



Barbara Schmachtenberg

Das Ornamentum der Galerie d'Ulysse von Fontainebleau im gesellschaftlichen Kontext

Phase I



1. Einführung:

Projekt, zeitliche Eingrenzung und Begriffsbestimmung

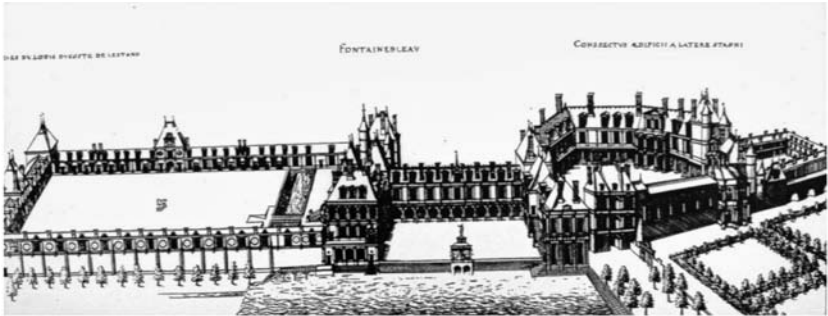


Abb. 1: Jacques Androuet Du Cerceau, Fontainebleau, von Süden gesehen, ca. 1579

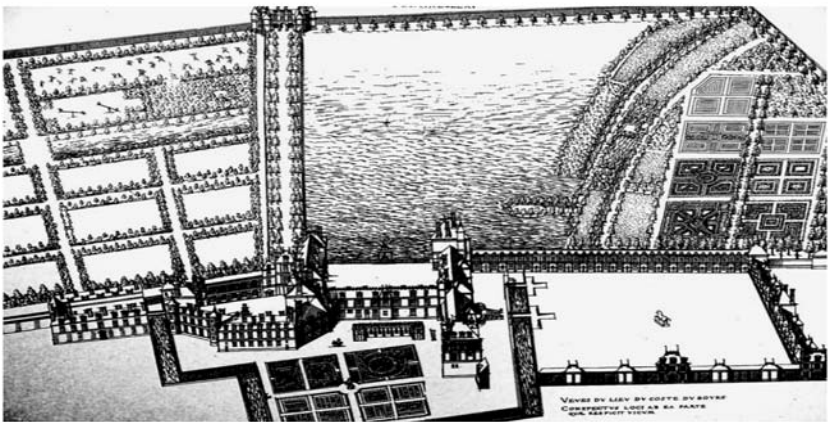


Abb. 2: Jacques Androuet Du Cerceau, Fontainebleau, von Norden gesehen, ca. 1579

Das Projekt:

Die ‚Galerie d’Ulysse’ wurde ab 1537 als Aufstockungsbau des vorher schon bestehenden einstöckigen Gebäudetrakts der Südseite des neuen Schlosshofs, der ‚Cour basse’, später wegen der dort aufgestellten, aus weißem Gips gefertigten Pferdestatue ‚Cour du cheval blanc’ genannt, errichtet. Sie hatte eine Länge von mehr als 150 Metern und war im Innern 6,25 m breit. Im Osten endete sie neben dem ‚Pavillon des Poêles’, im Westen schloss sie an die ‚Grotte des Pins’ an.¹

Anfangs war sie mehr oder weniger namenlos, denn um sie zu bezeichnen, fehlten noch nicht durch andere Bauten des Schlosses besetzte Adjektive. Zwar entstand hier die größte (*la plus grande*) Galerie Frankreichs, aber da die später als ‚Galerie François I^{er}’ bezeichnete erste Galerie bereits ‚Grande Galerie’ genannt wurde,² fiel diese Bezeichnung für die zweite, nun entstehende aus. Man behalf sich mit rein örtlichen Bezeichnungen wie ‚Galerie de la cour basse’, und später, als die Pferdestatue auf dem neuen Schlosshof aufgestellt worden war, ‚Galerie de la cour du cheval blanc’. Erst 1547, als der Bauherr François I^{er} verstorben war, wurde das Adjektiv ‚grande’ für die zweite Galerie des Schlosses frei, weil die bisherige ‚Grande Galerie’ nun im Andenken an die unverdrossene Bautätigkeit des Verstorbenen in ‚Galerie François I^{er}’ umbenannt wurde. Die heute gebräuchliche Bezeichnung ‚Galerie d’Ulysse’ für den hier zu untersuchenden Gebäudetrakt wurde erst nach deren zusätzlicher Ausgestaltung mit Szenen der Odyssee, d.h. ab 1555/56 verwendet. Da sie sich dann aber einbürgerte und bis heute in der Fachliteratur als Bezeichnung für den hier zu untersuchenden Bau trakt verwendet wird, soll sie trotz ihrer wegen der zeitlichen Abgrenzung dieser Arbeit zugegebenen Fragwürdigkeit verwendet werden.

Der Neubau wurde im Vergleich mit anderen Bauprojekten zügig vorangetrieben, vielleicht auch, weil er vor der Ankunft des Kaisers Karl V. im Winter 1539 fertiggestellt sein sollte. Der erwartete hohe Gast sollte ursprünglich im angrenzenden ‚Pavillon des Poêles’ residieren und wohl nicht auf eine unfertige Baustelle blicken müssen. Auch könnte deren Aussenfassade mit ihrem noch zu beschreibenden Ornamentum als indirekter politischer Hinweis für den Kaiser gedacht gewesen sein.³ Tatsächlich betrug die gesamte Bauzeit nur knapp drei Jahre, der Zeitplan wurde also eingehalten.

