (in: Pérouse de Montclos 2000, S. 157)
47. Jacques Androuet Ducerceau, *Diane d'Anet* [Ausschnitt: linke Hälfte], vor 1576, Feder und Tusche auf Velinpapier, 510 x 745 mm [gesamte Zeichnung], London, The British Museum (© The Trustees of the British Museum)
48. anonym, *La Fontaine de Diane au château d'Anet*, 16. Jh., Feder und Tusche auf Papier, 420 x 250 mm, Paris, Musée du Louvre, Dépt. des arts graphiques, Inv. 26786 (in: DB Inventaire du Département des arts graphiques)
49. Jacques Gentilhâtre, *Diane d'Anet*, Anfang 17. Jh., Feder auf Papier, 250 x 150 mm, London, Royal Institute of British Architects (in: Coope 1972, fig. 90)
50. *Diane d'Anet*, 1552/53, Marmor, 211 x 258 x 134,5 cm, Sarkophagsockel: 70 x 217 x 127 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. MR 1581 und MR sup 123 (© RMN)

-
51. Rouen, Kathedrale Notre-Dame, Grundriss (in: Heinzelmann 2003, S. 142)
 52. Rouen, Kathedrale Notre-Dame, Marienkapelle, innen, Blick nach Nordosten (in: Carmenty-Lanfry 1977)
 53. *Grabmal von Louis de Brézé*, Zeichnung aus der Sammlung Roger de Gaignières, 17. Jh., Paris, BnF, collection Gaignières (in: Cohen 1973)
 54. *Grabmal von Louis de Brézé*, Rouen, Kathedrale Notre-Dame, Marienkapelle, Detail: unten, *transi* auf Sarkophag (in: Cohen 1973)
 55. *Grabmal von Louis de Brézé*, Rouen, Kathedrale Notre-Dame, Marienkapelle, Detail: Diane de Poitiers (© Sigrid Ruby)
 56. *Grabmal der Kardinäle von Amboise*, Marmor, Rouen, Kathedrale Notre-Dame, Marienkapelle (© Web Gallery of Art)
 57. Jean Juste, *Grabmal von Ludwig XII. und Anne de Bretagne*, 1516-1531, Marmor, Paris, Abteikirche Saint-Denis (in: Sumner McK. Crosby: *L'Abbaye Royale de Saint-Denis*, Paris: Hartmann 1953, Tafel 105)
 58. Wappen der Diane de Poitiers, Herzogin von Valentinois (in: Guiffrey 1970, S. 39)
 59. Claude Paradin, Devise Heinrichs II., in: *Devises heroïques*, Lyon 1557 (in: Paradin 1989)
 60. Claude Paradin, Devise Diane de Poitiers, in: *Devises heroïques*, Lyon 1557 (in: Paradin 1989)
 61. Gabriele Symeoni, Devise Diane de Poitiers, in: *Devises ou emblemes heroïques et morales*, Lyon 1559 (in: Walbe 1963, Tafel 60)
 62. Nachzeichnung des „DHD“-Sigels (in: Quentin-Bauchart 1993, S. 68)
 63. *Diana bittet Jupiter um das Geschenk der Keuschheit*, aus der Diana-Tapisserie aus Anet, 1550er Jahre, Wolle und Seide, 464 x 407 cm, Rouen, Musée Départemental des Antiquités (in: Campbell 2002, S. 465)
 64. Rosso Fiorentino, *Mars und Venus*, 1530, Feder und Tinte auf Papier, 428 x 338 mm, Paris, Musée du Louvre, Dépt. des arts graphiques, Inv.-Nr. 1575 (in: D. Franklin, *Rosso in Italy*, New Haven 1994, S. 262)
 65. Jacopo [Gian Giacomo] Caraglio [nach Raffael], *Die Hochzeit von Alexander und Roxane*, 1520er Jahre, Kupferstich, 225 x 315 mm, London, British Museum, Dept. of Prints & Drawings, Reg.-Nr. 1868,0822.64 (© The Trustees of the British Museum)

66. Léonard Limosin, *Der Apostel Thomas*, 1547, Email auf Kupfer, 88 x 43 cm, Chartres, Musée des Beaux-Arts (in: Baratte 1999, S. 37)
67. Gabriele Symeoni, Aneta Nympha, in: *Les illustres observations antiques du seigneur Gabriel Symeon, florentin, en son dernier voyage d'Italie l'an 1557* (in: Jusselin 1935, S. 9)
68. Pierre Milan / René Boyvin, *La Nymphe de Fontainebleau*, Radierung, 1544-45, 307 x 514 mm, Paris, BnF, Dépt. des estampes et de la photographie, Ed 1 (in: Zerner 2003, S. 124)
69. *Lederner Bucheinband* mit den emblematischen Zeichen von Diane de Poitiers und Heinrich II. (in: I. Cloulas / M. Bimbenet-Privat, *La Renaissance Française*, Paris 1997)
70. Léonard Limosin, *Porträt Anne de Montmorency*, 1556, Email auf Kupfer, 72 x 56 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. N 1254 (in: Zerner 2003, S. 314)
71. Phantasiedarstellung von Schloss Anet, in: *Onziesme Livre d'Amadis de Gaule*, übersetzt von Jacques Gohory, Paris 1554 (in: Balsamo 2003, S. 420)

Farbtafeln

1. Francesco Primaticcio und Werkstatt, *Chambre de la Duchesse d'Étampes*, 1541-1544, Fresko und Stuck, Schloss von Fontainebleau: Westwand (in: Frommel 2005, S. 87, n° 23)
2. Maître de François de Rohan, Margarete von Navarra und die Herzogin von Étampes, in: Marguerite de Navarre, *La Coche*, 1542, fol. 43 v°, Illumination auf Pergament, 200 x 148 mm, Chantilly, Musée Condé, Inv.-Nr. Ms. 522 (XIV B 31) (in: L'art du manuscrit de la Renaissance en France 2001, S. 55)
3. François Clouet [Atelier], *Porträt Diane de Poitiers*, um 1555, Zeichnung, mehrfarbige Kreide und weiße Höhungen auf Papier, 341 x 235 mm, Chantilly, Musée Condé, Inv.-Nr. MN 203 (in: Zvereva 2002, S. 89)
4. Jacques Androuet Ducerceau, *Schloss von Anet aus der Vogelperspektive von Süden*, vor 1576, Feder und Tusche auf Velinpapier, 515 x 750 mm, London, The British Museum (© The Trustees of the British Museum)
5. Anet, Schloss, Torbau von Süden (© Sigrid Ruby)

6. Benvenuto Cellini, *Nymphe de Fontainebleau*, 1543, Bronze, 203 x 409 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. MR 1 706 (in: Pope-Hennessy 1985, Tafel 69, S. 132)
7. *Grabmäler von Pierre und Louis de Brézé*, um 1488 / 1536-1544?, Stein / Marmor und Alabaster, Rouen, Kathedrale Notre-Dame, Scheitelkapelle (in: Lescroart 2001, S. 65)
8. *Die ertrinkende Britomartis*, aus der Diana-Tapisserie aus Anet, 1550er Jahre, Wolle und Seide, 465 x 292 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art (in: Wardropper 2004, S. 25)

Abbildungen



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6

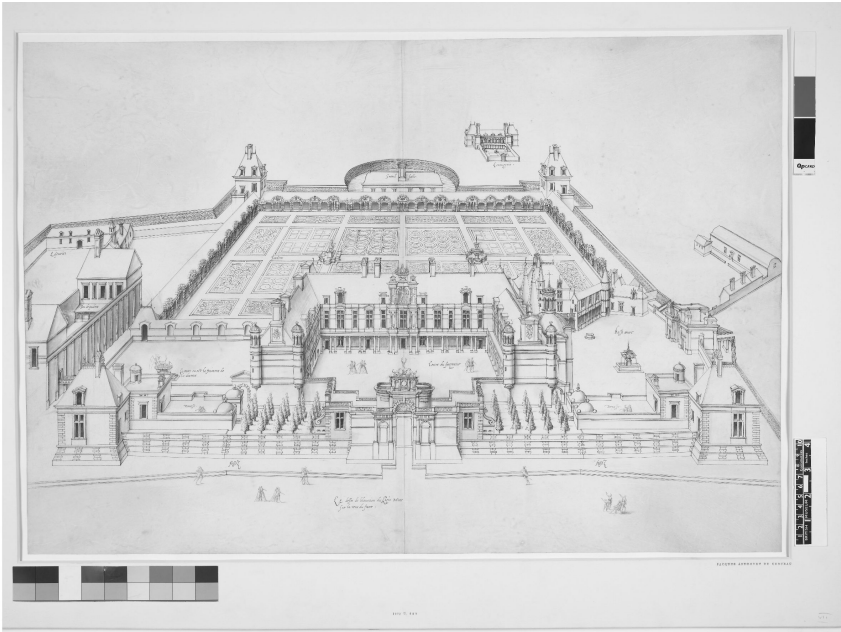


Abb. 7

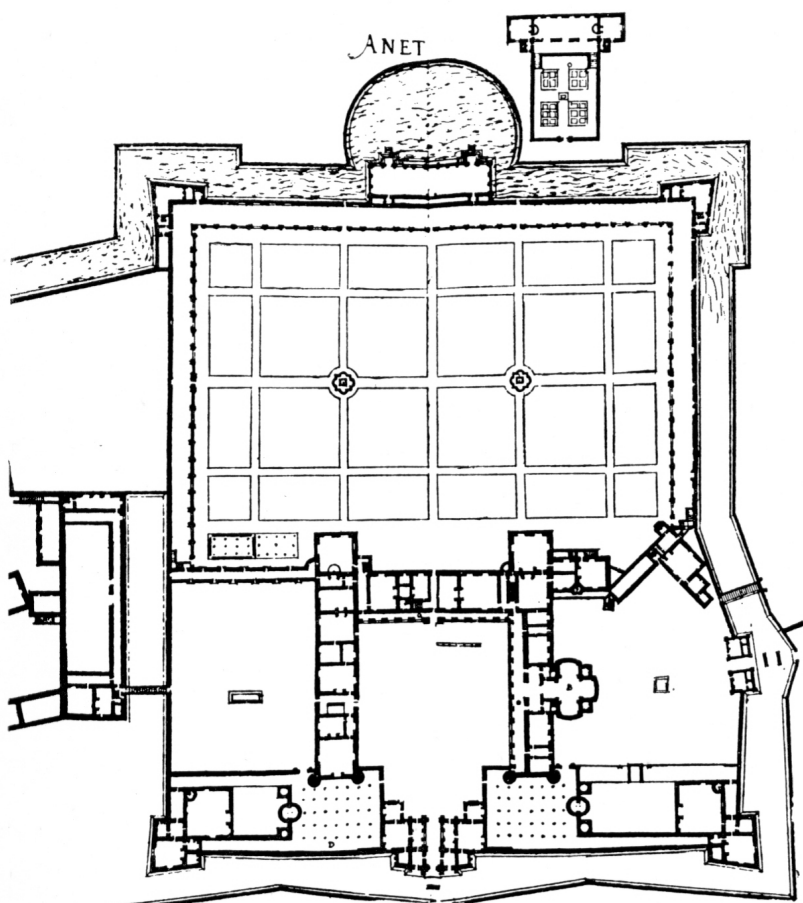


Abb. 8

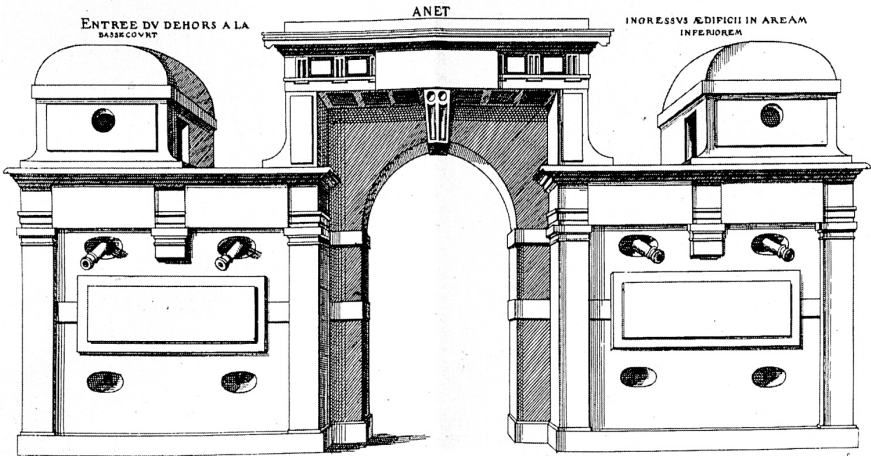
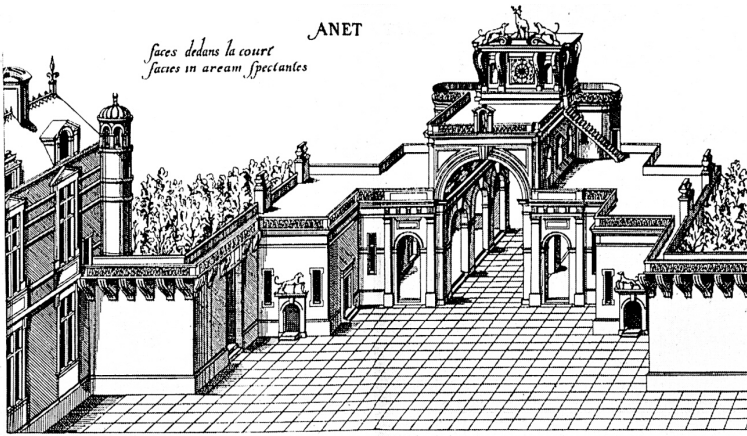


Abb. 9

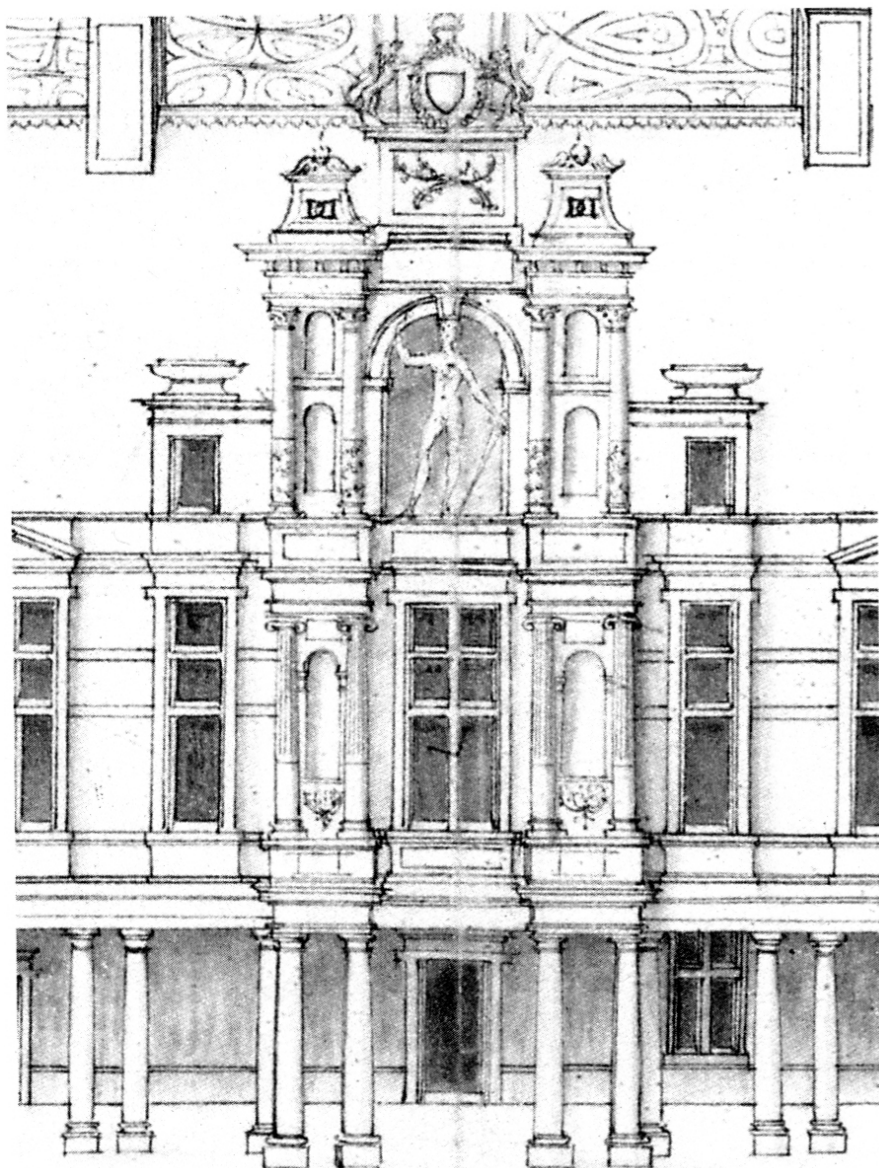


Abb. 10



Abb. 11

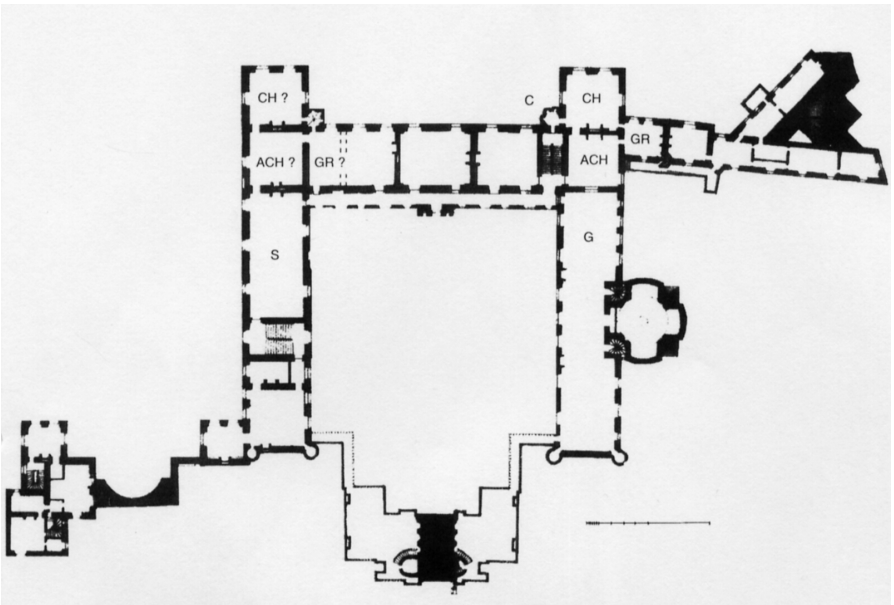


Abb. 12



Abb. 13



Abb. 14



Abb. 15



Abb. 16



Abb. 17



Abb. 18

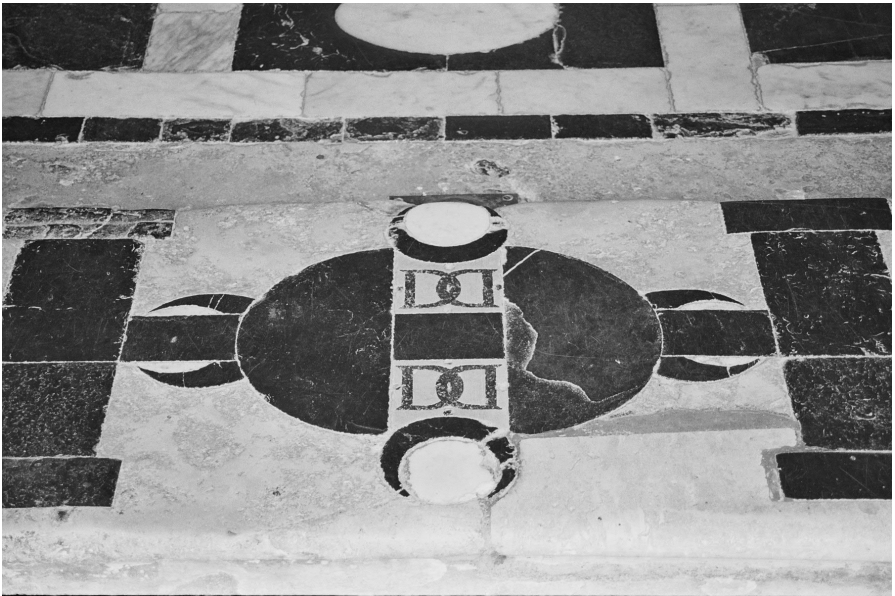


Abb. 19

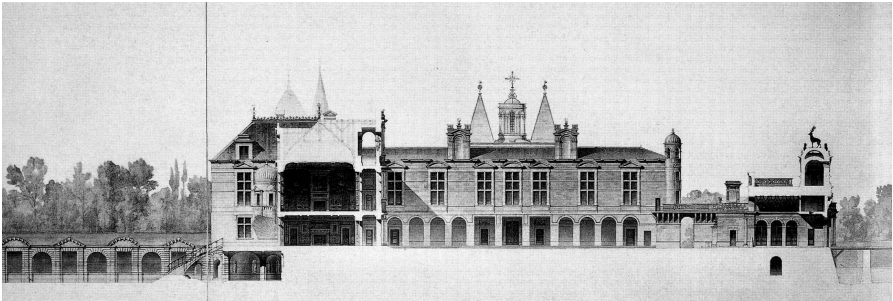


Abb. 20

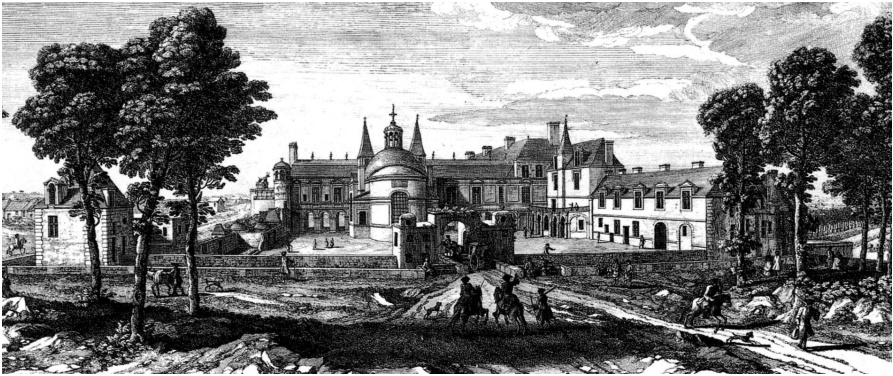


Abb. 21



Abb. 22



Abb. 23



Paris Weyers 1866.
TOMBEAU de marbre blanc & noir dans le milieu du chœur de la chapelle de
 Diane joignant le chateau d'Anet. Il est de Diane de Poitiers Duchesse de Valentinois.