1 Sylvie Béguin, Jean Guillaume, Alain Roy, *La galerie d’Ulysse à Fontainebleau*, Paris 1985, S. 20.

2 Christine Tauber, *Manierismus und Herrschaftspraxis*, Berlin 2009, S. 195.

3 Vgl. Kap. 2.1.5.3. dieser Arbeit.

Der Bauherr der neuen Galerie war eindeutig François I^{er}. Die Frage nach einem direkt verantwortlichen Architekten ist aber umstritten. Immer wieder erwähnt wird Gilles de Breton, der aber in den ‚comptes‘⁴ und von Serlio nur als ‚maçon‘ bzw. ‚muratore‘ bezeichnet wird.⁵ Gilles le Bretons’ Präsenz in Fontainebleau ist seit dem 1. August 1527 nachgewiesen, und zwar durch den Eintrag einer Zahlung für ‚ouvrages de maçonnerie‘.⁶ Am 28. April 1528 wird er mittels Eintrags in die ‚comptes‘ zum Bauleiter von Fontainebleau ernannt.⁷ Auch für die Zeit der Errichtung der Galerie (1537-40) ist seine Präsenz nachgewiesen. Ein leitender Architekt war zu dieser Zeit noch nicht am Hofe tätig.⁸ Obwohl ein Maurer, auch wenn er Leiter der Bauwerkstatt war, sicher nicht über die notwendige theoretischen Vorbildung und schon gar nicht über Kenntnisse der neuen, am italienischen Vorbild sich orientierenden Bauformen verfügte, gilt er als der Hauptverantwortliche für die Baumaßnahmen. Beraten wurde er wohl von den dem Hofe zugehörigen Humanisten. Das nehmen zumindest Prinz und Eschenfelder an.⁹ Ab 1530/32 werden Rosso Fiorentino und Francesco Primaticcio bei den Baukonzeptionen mitgewirkt haben. Sie waren zwar in erster Linie für die dekorative Ausgestaltung des Schlosses zuständig, führende Künstler galten aber zu Beginn des 16. Jahrhunderts auch als Experten für darüber hinausgehende Aufgaben, wie z.B. ephemere Festdekorationen, Gartengestaltung, Skulptur, Bronzeguss und Architekturentwürfe. Die künstlerischen Sparten waren personell noch nicht so getrennt wie in den nachfolgenden Jahrhunderten. Die ‚Galerie François I^{er}‘ zeigt dies zumindest im dekorativen Bereich, in dem Rosso Fiorentino unter Mitarbeit seiner Werkstattgehilfen Freskomalerei mit Relief-

4 Leon de Laborde (Hg.), *Les comptes des bâtiments du roi (1528-1571)*, 2 Bände, Paris 1877.

5 Sebastiano Serlio, *I sette libri dell'architettura*, Venedig 1584, Reprint Bologna 1978. Die Berufsbezeichnung ‚maçon‘ in den ‚comptes‘ könnte deshalb verwendet worden sein, weil der Begriff Architekt sich erst langsam in Frankreich durchsetzte und zunächst nur für die zugezogenen italienischen Spezialisten verwendet wurde. Dass Serlio sich später selbst als ‚architetto‘ bezeichnete, kann damit zusammenhängen, dass er sich als Theoretiker und Bücherschreiber von einem einheimischen Werk-tätigen absetzen wollte.

6 Z.B. in: Laborde, *Comptes*, Bd. I, S. 45.

7 Ibid.

8 Serlio kam 1540 nach Frankreich, Vignola 1542 und Delorme 1548, alle also nach der Errichtung des Aufstockungsbaus.

9 Chantal Eschenfelder, *Der Ballsaal von Schloß Fontainebleau*, Frankfurt am Main 1999, S. 40. Wolfram Prinz, Ronald Kecks, *Das französische Schloß der Renaissance*, Berlin 1985, S. 426.

darstellungen, Mosaiktechnik und Plastik kombinierte. Auch Primaticcio war derart vielseitig beschäftigt. Louis Dimier bezeichnet ihn deshalb als „*pittore, scultore ed architetto a uno stesso tempo*“.¹⁰ Er erwähnt darüberhinaus, dass der Künstler später als Architekt für die ‚Guisa‘ arbeitete, für den ‚Cardinal di Lorena‘ die Grotte von Meudon baute und von Catarina de’ Medici 1559 zum ‚*direttore delle Fabriche Reali*‘ ernannt wurde, was nach Dimier als Krönung seiner Laufbahn anzusehen sei, da er von nun an nur noch als leitende Aufsicht, auch über die königlichen Architekturen, tätig war.¹¹ Offensichtlich wurde den führenden italienischen Malern, Bildhauern und Stuckateuren auch die Planung von Architekturen überantwortet. Rosso und Primaticcio werden sich zumindest dafür eingesetzt haben, dass die neue Galerie mit einem Tonnengewölbe ausgestattet wurde, was in Frankreich bis dahin nicht üblich gewesen war. Sowohl die Galerie François I^{er} als auch der Ballsaal haben flache, kassettierte Holzdecken. Bisher waren für langgestreckte Räume – wie Galerien oder Räume mit Loggiencharakter – in Frankreich diese Kassettendecken, meist kunstvoll aus Holz geschnitzt, verwendet worden. Beide Künstler können ihre theoretischen, auf die Architektur bezogenen Kenntnisse, die Voraussetzung für die Beratertätigkeit waren, nur aus der unmittelbaren Anschauung italienischer Bauten und aus der vorhandenen Literatur bezogen haben. Hier galt Vitruv¹² als Grundlage, aber verbreiteter, weil leichter lesbar und neueren Datums war Albertis ‚*De re aedificatoria*‘,¹³ an dem der Autor bis zu seinem Tod 1472 gearbeitet hatte und das sein Bruder posthum den Medici gewidmete, sicher in der Hoffnung, dass diese die Schrift durch Drucke verbreiten würden. Dies geschah auch: 1485 erschien die erste lateinische Druckfassung in Florenz, 1511 eine in Straßburg, 1512 eine weitere in Paris. Schon vorher kursierten italienische Teilübersetzungen, von denen sich heute noch eine in der Biblioteca Ricardiana erhalten hat. Bevor die Inflation der Architekturtraktate mit Serlio, Vignola, Philibert Delorme etc. einsetzte, war die Schrift Albertis diejenige, die neben Vitruv die Architektur der französischen Renaissance wohl am stärksten beeinflusste. Die lateinische Version von ‚*De re aedificatoria*‘ war dabei für die gebildeten Franzosen kein Lesehindernis, da La-

10 Louis Dimier, Leonardo, il Primaticcio, il Cellini e gli artisti italiani in Francia del Cinquecento, in: *L'arte italiana nel mondo*, o.O., o.J. S. 211.

11 Dimier, Leonardo, S. 213-214.

12 Vitruv, *De architectura libri decem*, lat./dt., hg. und übersetzt von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1977.

13 Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*; ins Deutsche übertragen, eingeleitet und mit Anmerkungen und Zeichnungen versehen von Max Theuer, Wien und Leipzig 1912.

tein hier bis 1539 Amtssprache war¹⁴ und von der Oberschicht verstanden wurde. Auch Rosso und Primaticcio hatten Lateinkenntnisse. In dieser Arbeit wird daher auf diese Schrift noch häufiger Bezug genommen.

Wenn auch die geistige Urheberchaft des Neubaus nur mit Hilfe begründeter Annahmen festgestellt werden konnte, so steht doch fest, dass das Konzept für dessen Ornamentum zunächst den beiden führenden Künstlern, Rosso und Primaticcio, nach dem Tod Rossos (1540) allein Primaticcio zugeschrieben werden kann. Da der Aufstockungstrakt als Bauwerk vor 1540 fertig wurde, sind Rosso und Primaticcio gemeinsam für dessen Außenornamentum zuständig, während das später begonnene Innenornamentum ausschließlich von Primaticcio verantwortet wird. Da Primaticcio bis 1570 lebte und auch bis zum Ende seines Lebens arbeitete, konnte er das gesamte Ornamentum der Galerie gestalterisch zu Ende führen. Er hatte sich dabei auf mehrere sukzessive Auftraggeber und deren unterschiedliche Erwartungen einzustellen: nach dem Tod von François I^{er} auf dessen Sohn und Nachfolger Henri II (1547-1559), danach auf die Könige François II (1559-1560) und Charles IX (1560-1574).

Nach ihrer Fertigstellung galt die Galerie d'Ulysse über zwei Jahrhunderte als die berühmteste Galerie Frankreichs. Durch den Abriss 1738 geriet sie aber mehr und mehr in Vergessenheit, obwohl sich einige Wissenschaftler, wie z.B. Dimier¹⁵, noch mit ihr beschäftigten. Dimier sammelte die vorhandenen Quellen, ordnete und interpretierte sie teilweise. Aber erst durch die Forschungen von Sylvie Béguin, Jean Guillaume und Alain Roy wurde sie wirklich wieder zum Leben erweckt.¹⁶ Den Autoren kam bei dieser Arbeit zugute, dass sie in leitenden Positionen arbeiteten und dadurch die Möglichkeit der Auffindung der noch existierenden schriftlichen und bildlichen Quellen weit besser ausgeschöpft werden konnte, als es Personen hätten leisten können, die nicht über ein derartiges Netzwerk verfügen.

Die die Architektur betreffenden Quellen wurden von Jean Guillaume zu grafischen Rekonstruktionen, auch Restitutionen genannt, umgeformt, die noch vorhandenen Bildquellen lokalisiert. Ikonografische Gesamtanalysen wurden nur ansatzweise geliefert.

14 Edikt von Villers-Cotterêt.

15 Louis Dimier, Fontainebleau, Paris 1930; und Louis Dimier, French Painting in the sixteenth century, London, New York 1904.

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

Die Veröffentlichung zog in Frankreich eine wissenschaftliche Diskussion nach sich, insbesondere von Claude Mignot¹⁷ und Françoise Boudon/Jean Blécon¹⁸. Die Autoren unternahmen es, einige der Forschungsergebnisse zu revidieren; so z.B. die Anzahl der Fresken des Odysseeyklus (nach Mignot statt der behaupteten achtundfünfzig doch ursprünglich sechzig, wie es auch in Vasaris Viten steht), deren Anordnung, die zusätzlichen trompe-l'œil-Fenster der Südseite, Anzahl und Standorte der Kamine etc. Deren Überlegungen haben die Forschungsarbeit des Béguin-Teams nur komplettiert, nicht aber zerstört.

In der neueren *deutschen* Fachliteratur zum französischen Schlossbau und dessen Ornamentum wurde die Galerie d'Ulysse trotzdem meist nur kurz oder gar nicht erwähnt.¹⁹ Im Vordergrund der Schriften stehen die heute noch erhaltenen Bauteile, wie z.B. die Galerie François I^{er}, der Ballsaal, die Porte Dorée. Das erstaunt, denn durch die ‚archäologischen‘ Arbeiten der aufgeführten Autoren ist es möglich geworden, sich ein Bild von dem Bauwerk und deren wegweisender Ausgestaltung zu machen. Ein Vergleich mit den Ausstattungen der französischen Galerien der nachfolgenden Jahrhunderte macht deutlich, dass hier ein künstlerisches Werk geschaffen worden war, das unsere Sicht auf die französische Renaissance der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts verändern muss, denn das Ornamentum stellt das Ergebnis eines neuen Konzepts dar, das sich weitgehend ohne Vermischung mit französischen Traditionen an italienischem Kunstschaffen orientierte und – was besonders wichtig ist – kaum direkt-repräsentative Hinweise enthält. Möglich wurde dies nur durch die relative Freiheit, die die emigrierten italienischen Künstler aufgrund des speziellen Patronagesystems, das unter François I^{er} entwickelt wurde, genossen. Es existierte nur während der Regierungszeit von François I^{er} und wurde unter den nachfolgenden Königen nach und nach durch eine stärker politisch gesteuerte Kunst ersetzt.

17 Claude Mignot, Fontainebleau révisité: La galerie d'Ulysse, *Révue de l'art* 1988, Vol 82, Nr. 1, S. 9-18.

18 Françoise Boudon, Jean Blécon, *Le château de Fontainebleau de François I^{er} à Henri IV*, Paris 1988.

19 Bei Herrig, Kirchner und Tauber wird sie nur kurz erwähnt und nur vergleichend angesprochen: Dorothee Herrig, *Fontainebleau. Geschichte und Ikonologie der Schlossanlage Franz I.*, München 1992, S. 63 und S. 87; Kirchner erwähnt sie im Kap. ‚Die Galerie – der Ort der Geschichte‘ im Zusammenhang mit Lavals Kritik an deren Freskenthemen, in: Thomas Kirchner, *Der epische Held*, München 2001, S. 31-32; Tauber konzentriert sich ebenfalls fast ausschließlich auf die Galerie François I^{er}.

Die hier vorgelegte Arbeit beabsichtigt, das Konzept der Ornamentierung der Galerie d'Ulysse auf der Basis der Forschungsergebnisse des Béguin-Teams und der revidierenden Ergänzungen durch Mignot und Boudon/Blécon zusammenzuführen und zu einem hermeneutischen Verstehen zu erweitern.²⁰ Hierfür werden die Schwerpunkte anders gesetzt, als das bisher der Fall gewesen ist. So wird z.B. das Grotteskenornamentum als ein relativ eigenständiger Bereich der Deckenausgestaltung analysiert und die astrologischen Zeichen innerhalb der Fresken werden in ihrer Bedeutung für die Bildaussage näher untersucht. Darüberhinaus wird versucht, einen inhaltlichen Zusammenhang zwischen den großen Fresken der Decke aufzuspüren. Auch sollen die vermuteten Motive für die Ornamentierungsentscheide zur Diskussion gestellt werden. Das Schwergewicht liegt somit nicht auf zusätzlicher Quellensuche. Die von den Kunsthistorikern gesammelten Quellen enthalten zwar Lücken, die sich aber wohl nicht mehr schließen lassen. Wie bei einem sehr komplizierten Puzzle, das nicht mehr vollständig erhalten ist, können sie jedoch durch begründete Annahmen ergänzt werden. Es ist klar, dass diese Ergänzungen – wissenschaftlich gesehen – nicht unproblematisch sind. Es wird aber versucht, diese Annahmen wenigstens indirekt abzusichern.