Abb. 25

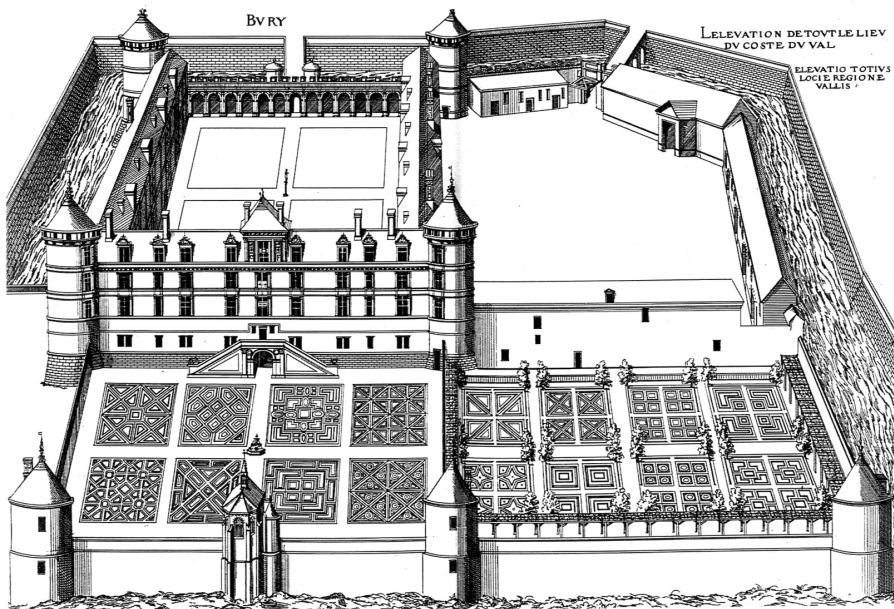


Abb. 26

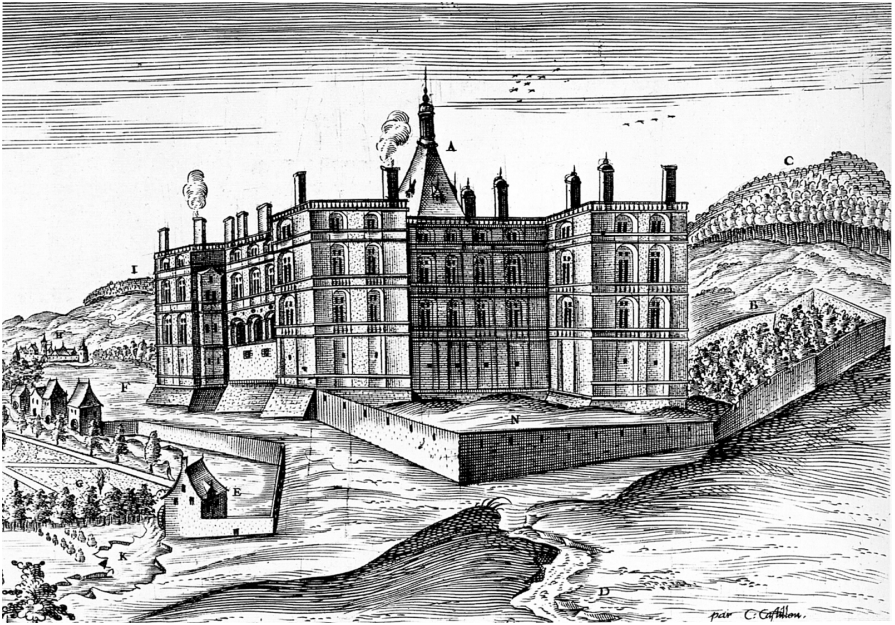


Abb. 27



Abb. 28

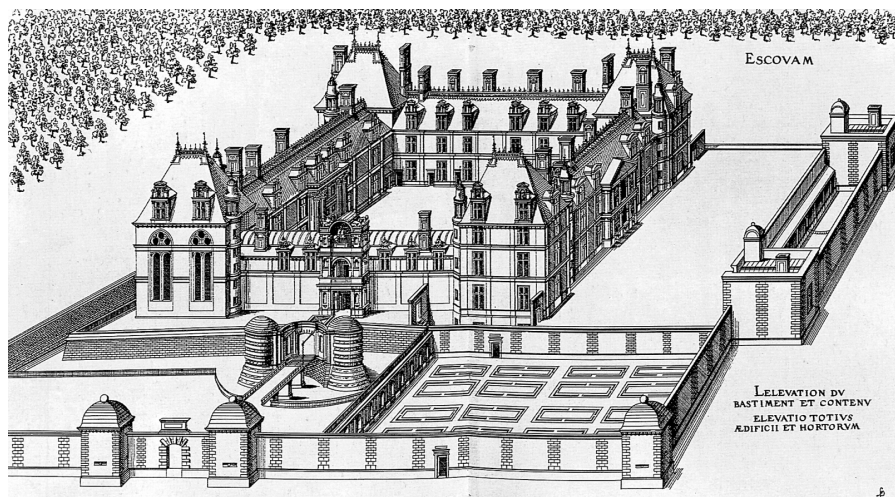


Abb. 29

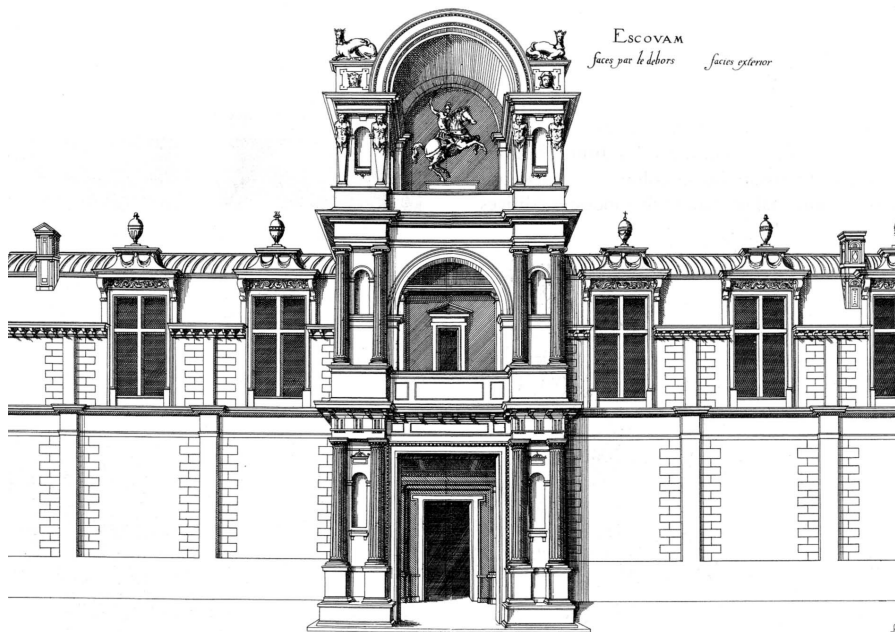


Abb. 30

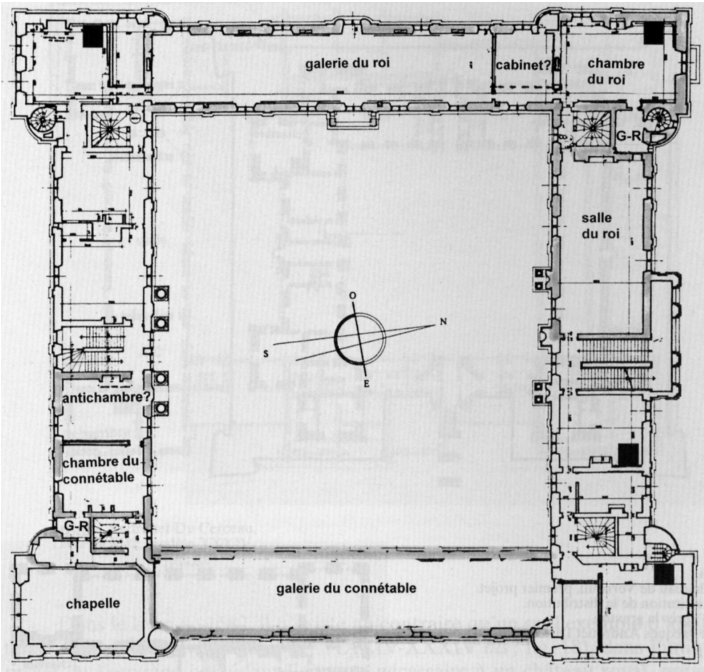


Abb. 31



Abb. 32



Abb. 33

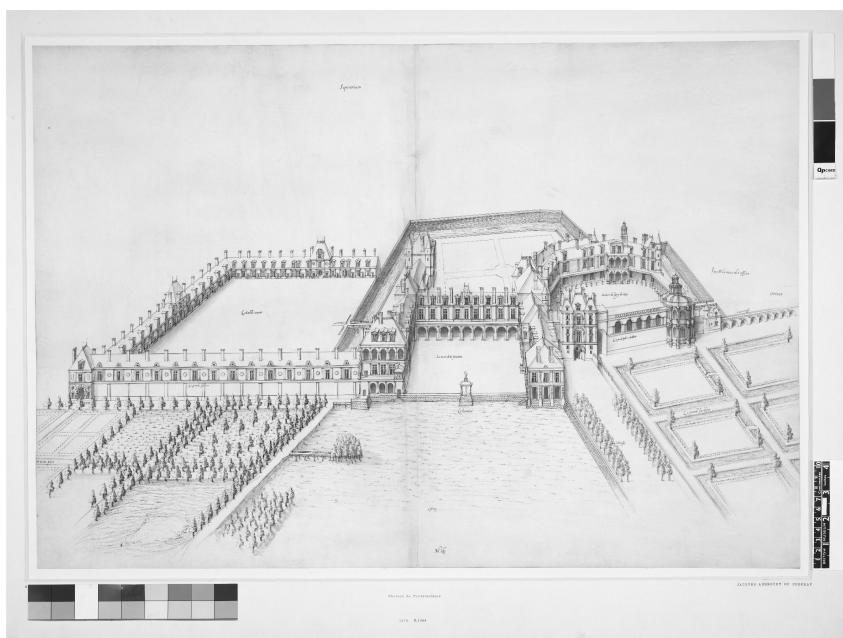


Abb. 34

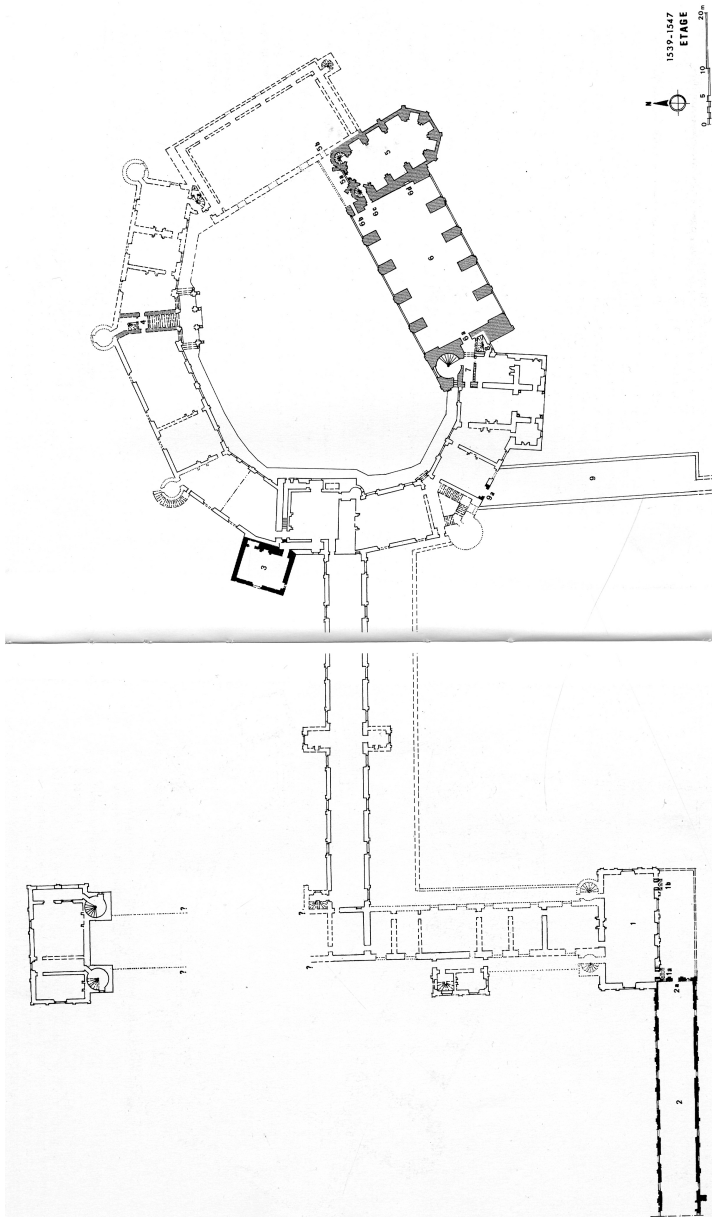


Abb. 35

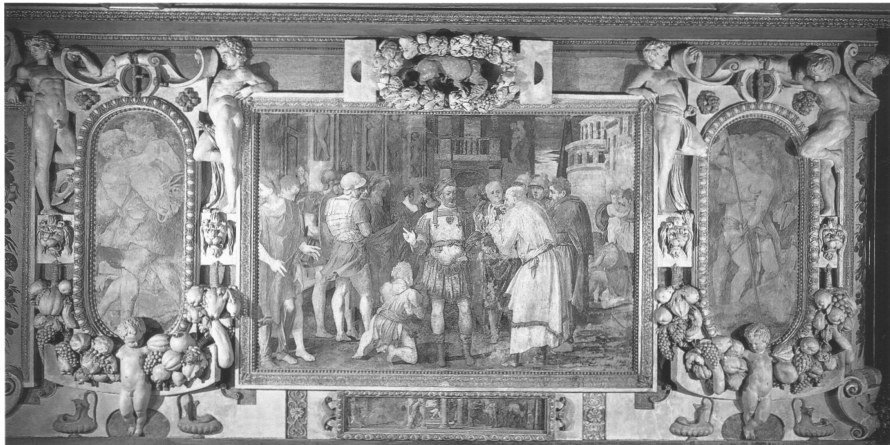


Abb. 36

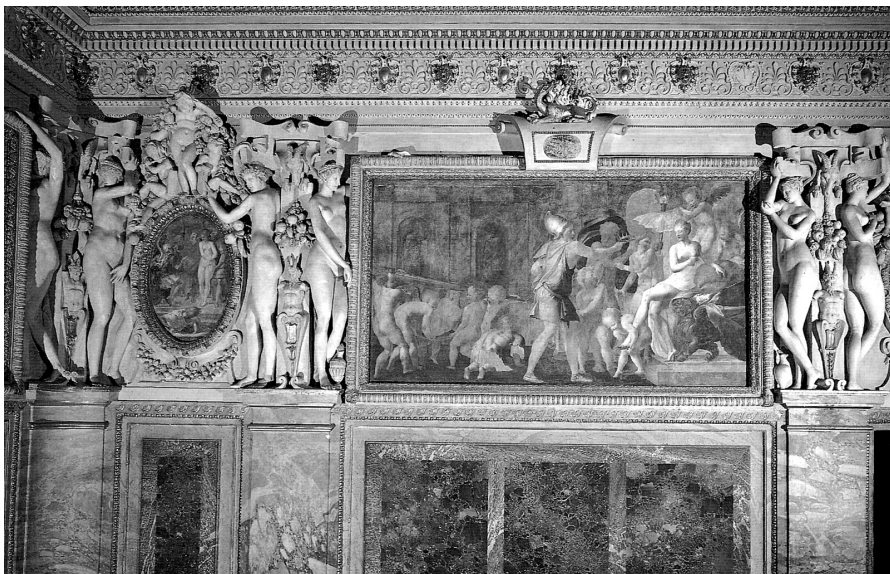
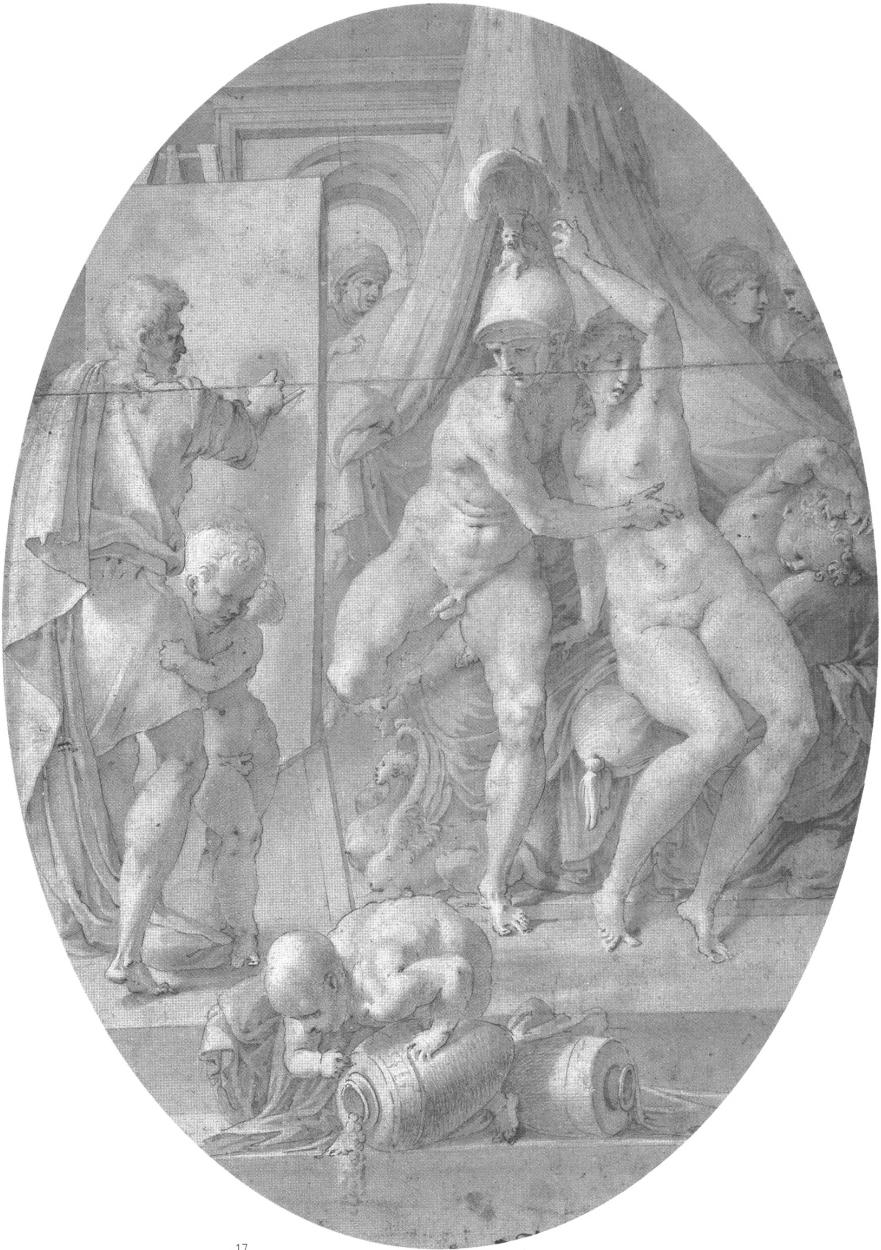