Zeitliche Abgrenzung

Der Bau der neuen Galerie und sein Außenornamentum wurden – wie bereits erwähnt – vor 1540 fertig. Wann mit dem Innenornamentum begonnen wurde, ist umstritten. In der älteren Fachliteratur wurde vermutet, dass Primaticcio sofort nach der Fertigstellung des Gebäudes mit der Ausgestaltung begann.²¹ Betrachtet man aber die vielfältigen anderwärtigen Tätigkeiten Primaticcios in den ersten Jahren nach seiner Ernennung, so erscheint dies unwahrscheinlich. 1540 reiste er nach Italien, um dort antike Skulpturen für den König zu erwerben bzw. Abgüsse von unverkäuflichen antiken Meisterwerken zu erstellen. Hierbei

20 Oskar Bätschmann, Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik, 5. Aufl., Darmstadt 2001 und Oskar Bätschmann, Anleitung zur Interpretation: Kunstgeschichtliche Hermeneutik, in: H. Beltung, H. Dilly, W. Kemp, W. Sauerländer, M. Warnke (Hg.), Kunstgeschichte, Berlin 2003, S. 199-229.

21 Prinz, Kecks, S. 428: „Unter Primaticcios Leitung beginnt seit 1541 die Ausmalung der »Galerie d'Ulysse«, deren Dekorationssystem – nun ganz auf Stukkaturen verzichtend – zum ersten Mal für Frankreich in großem Umfang Homers Thema der Odyssee zum Inhalt hat,...“. Prinz irrt nicht nur in Bezug auf das Datum, sondern auch mit seinem Hinweis auf fehlende Stukkaturen. Diese befanden sich in großer Zahl am Gewölbe, sowohl als Rahmungen als auch in Bildform, z.B. die ‚camaïeux‘.

erwies er sich als derart geschäftstüchtig, dass er in den folgenden Jahren Experte für Antiken am französischen Hof wurde und im Auftrag des jeweiligen Königs 1543, 1544, 1545, 1546, 1550-51 und 1563 erneut nach Italien gesandt wurde. Zwischen 1541 und 1544 dekorierte er die Gemächer des Königs und seiner Favoritin, leitete den Bau der Bäderanlagen, gestaltete teilweise selbst die Ornamentierung der ‚Porte Dorée‘ und schuf die ‚Grotte des Pins‘.²² Es ist deshalb unwahrscheinlich, dass die Innendekorationen der neuen Galerie direkt im Anschluss an die Fertigstellung des Gebäudes begonnen wurden. Vermutlich wurde erst nach 1544 damit angefangen.

Nachdem Primaticcio viele Jahre lang in untergeordneten Positionen gearbeitet hatte – seit 1527 in der Werkstatt Giulio Romanos in Mantua, danach unter Rosso in Fontainebleau – wird er sein erstes großes eigenständiges Werk nicht begonnen haben, ohne ständig anwesend sein zu können. 1547, im Todesjahr von François I^{er}, war jedoch erst die erste Hälfte der Gewölbedekoration vollendet.²³ Das ergibt sich aus schriftlichen Äußerungen der Augenzeugen Père Pierre Dan und Pierre Guilbert, die bemerkten, dass das Emblem des Königs, der Feuersalamander, nur bis zur Mitte in die Deckendekoration eingefügt war. Der Arbeitsprozess wurde nach dem Tod des Königs vermutlich unterbrochen, da die ausführenden Künstler auch für die Begräbnisausgestaltung des Verstorbenen und die Dekorationen für die Krönungsfeierlichkeiten des neuen Königs, Henri II, zuständig waren. Danach wurde er aber – mit Ausnahme der Fresken des VIII. Kompartiments – ohne erkennbare Abänderungen zu Ende geführt. Der Nachfolger von François I^{er}, der drittgeborene Sohn Henri, der nur durch den Tod des Erstgeborenen (1536) und den des zweiten Sohnes (1544) König geworden war, setzte zunächst die von seinem Vater bereits in Gang gesetzten Ausstattungsarbeiten des Schlosses fort, um an den Ruhm des als ‚père des arts

22 Ausstellungskatalog: Primaticcio, un bolognese alla corte di Francia, Mailand 2005. Kap.: La Galleria di Ulisse a Fontainebleau 1541-1570, S. 199 und Béguin, Guillaume, Roy 1985, S. 83.

23 Pierre Dan, *Le Trésor des Merveilles de la maison royale de Fontainebleau*, Paris 1642, Ed. Fac-simile der Kollektion ‘Monographies des villes et villages de France’, Paris 1990, S. 108: „Il paroist qu’il a bien commencé l’ordre des compartiments de la voute iusques à près de la moitié; ce qui se reconnoist par les Salamandres, & par les Chiffres de son nom qui s’y voyent.” Ebenso: Pierre Guilbert, *Description historique du chasteau, bourg et forest de Fontainebleau*, Paris 1731, 2. Band, S. 14. „... ce Roi (François I^{er}) fit faire ... commencer les compartiments de la voute jusque vers le milieu, comme il paroît par les Salamandres & la devise.”

et des lettres' bezeichneten François I^{er} anzuknüpfen und so seine eigene Position zu stärken.²⁴

Das Deckenornamentum wurde in den fünfziger Jahren des 16. Jahrhunderts fertiggestellt, nicht aber erst in den Sechzigern, wie bisher wegen der von Père Dan erwähnten Chiffre Charles' IX am westlichen Ende des Gewölbes, angenommen wurde. Dieses ist vermutlich bei späteren Restaurierungsarbeiten eingefügt worden. Aus technischen Gründen (Staubentwicklung bei der Bearbeitung der Stuckaturen, Farbspritzer etc.) konnte erst nach Fertigstellung der Decke mit dem Wändeornamentum begonnen werden. Der Auftraggeber für den Odysseuszyklus, mit dem die Wände dekoriert wurden, war Henri II, wie aus dessen Monogramm in dem Bild am Eingang der Galerie hervorgeht²⁵. Der Zeitpunkt des Beginns der Arbeit an den Fresken gilt als abgesichert, seit ein Schreiben des spanischen Gesandten Gaspar de Vega an Felipe II vom 16. Mai 1556 aufgefunden wurde, in dem er berichtet, dass in der Galerie heftig gearbeitet werde.²⁶ Seine Bemerkung kann sich zu diesem Zeitpunkt nur auf die Wände beziehen.