Abb. 37



17

Abb. 38



Abb. 39



L.D. 32

Abb. 40

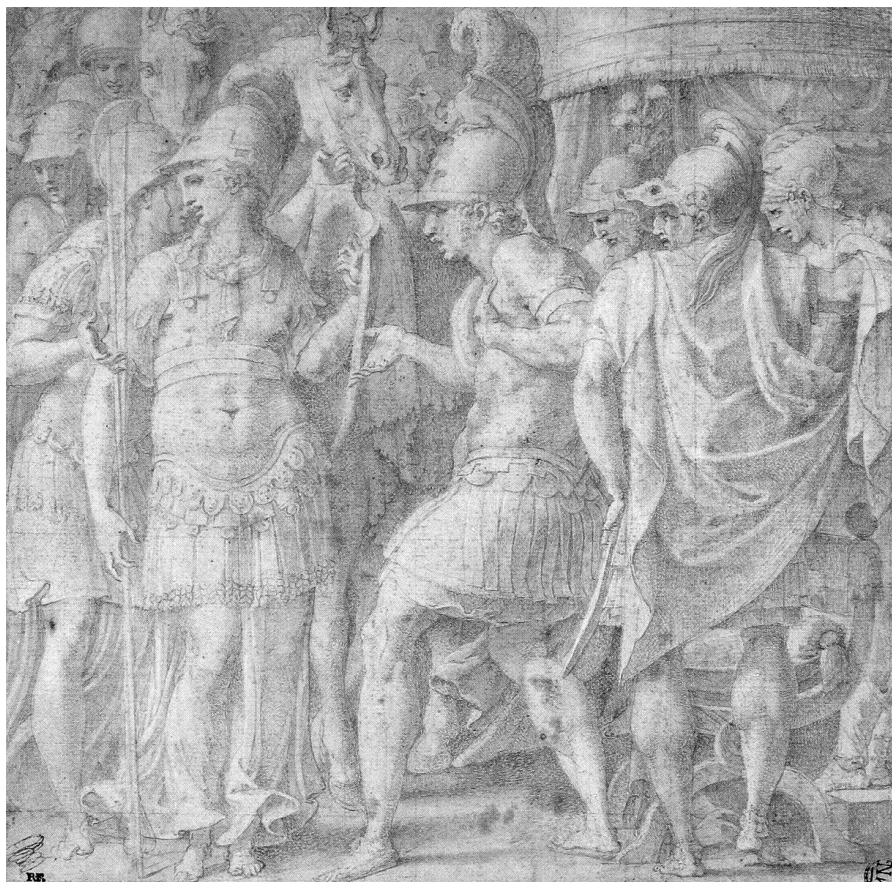


Abb. 41

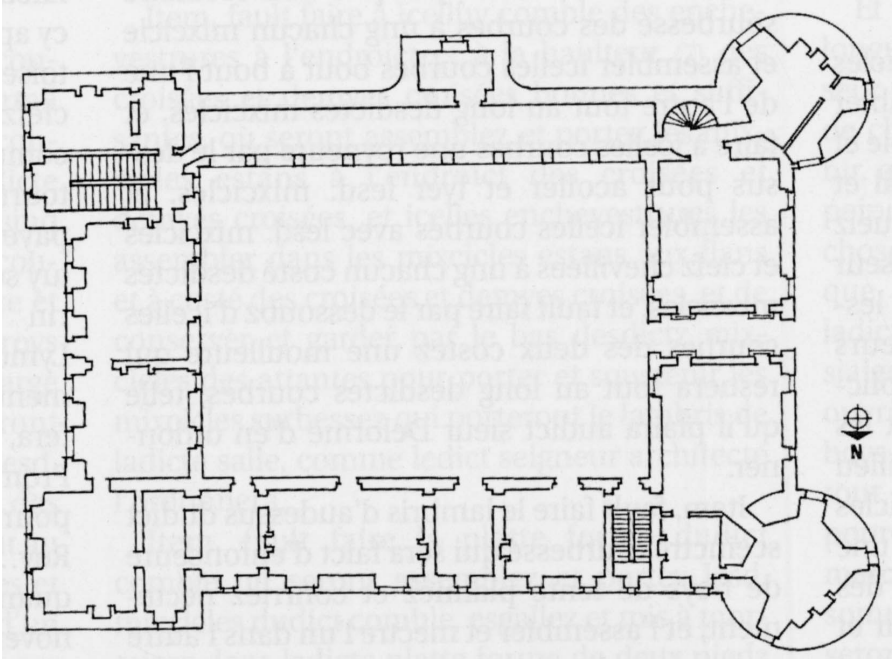


Abb. 42

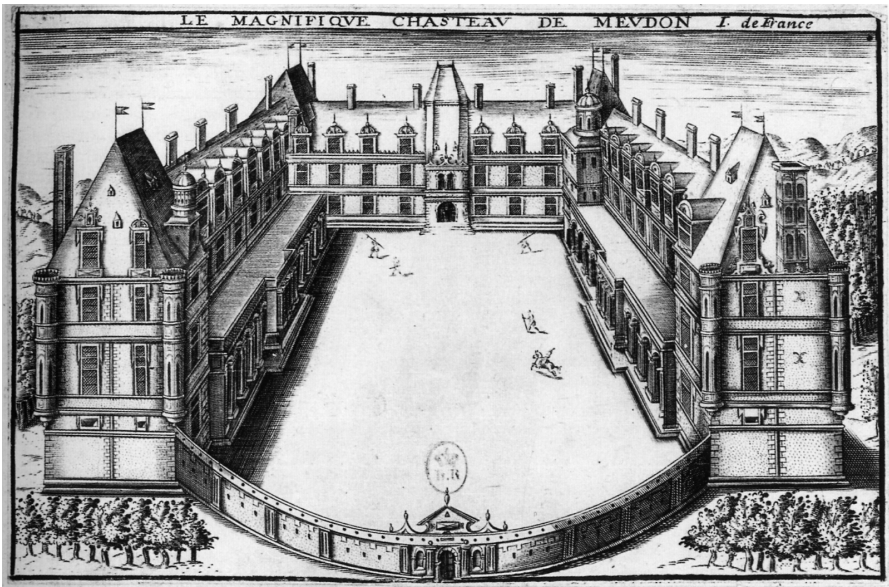


Abb. 43

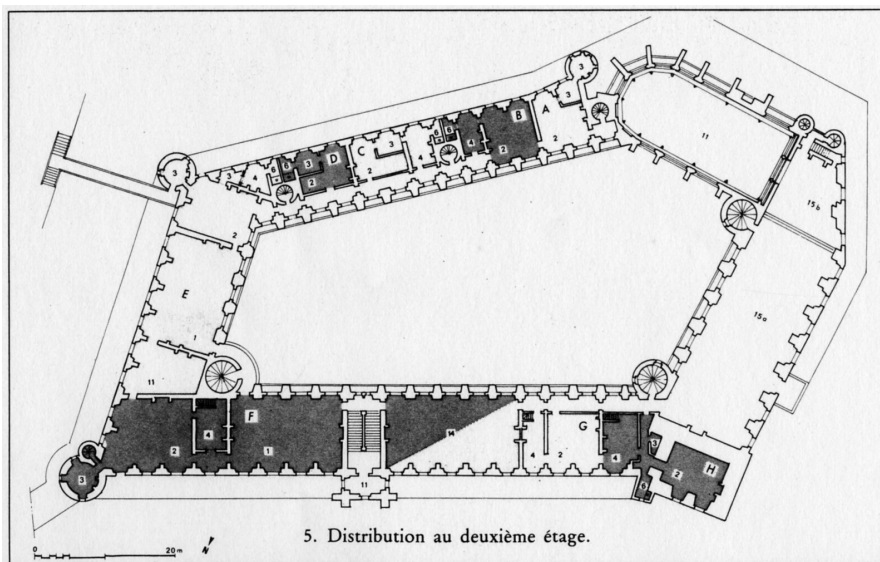


Abb. 44

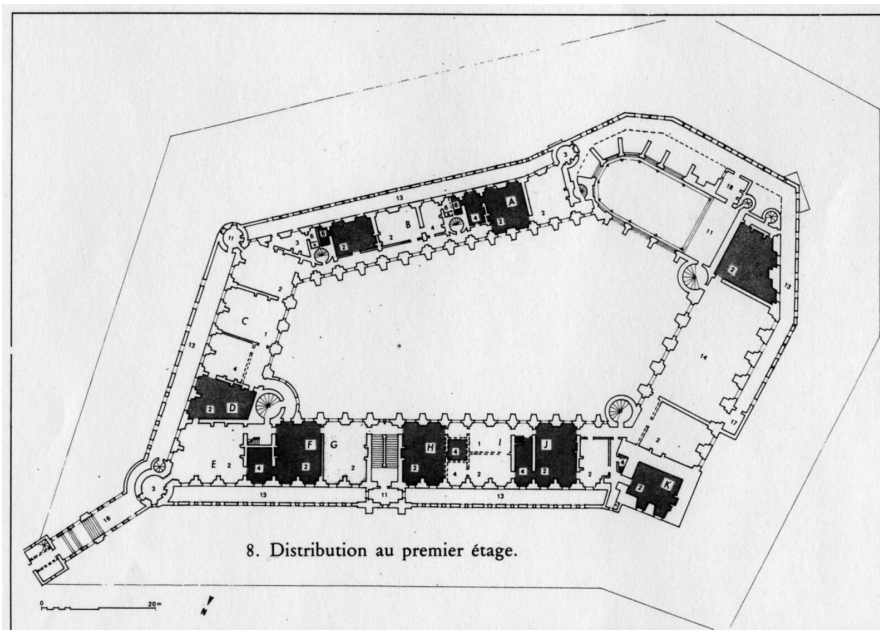


Abb. 45

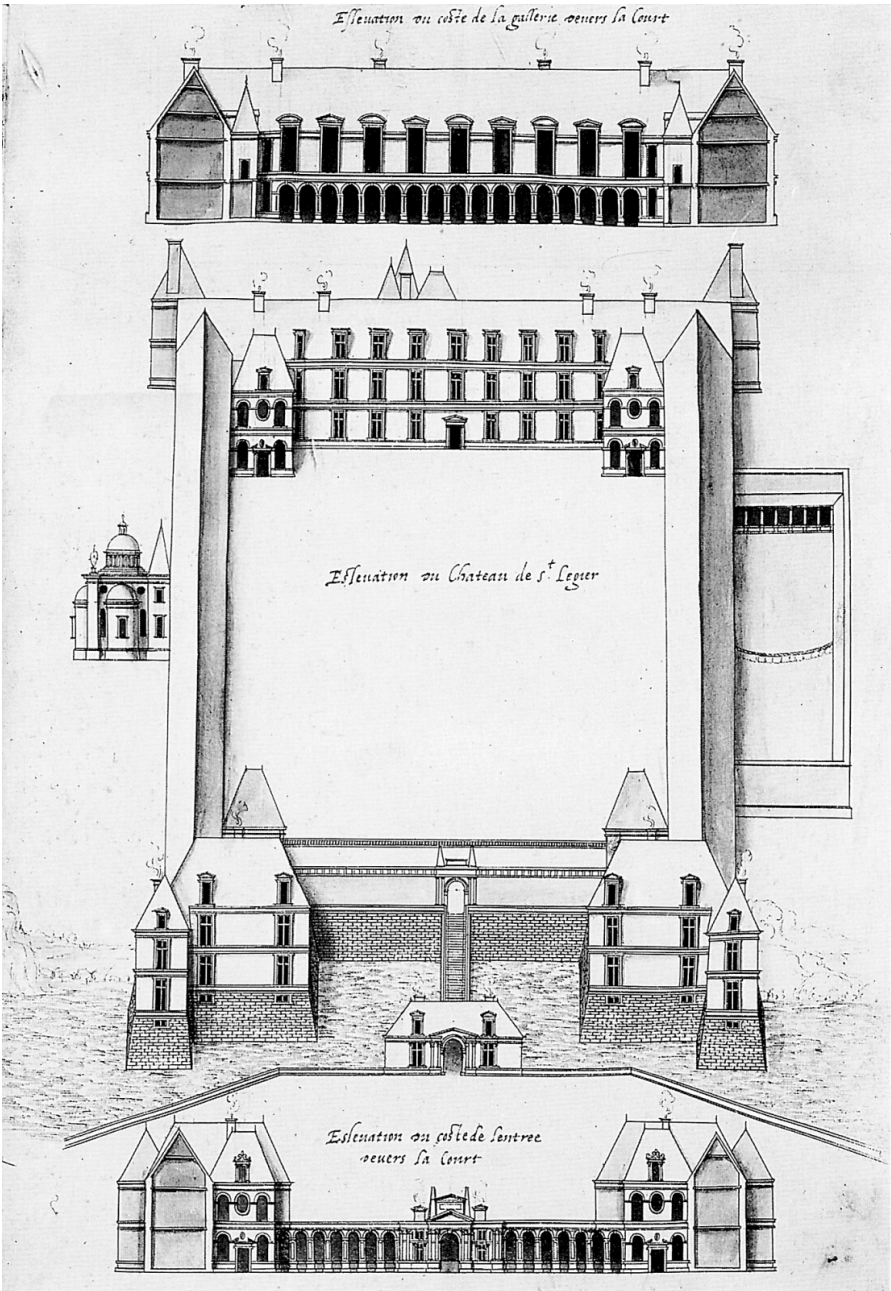


Abb. 46



Abb. 48



Abb. 49



Abb. 50



Abb. 52

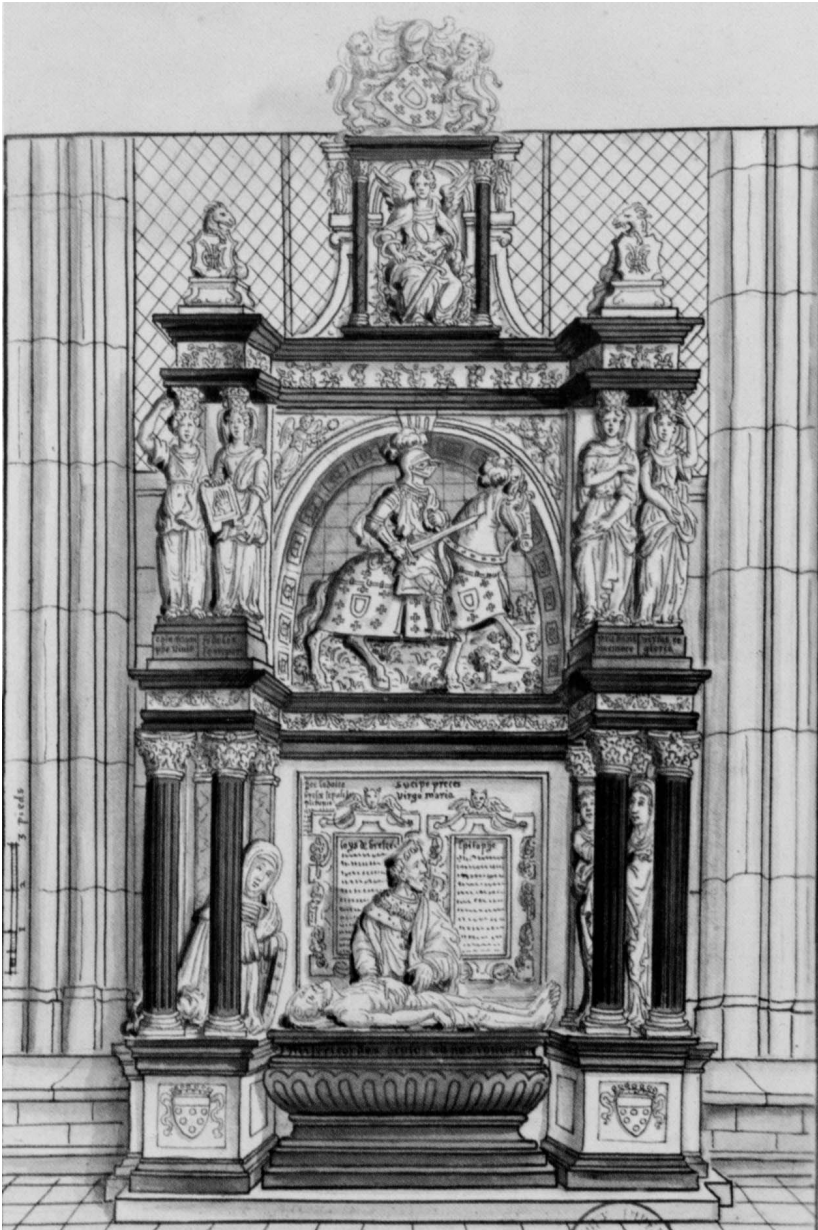


Abb. 53



Abb. 54



Abb. 55

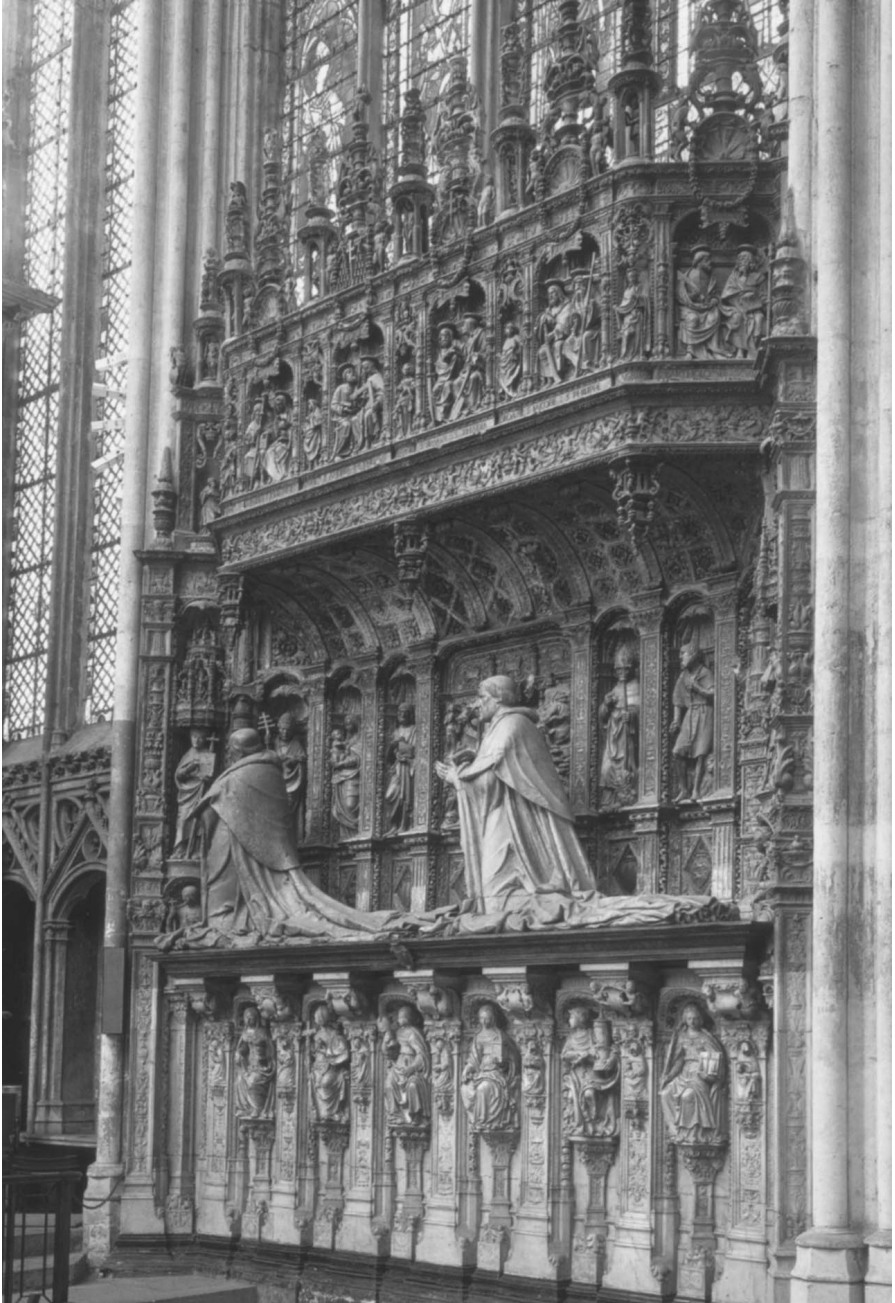


Abb. 56

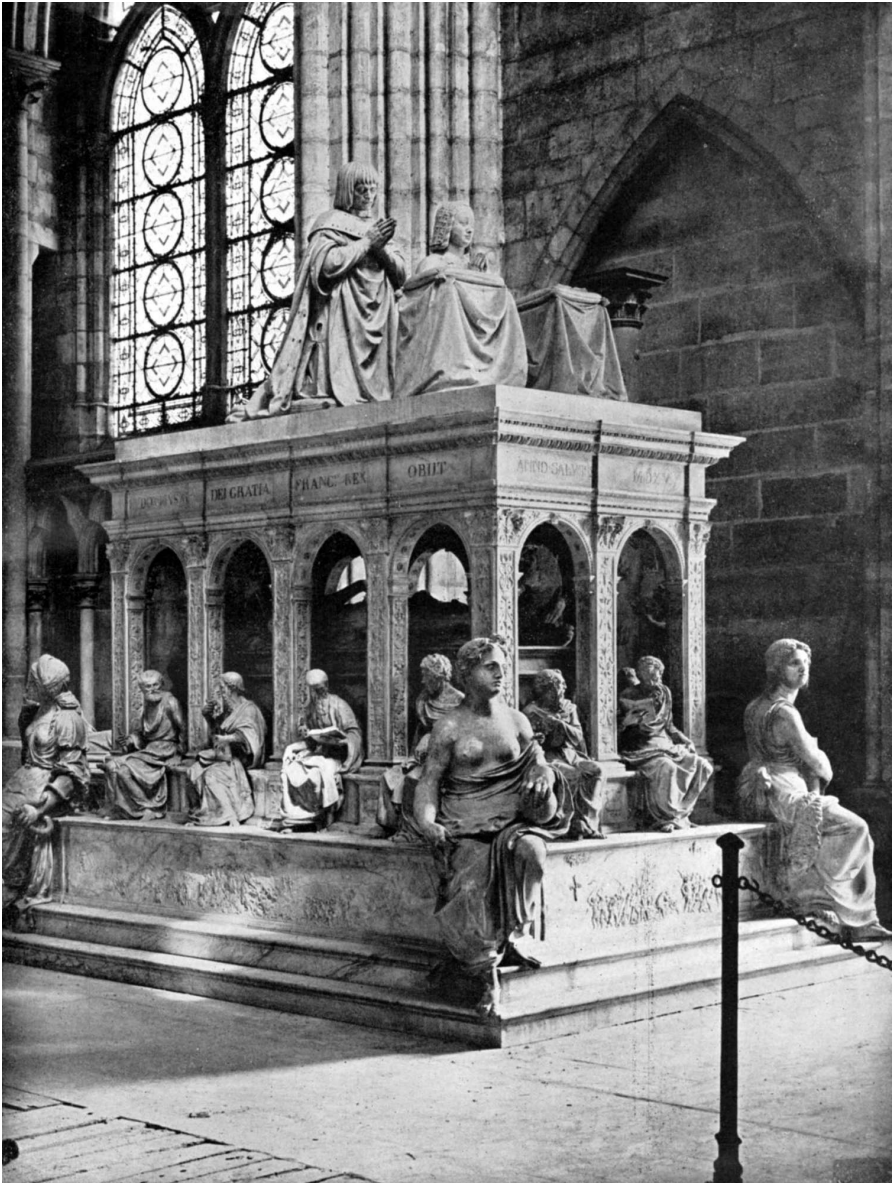


Abb. 57

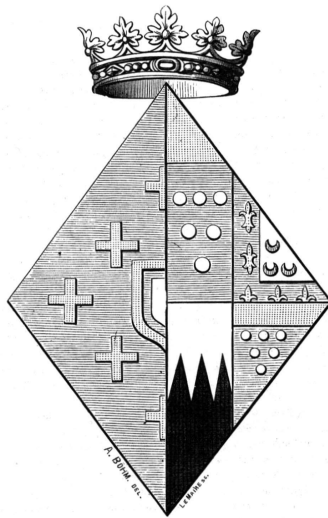