Das Ornamentum der Wände bestand nach Abschluss aller Arbeiten von unten nach oben betrachtet aus der

Sockelverkleidung (Höhe 1,15 cm),
dem **Groteskenfries** (Höhe 45 cm), der in den Fensterlaibungen bis zum Fußboden fortgeführt wurde,
dem sechzigteiligen **Odysseuszyklus** (Höhe 195 cm)
und den **Trophäenbildern** über den Fenstern. Zwischen den aufgeführten Ornamentformen waren teilweise Freiräume angelegt:

24 Jean Jacquart, François I^{er}, Paris 1981, S. 409.

25 McAllister fand dieses Monogramm auf einem Schild im Fresko. Das Bild befand sich am östlichen Eingang der Galerie; es war also eines der ersten, das erstellt wurde. Information entnommen aus: Béguin, Guillaume, Roy, S. 62, Fußnote 59.

26 F. Iniguez Almech, Casas reales y jardines de Felipe II, Rom 1952, S. 166. Iniguez Almech zitiert Gaspar de Vega, der 1556 Folgendes schrieb: "El es grande edefício y ay en el cosas muy ricas de pinturas y tallas, especialmente dos galerias que tiene, que la una es mas grande que la grande de Londres; esta **andavan acabando de pintar** de muy buenas pinturas y mucha talla, aunque es todo de yeso ..." („Es ist ein großes Gebäude und es enthält reiche Dinge, wie Malereien und Schnitzwerk, hauptsächlich in zwei Galerien, deren eine größer ist als die große in London; sie waren gerade dabei, diese (zweite) fertigzustellen, mit sehr guten Gemälden und viel Schnitzwerk, obwohl alles aus Gips ist ...").

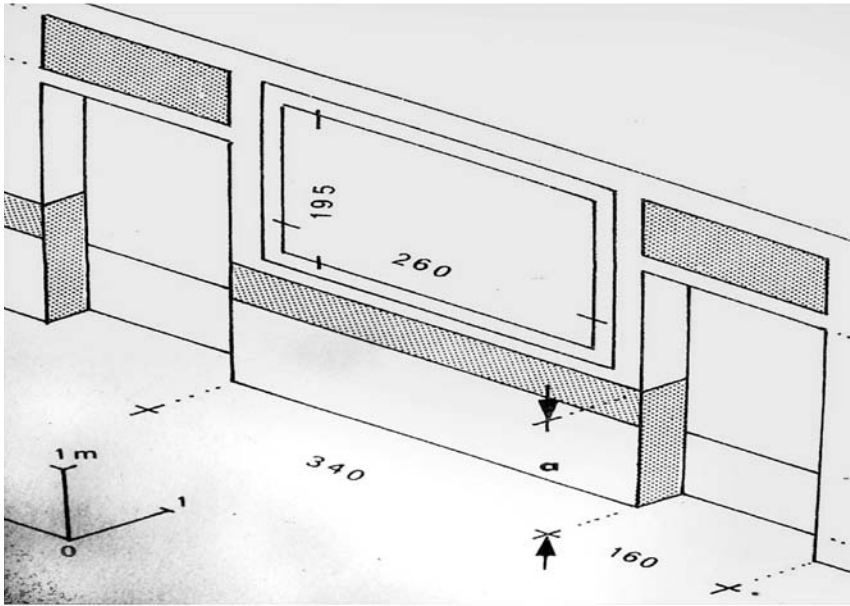


Abb. 3: Methodische Restitution des Wandornamentums der Galerie d'Ulysse

Bis 1985 wurde von einer von Anfang an bestehenden Gesamtkonzeption ausgegangen. Die Tatsache, dass sich sowohl die Gewölbefresken als auch die der Wände auf Homers Epen beziehen und dass für beide Teile Vorzeichnungen Primaticcios erhalten sind, wurde als Beweis dafür angesehen. Auch sind die zeitlich nachfolgenden Galeriedekorationen in Frankreich meist so aufgebaut, dass die Decken die göttliche Sphäre zum Inhalt hatten, die Wände für irdische Themen reserviert wurden. Formal passte das letztlich realisierte Ornamentum der Galerie für den Betrachter der folgenden Jahrhunderte in das ihm bekannte ikonografische Schema französischer Galeriebauten. Auch in der grundlegenden Recherche des Béguin-Teams von 1985 wird noch davon ausgegangen, dass es eine ursprüngliche Gesamtkonzeption für die Ausgestaltung der Galerie gegeben hatte, die die Wändedekoration mit Episoden aus der Odyssee bereits enthielt. Angesichts der neu entfachten Diskussionen nach Veröffentlichung des Werks wurden diese Thesen revidiert. 1998 änderte auch Sylvie Béguin ihre diesbezügliche Meinung. In dem Artikel ‚Die Schule von Fontainebleau ›Alte und neue Geschichten‹‘ führte sie aus: „Eine große Anlage wird unter François I. begonnen, die erst unter Henri IV. beendet sein wird:

am Deckengewölbe, auf dem Hintergrund der Grotesken, nahmen zahlreiche stuckgerahmte Motive das Prinzip der ersten Dekorationen von Fontainebleau wieder auf, wohingegen *die Geschichte des Odysseus, die um 1555 nachträglich zu den Wandmalereien hinzugefügt wurde*, dank Niccolò den Triumph der Malerei markiert ...“.²⁷