Abb. 58

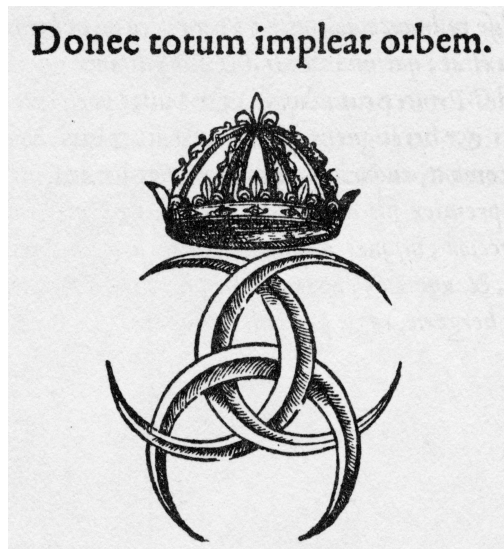


Abb. 59

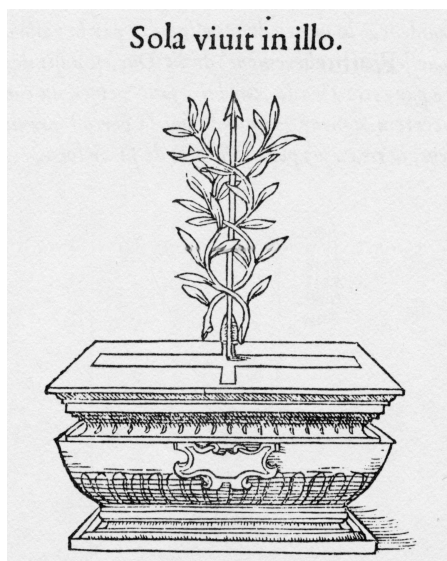


Abb. 60



Abb. 61

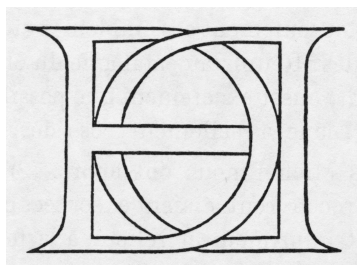


Abb. 62



Abb. 63

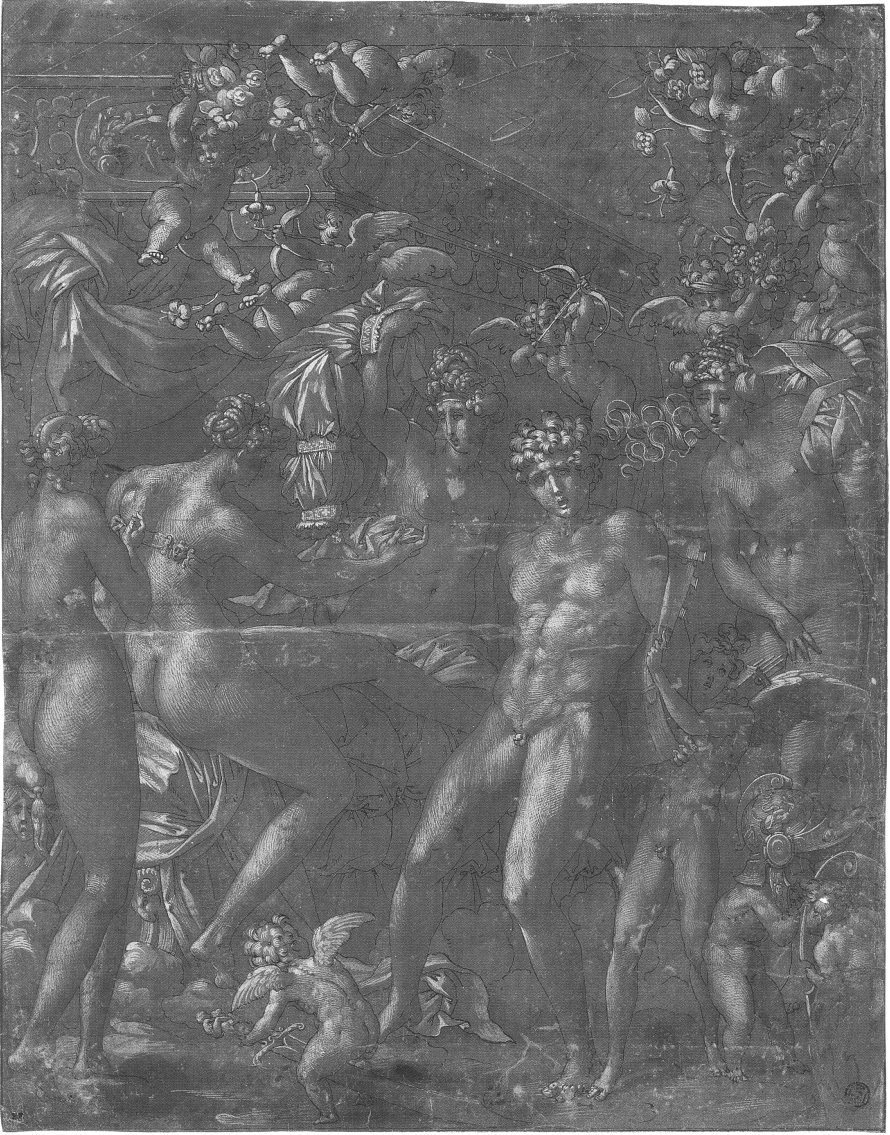


Abb. 64



Abb. 65



Abb. 66

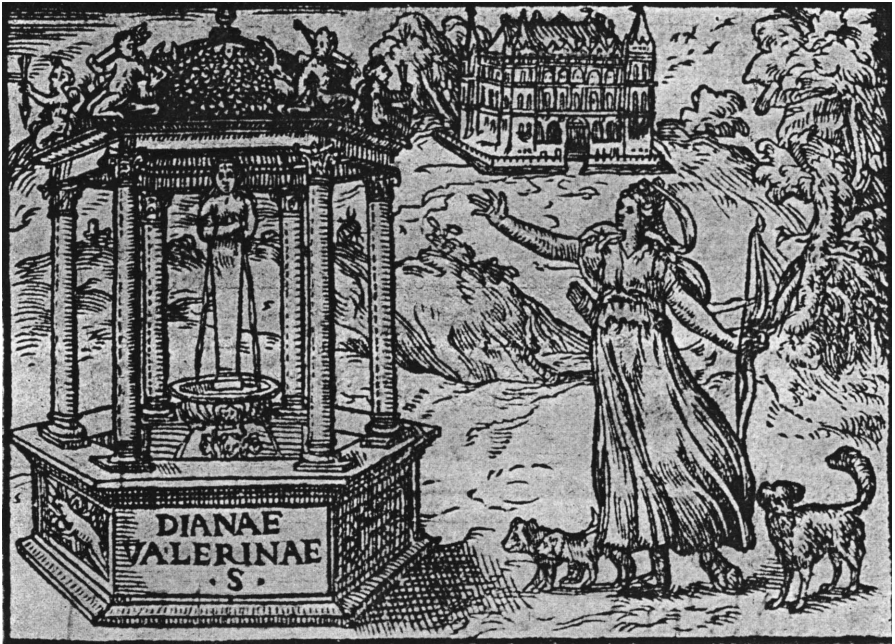


Abb. 67

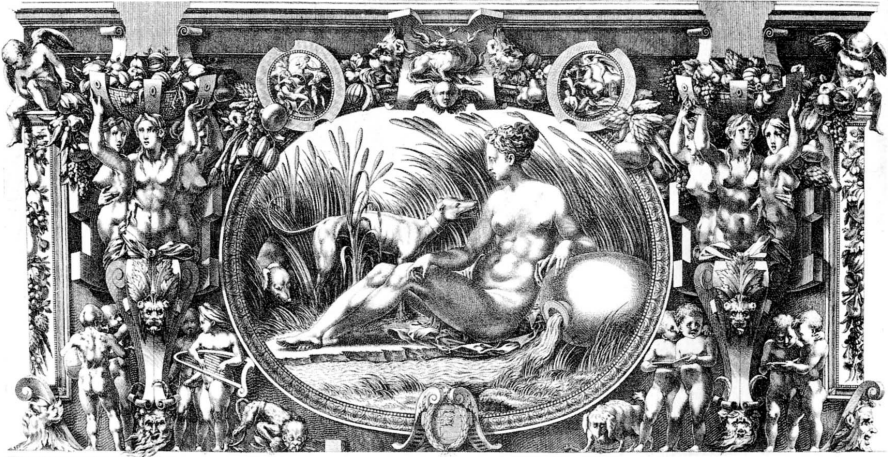


Abb. 68



Abb. 69



Abb. 70

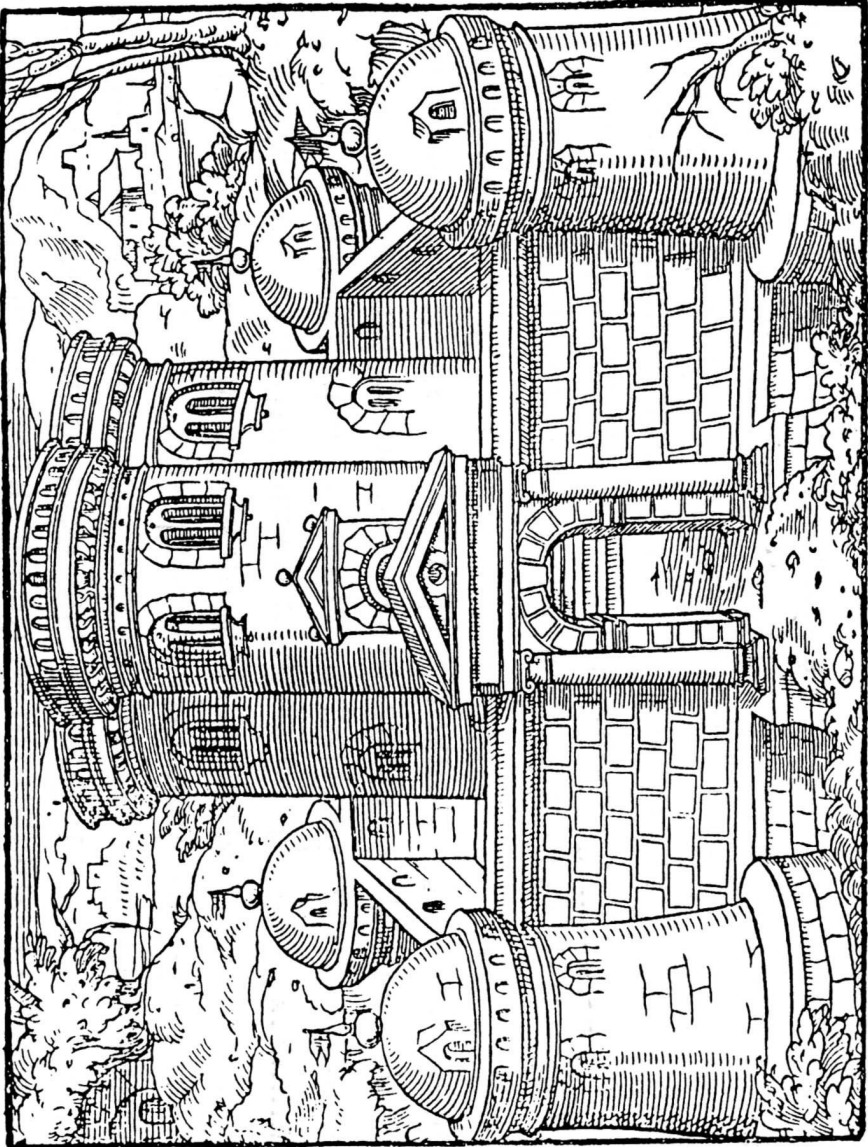


Abb. 71



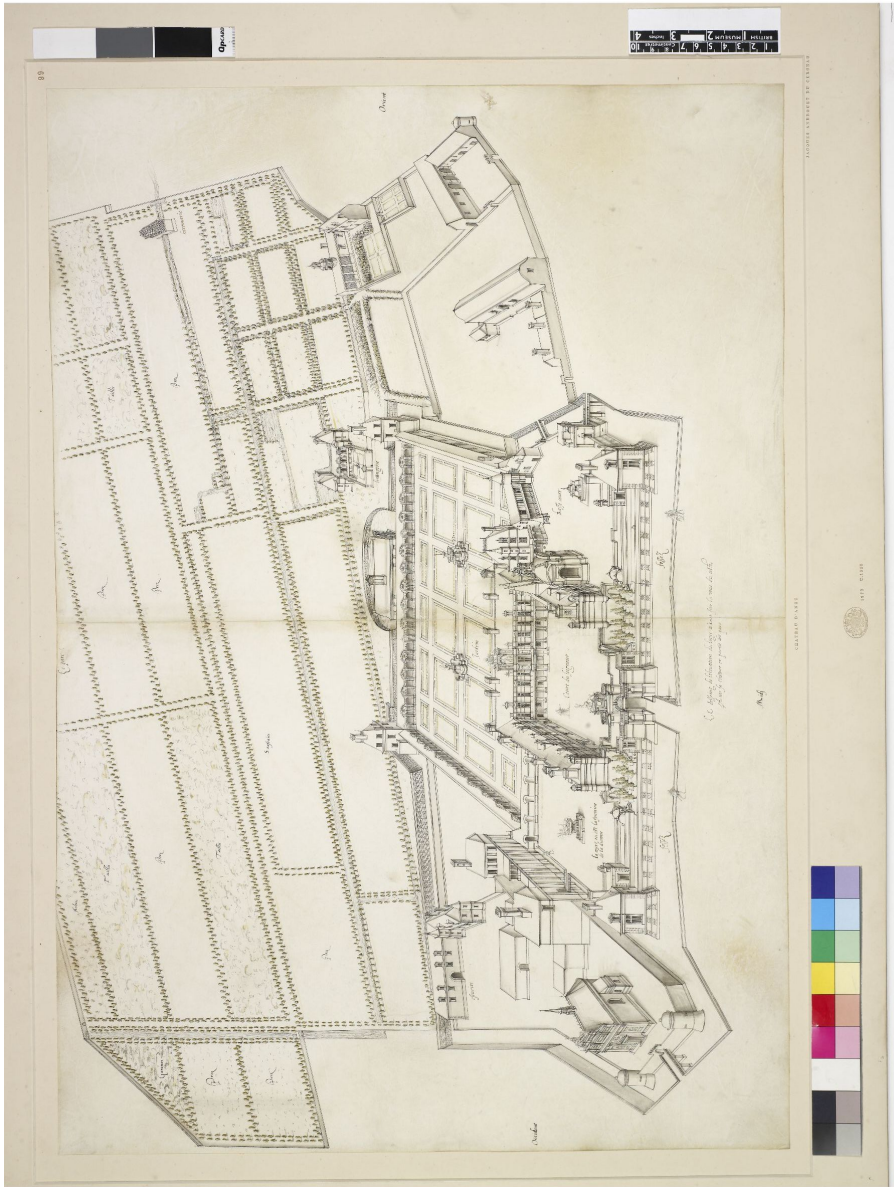
Farbtafel 1



Farbtafel 2



Farbtafel 3



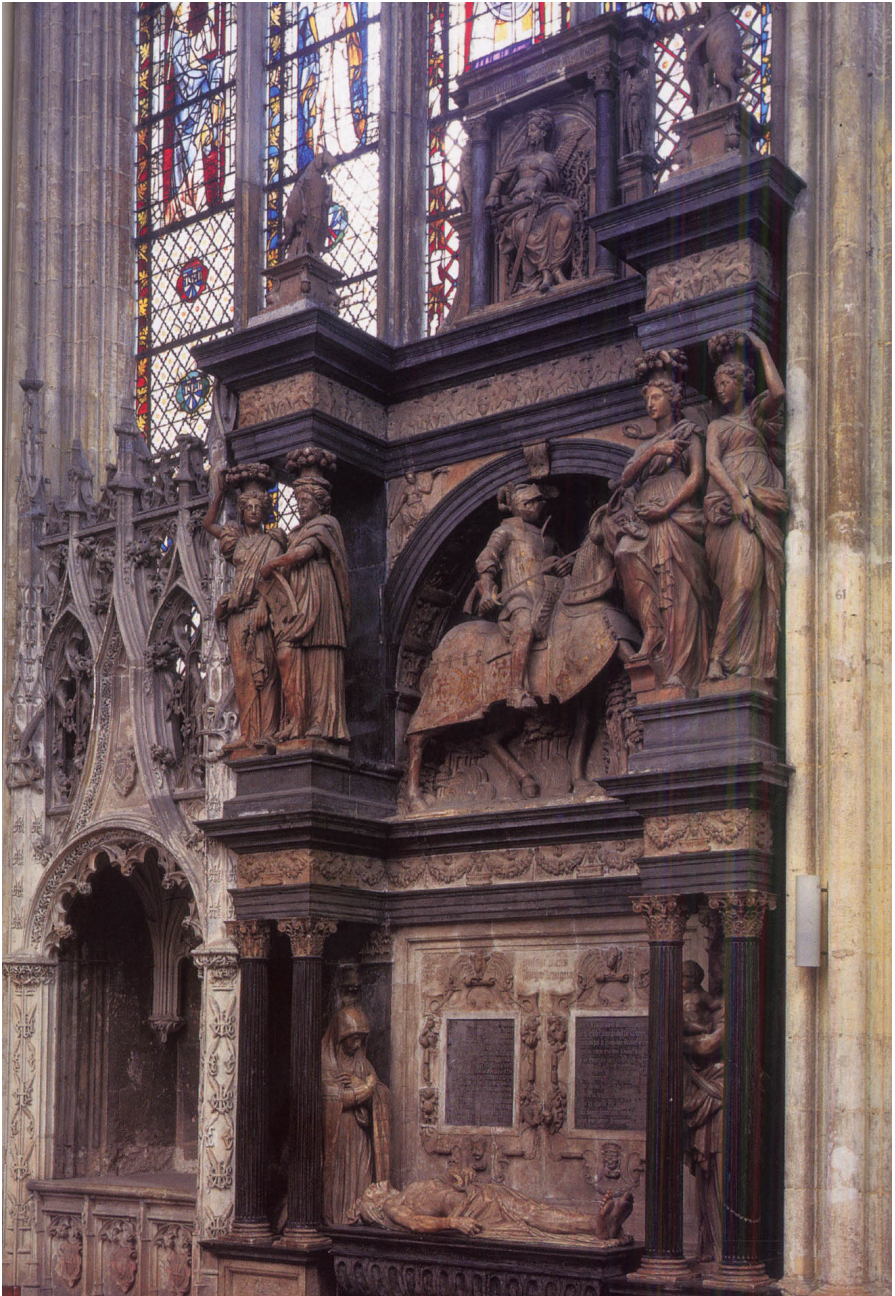
Farbtafel 4



Farbtafel 5