Der Bautrakt enthielt die erste Galerie in Frankreich, bei der wegen des Tonnengewölbes sowohl die Decke als auch die Wände künstlerisch ausgestaltet werden mussten. Das Konzept hierfür entwickelte sich wohl erst nach und nach. Ausgehend von den ständigen, unbekümmerten Planänderungen an anderen Gebäudeteilen des Schlosses wird hier im Anschluss an die sich erst vor einigen Jahren herauskristallisierte Forschungsauffassung angenommen, dass der Ausgestaltung der neuen Galerie mehrfache, zeitversetzte, unterschiedlich motivierte Auftragserteilungen zugrunde liegen. In Ermangelung eigener Erfahrungen orientierte man sich zunächst an italienischen Ausgestaltungen, hier insbesondere an den Loggien des Vatikans. Diese bestehen aus einem Bildprogramm am Gewölbe und einer Grotteskendekoration der Wände. Nach André Chastel entstand die Idee, die Wände mit einem Odysseuszyklus auszustatten, erst in einer zweiten Phase: „Comme à la galerie du Rosso, l'architecture et le décor vont de pair, en ce sens que l'on a moins affaire à un programme complet établi d'avance qu'à **une invention progressive**, qui n'exclut pas les ajustements de structure.“²⁸ (*Wie bei Rossos Galerie geht die Architektur und das Dekor Hand in Hand, in dem Sinne, dass man es weniger mit einem im Vorhinein entstandenen Gesamtprogramm zu tun hat, sondern mit einer fortschreitenden Ideenfindung, die sukzessive Strukturanpassungen nicht ausschließt.*) Dorothee Herrig schließt sich dieser Meinung an, ohne sie weiter abzusichern: „Heinrich II. ordnete die 1556 begonnene Ausmalung mit Episoden der Odyssee an und ließ ein Vestibül einfügen, das die Galerie um eine Travée verkürzte.“²⁹ Auch Claude Mignot stimmt dieser zeitlichen Neubewertung zu: „De même qu'il y a plusieurs projets successifs pour le château, il y a trois parties pour la grande galerie de la basse cour, trois desseins pour trois rois, à dominante iconographique différente: poétique, astrologique et mythologique sous François I^{er}, narrative sous Henri II, monarchique et politique

27 Sylvie Béguin, Die Schule von Fontainebleau ›Alte und neue Geschichten‹, in: Roberto Cassanelli (Hg.), Künstlerwerkstätten der Renaissance, Mailand 1998, S. 283. Schrägschreibung von der Verf.

28 André Chastel, Introduction, in: Béguin, Guillaume, Roy, S. 1.

29 Herrig, S. 58-59.

sous Charles IX.“³⁰(Ebenso wie es mehrere aufeinander folgende Projekte für das Schloss gibt, gibt es drei Abschnitte für die ‚grande galerie de la cour basse‘, drei Abschnitte von drei verschiedenen Königen, mit unterschiedlichen ikonografischen Dominanten: poetisch, astrologisch und mythologisch unter François I^{er}, erzählerisch unter Henri II, monarchisch und politisch unter Charles IX.) Mignot erweitert in den zitierten Ausführungen die vorher vorwiegend chronologisch begründete Aufteilung durch die Nennung der unterschiedlichen ikonografischen Dominanten in den verschiedenen Phasen:

Phase I: Deckenornamentum – **poetisch-astrologisch-mythologisch,**

Phase II: Odysseuszyklus – **erzählerisch,**

Phase III: Sockelgestaltung und Trophäenfresken – **monarchisch-politisch.**

Die Argumentationen Chastels und Mignots können durch den Blick auf die Verbreitungsgeschichte der Odyssee gestärkt werden. Zwar kursierten schon seit Ende des 15. Jahrhunderts Drucke des Homertextes,³¹ sie scheinen aber in Frankreich zunächst keine größere Resonanz hervorgerufen zu haben. Im Vordergrund des humanistischen Interesses stand Homers Ilias, auch weil sie gut zur ‚translatio imperii‘ – These der französischen Machtpolitik passte. Erst Henri II scheint sich durch Vermittlung von Jacques Peletier du Mans, der zu seiner Entourage gehörte und die erste Teilübersetzung ins Französische geliefert hatte, für die Odyssee interessiert zu haben.³² Auch von der bildenden Kunst wurde die Odyssee noch kaum aufgegriffen. Aus Italien sind zwar einige wenige Beispiele bekannt,³³ nicht aber aus Frankreich. Das Odyssee-Projekt kann deswegen nur während der Regierungszeit von Henri II entwickelt worden sein, offensichtlich im Zusammenhang mit der von dem neuen Herrscher angeordneten Umgestaltung der Galerie. Bautech-

30 Mignot, S. 9-18.

31 Die erste griechische Teilausgabe der Neuzeit erschien 1488 in Florenz. Ihr folgte 1497 eine von Raffaele Maffei geschaffene lateinische Fassung. Die erste griechische Gesamtausgabe wurde 1541 gedruckt. 1545 veröffentlichte Franciscus Floridus eine lateinische Übersetzung der ersten acht Bücher dieser griechischen Gesamtausgabe: Ausst.Kat. Primaticcio, un bolognese, S. 200.

32 Jacques Peletier du Mans schuf nur eine französische Fassung der ersten zwei Bücher, deren Fortsetzung er dann Lancelot Carle überließ.

33 Baldassare Peruzzi. Fassadendekoration des Hauses von Ulisse da Fano in Rom; Giovanni Porderone, Wandteppichentwürfe für Ercole d'Este; Pelegrino Tibaldi, Odysseuszyklus in zwei Sälen des Palastes von Giovanni Poggi in Bologna: Informationen entnommen aus: Vittoria Romani, Tibaldi e la questione delle 'cose del cielo', Padua 1997, S. 19-63.

nisch bestand diese aus deren direkter Anbindung an Pavillon des Poêles, den Henri bewohnte, wenn er sich in Fontainebleau aufhielt, und aus der Schaffung eines Vestibüls, durch das die Galerie nun direkt mit den königlichen Wohnräumen verbunden wurde. Mit dieser Anbindung war deren veränderte Nutzung verbunden.³⁴ War sie vorher ein privater, von den Wohntrakten getrennter Wandel- und Durchgang gewesen, so wurde sie jetzt einer begrenzten Öffentlichkeit zugänglich gemacht, nämlich denjenigen, die der neue König persönlich empfing und mit denen er in ihr flanierte. Erst jetzt bildete sich deren repräsentative Bedeutung ansatzweise heraus. Die große Öffentlichkeit blieb aber weiter ausgeschlossen.

Unbeantwortet ist bisher jedoch die Frage, was während der Regierungszeit von François I^{er} als Wändeornamentum geplant gewesen sein könnte. Denkbar wäre, dass ursprünglich an eine die gesamten Wandflächen umfassende Grotteskendekoration nach dem Vorbild der Loggien Raffaels im Vatikan gedacht worden war. Diese Meinung vertritt Claude Mignot: „Sur les murs, plutôt que l’histoire d’Ulysse ou même des scènes d’Iliade, on doit songer alors à peindre des pannaux de grotesques...”³⁵ („Man kann annehmen, dass an den Wänden statt der Geschichte der Odyssee oder gar der Ilias Tafeln mit Grottesken gemalt werden sollten ...“). Das hätte jedoch bei der Länge der Galerie einen immensen Arbeitsaufwand bedeutet. Dieses mögliche Konzept ist jedenfalls nicht verwirklicht worden, vielmehr wurde es eingeschrumpft realisiert. Der zwischen dem ‚lambris‘ und dem Odysseuszyklus angebrachte Fries könnte nach der Planrevision dessen Sparversion darstellen. Seine Fortführung in den Fensterlaibungen stärkt diese Vermutung, denn durch sie wird der Eindruck eines in sich geschlossenen, sich selbst genügenden Ornaments vermittelt. Wenn man in diese Überlegungen mit einbezieht, dass der gesamte Fries nach Fertigstellung des Odysseuszyklus und der Sockelzone zwischen beiden ziemlich eingezwängt und fremdartig gewirkt haben muss, gewinnt diese Hypothese an Gewicht. Damit steigt auch die Wahrscheinlichkeit, dass er bereits direkt im Anschluss an die Arbeiten am Gewölbe teilweise ausgeführt worden war. Belege für diese These existieren nicht. In den ‚Comptes‘ wird der Fries erst 1559 angesprochen.³⁶ Dass der Fries vorher nicht erwähnt wurde, kann aber auch daran liegen, dass die Rechnungsbücher zwischen 1554 und 1559 sehr lückenhaft geführt worden waren. Sie enthalten in dieser Zeit überhaupt keine Aufträge bezüglich der Innendekoration, obwohl doch

34 Ausstellungskatalog Primaticcio, un bolognese alla corte di Francia 2005, S. 34.

35 Mignot, S. 9-18.

36 Laborde, Comptes, Bd. II, S. 2-3.

der umfangreiche Odysseuszyklus nachweislich seit 1556 in Arbeit war. Die Frage nach dem zeitlichen Beginn der Arbeiten am Fries kann deshalb nicht eindeutig geklärt werden. Da er aber inhaltlich eine Wiederholung der Grottesken des Gewölbes darstellt, wird er in die hier vorgelegte Untersuchung mit einbezogen.

Das ursprüngliche, poetisch-astrologisch-mythologische Ausgestaltungskonzept, im Anschluss an die zitierten Ausführungen Mignots als ‚**Phase I**‘ bezeichnet, wird in dieser Arbeit ausschließlich untersucht. Es umfasst die Regierungszeit von François I^{er} nach dessen Freilassung aus der spanischen Haft bis zu seinem Tod und die Fertigstellung seines ursprünglichen Projekts unter Henri II, d.h. im Ganzen die Jahre **1537 bis ca. 1555/1556**.

Der Begriff des Ornamentum

Der historische Begriff ‚Ornamentum‘ wird in dieser Arbeit trotz seiner für den deutschen Leser gefühlten Sperrigkeit verwendet, um bereits über die Sprache eine möglichst starke Annäherung an die Denkweisen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu schaffen. Mehr als die Begriffe Dekoration, Ausschmückung, Ausstattung etc. ermöglicht er eine enge Verknüpfung mit der Architektur der Galerie. Das entspricht den Arbeitsweisen der beteiligten Künstler, die sowohl als Maler, Bildhauer, Stuckateure arbeiteten, als auch als planende Architekten tätig waren und deshalb auch bei ihren Inventionen mehr das Ganze im Blick hatten als die stärker spezialisierten Künstler späterer Zeiten.

Im 15. und beginnenden 16. Jahrhundert war der Begriff in den noch vorwiegend lateinisch verfassten Schriften gängige Praxis. Abgeleitet wurde er aus den Schriften Ciceros, die zu dieser Zeit eine neue Blüte erlebten, insbesondere dem ‚Orator‘³⁷ und dem ‚De oratore‘³⁸. In diesen Schriften wird allerdings nur die Kurzform ‚*ornatus*‘ verwendet, ein Begriff, der substantivisch oder auch adjektivisch verstanden werden kann. Er bezeichnet eine der vier Formen der *virtutes dicendi* einer gelungenen Rede: *latinitas*, *perspicuitas*, ***ornatus***, *decorum*. *Ornatus* und *decorum* einer Rede hängen eng zusammen, denn je nach dem Redeanlass und dem Thema werden drei Stilebenen unterschieden, der hohe und bewegende Stil, der mittlere und erfreuende und der niedrige bzw. schlicht belehrende. Der ‚*ornatus*‘ wird entsprechend eingesetzt oder auch vermieden. Er kann, falsch eingesetzt, dazu dienen, Ungeschicklichkeiten einer Rede zu übertünchen. Richtig eingesetzt ist er aber positiv zu bewerten. Die

37 Cicero, Orator, lat./dt., übersetzt von Bernhard Krytzler, München 1975.

38 Cicero, De oratore, lat./dt., übersetzt von Harald Merklin, Stuttgart 1986.

angemessene Wortfügung, zu der Wortklang (*sonus*) und Rhythmus (*numerus*) und die Ausschmückung einer Rede (*ornatus*) zählen, wird zunächst von den Ohren, also sinnlich aufgenommen. Als direkt-sinnliche Wahrnehmung zielt sie ohne korrigierende Zwischenstationen auf die Seele (*animus*) und bereitet den Hörern unmittelbares Vergnügen.³⁹ Ein ‚*ornatus*‘ kann also, richtig eingesetzt, die Wirkung einer Rede durch Steigerung der sinnlichen Wahrnehmungskomponente beim Hörer im Sinne eines größeren Vergnügens erhöhen und dient dann der gesteigerten Aufnahmebereitschaft für die in der Rede enthaltenen nüchternen Fakten – eine wahrhaft moderne pädagogische Erkenntnis. „Bei wem erschauern denn die Menschen? Wen blicken sie als Redner starr vor Staunen an? Bei wem erhebt sich ihr Beifallsgeschrei? Wer ist in ihren Augen sozusagen ein Gott unter den Menschen? Es sind diejenigen, die ausgewogen, klar, wortreich, mit wirkungsvoller Stilisierung des Inhalts und der Formulierung reden und beim Vortrag selbst gewissermaßen eine Art von Takt und Rhythmus finden. Das ist es, was ich glanzvoll finde. (**Quid est, quod dico, ornato**).“⁴⁰