Farbtafel 6

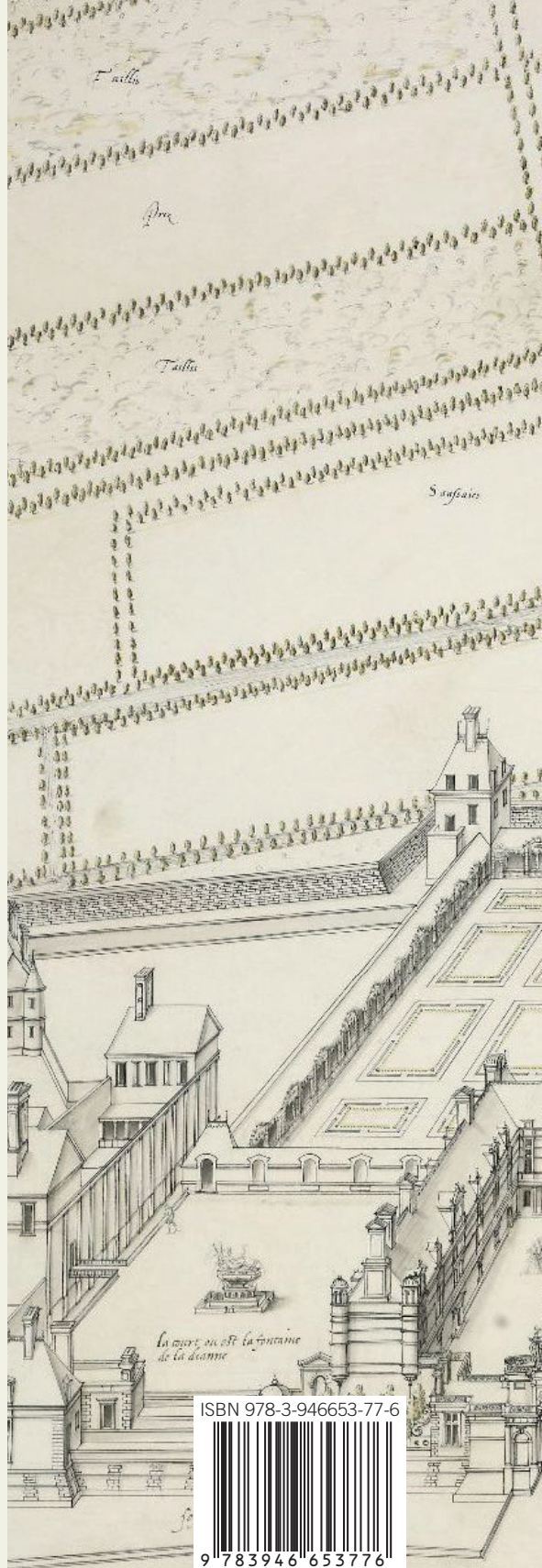


Farbtafel 7



Farbtafel 8

Die Mätressen der französischen Könige prägen unsere Vorstellung vom Leben am frühneuzeitlichen Fürstenhof – ein Leben voll Glamour, Affären und Intrigen, animiert von schönen Frauen, die Macht und Einfluss hatten. In dieser Studie geht es um eine Präzisierung dieser Vorstellung aus kunstgeschichtlicher Perspektive. Untersucht werden Bilder der Favoritin, wie sie das Zeitalter der französischen Renaissance in unterschiedlichen Medien und Gattungen hervorbrachte. Im Zentrum stehen zwei historische Frauenfiguren, Anne de Pisseleu (1508–1580?) und Diane de Poitiers (1500–1566). Die für sie entstanden oder auf sie zu beziehenden Kunstobjekte und Texte evozieren komplexe Rollenentwürfe der Favoritin am Hof der Valois-Könige Franz I. bzw. Heinrich II. Diese frühen Entwürfe, die auch von der steten Konkurrenz der Frauen mit den männlichen Günstlingen des Monarchen zeugen, sind weniger als Vorstufen oder -bilder des im französischen Absolutismus institutionalisierten Mätressenwesens anzusehen denn als epochen- und milieuspezifische Möglichkeiten weiblicher Machtkonstitution unter Rückgriff auf die Künste.



ISBN 978-3-946653-77-6



9 783946 653776