Der zeitlich folgende antike Autor, in dessen Werk der Begriff des ‚*ornamentum*‘ enthalten ist, war **Vitruv**⁴¹. Er übertrug ihn von der Rhetorik auf die Architektur. Im 15. Jahrhundert entdeckte Gianfrancesco Bracciolino die Schrift neu. Sie wurde bekannt, weil sie auf das neu geweckte Interesse an der Antike stieß. In ‚*De architectura libri decem*‘ kommt der Begriff der ‚*ornamenta*‘, Plural von ‚*ornamentum*‘, in zweifacher Weise vor. Einerseits werden die Karyatiden und Perserstatuen der griechischen Tempelarchitekturen als ‚*ornamenta*‘ bezeichnet, andererseits wird der Begriff im Zusammenhang mit der Beschreibung des Tempeldachstuhls als ‚*ornamenta columnarum*‘ eingesetzt. Karyatiden- und Perserstatuen hatten in der griechischen Tempelarchitektur teilweise tragende Säulen ersetzt. Sie verdeutlichten die Siege der Griechen über die Karyaten und die Perser und wurden durch den Einsatz als Lasten tragende Elemente zu Zeichen der Schmach der Verlierer. Begrifflich bedeutet dies, dass ‚*ornamenta*‘ hier nicht in erster Linie in der Bedeutung von Zierde und Verzierung verwendet wird, sondern mehr als politische Propaganda am Bauwerk. Anders kann Vitruvs ‚*ornamenta columnarum*‘ gedeutet werden.

39 Die Ausführungen zu Albertis Ornamentum-Begriff beziehen sich auf: Veronika Biermann, Ornamentum. Studien zum Traktat ›De re aedificatoria‹ des Leon Battista Alberti, Hildesheim, Zürich, New York 1997.

40 Cicero, De oratore, S. 479.

41 Vitruv, De architectura libri decem, lat./dt., hgg. und übers. Von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964.

Der Begriff umfasst alle Teile des Gebälks, nicht aber die stützende Säule. Was nach Vitruvs Einschätzung in der vorangegangenen Holzbauweise der Tempel notwendiger, wenn auch schon verzierter Bestandteil der Architektur gewesen war, die Balken über den Säulen, die Dachbalken und deren technisch notwendige Verbindungen, das war in der späteren Steinbauweise nicht mehr in der gleichen Art notwendig, wurde aber dennoch beibehalten und als Triglyphen, Metopen und Mutuli künstlerisch ausgestaltet. Hierdurch veränderte sich der Inhalt des Begriffes ‚ornamentum‘. Er benannte jetzt die vorwiegend der sinnlichen Wahrnehmung dienenden und somit Vergnügen schaffenden Teile des Bauwerks, aber auch diejenigen, die unserer Auffassung nach in erster Linie zur Architektur gehören. Damit näherte sich sein ‚ornamenta‘-Begriff dem ‚ornatus‘ des Cicero an, wobei das sinnliche Vergnügen, das bei Cicero über die Ohren erzeugt wird, nun über die Augen läuft.

Basierend auf diesen antik-römischen Autoren entwickelte **Leon Battista Alberti** (1404-1472) seinen ‚ornamentum‘ – Begriff. In seinem Architekturtraktat ‚De re aedificatoria‘ wird er ab dem VI. Buch zentral behandelt, hier sogar in der Überschrift ‚De ornameto liber sextus‘. Veronica Biermann hat herausgearbeitet, dass sich der Begriff in Albertis Schrift fortlaufend erweitert und zum Schluss eine zentrale Rolle in seiner Architekturtheorie spielt. Der Prozess der fortlaufenden Begriffserweiterung verläuft folgendermaßen: Alberti bemüht sich zunächst, die Begriffe ‚pulchritudo‘ (Schönheit) und ‚ornamentum‘ voneinander abzugrenzen. ‚Pulchritudo‘ ist nach Alberti „eine bestimmte gesetzmäßige Übereinstimmung aller Teile, ... die darin besteht, daß man weder etwas hinzufügen noch hinwegnehmen oder verändern könnte, ohne sie weniger gefällig zu machen.“⁴² Es versteht sich, dass zusätzliches Ornamentum nach dieser Definition im Grunde etwas Überflüssiges ist. Wenn es trotzdem am Bauwerk eingesetzt wird, dann kann es nur die Funktion haben, Unvollkommenes zu kaschieren. Es hat in dieser ersten Fassung den mehr negativen Sinn von schminken (*fucare*) und glätten (*expolire*) und ist in Bezug auf Architektur grundsätzlich abzulehnen.

Da Alberti aber an den neu betrachteten antiken Bauresten Roms durchaus ‚ornamentum‘ wahrnahm, das deren Schönheit vergrößerte, obwohl sie ihm schon in ihrer bloßen Funktion als Bauwerke bewundernswert erschienen, leitete er argumentativ eine inhaltliche Ausweitung des Begriffs ein. Hierzu argumentierte er folgendermaßen: Da es sogar der Natur selten vergönnt sei, etwas hervorzubringen, das absolut und in allen Teilen vollkommen ist, kann dies

42 Alberti, S. 294.

durch ein ‚ornamentum‘ gesteigert werden. ‚Ornamentum‘ dient nun als genehmigtes ‚**subsidiarium**‘, als ‚**lux pulchritudinis**‘ der Natur, als „**ein die Schönheit unterstützender Schimmer**“, auch als **Gewand**.⁴³ Jetzt positiv konnotiert, bleibt Ornamentum aber zunächst noch etwas dem eigentlichen Bauwerk von außen Angefügtes.

Die nächste Begriffserweiterung wird nach Biermann durch die Verwendung des Wörtchens ‚*magis*‘ (mehr) in dem Satz „Ornamentum autem afficti et compacti naturam magis innati.“ erreicht.⁴⁴ Das Bauwerk selbst wird nun zum Gerippe eines Körpers erklärt, das der Auffüllung durch **Muskelfleisch** bedarf, um lebendig zu wirken. Mit dieser letzten argumentativen Wendung wird das ‚ornamentum‘ zum Bestandteil der Architektur, denn die Muskeln stabilisieren das Gerippe und verleihen ihm Leben. In dieser Fassung wird der Begriff im Folgenden verwendet.

43 „...nackt soll man ein Bauwerk zu Ende führen, bevor man es bekleidet.“ Alberti, S. 510.

44 Biermann, S. 144. Außer Biermann deutet auch Rykwert Albertis Begriffserweiterung in diesem Sinne: „... the whole burden of the passage goes on to suggest, quite indelicately, that ornament is the corporeal or carnal part of the building.“ Joseph Rykwert, *Inheritance or tradition?*, in: *Architectural Design* 1979, S. 3.