



KUNST. MACHT. IMAGE

Anna Maria Luisa de' Medici (1667–1743)
im Spiegel ihrer Bildnisse
und Herrschaftsräume

Studien zur Kunst 41

Laura Windisch

Kunst. Macht. Image

Anna Maria Luisa de' Medici (1667–1743)
im Spiegel ihrer Bildnisse und Herrschaftsräume

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2019 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Lindenstraße 14, D-50674 Köln
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen
schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Antonio Bellucci, Minerva, Merkur und Plutus huldigen der Kurfürstin
Anna Maria Luisa de' Medici, 1706 © Museum Kunstpalast – Horst Kolberg – ARTOTHEK

Korrektur: Elena Mohr, Reiskirchen
Satz: büro mn, Bielefeld
Druck und Bindung: Hubert & Co., Göttingen
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier
Printed in the EU

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-412-51397-9

Für Sophie Luisa.

Inhalt

Vorwort	9
1 Einleitung	11
1.1 Gegenstand und Fragestellung der Arbeit	11
1.2 Forschungsstand	19
1.3 Methodische Vorgehensweise und Aufbau	22
2 Bild und Mythos: Porträt und <i>Imago</i> der Anna Maria Luisa de' Medici	27
2.1 Im Gefolge der Flora: Anna Maria Luisa als Verkörperung von Florenz	31
2.2 <i>Bellezza</i> und <i>Divinità</i> : Anna Maria Luisa de' Medici als Herrscherin	37
2.3 Die Protagonisten: Ferdinando, Anna Maria Luisa, Gian Gastone und Cosimo III. de' Medici	53
2.4 Ende der Dynastie und Aufbruch der letzten Medici: Florenz als „Neues Athen“ und die Legitimation weiblicher Herrschaft	57
3 Anfänge des öffentlichen Museums: Das Düsseldorfer Kunsthhaus	77
3.1 Vom Stadtschloss zum Kunsthhaus: Im Nexus von Kunstkammer, Kunstsammlung und Museum	80
3.2 Expansion und Verdichtung: Der Katalog von Gerhard Joseph Karsch (1716/17) und die dynastische Achse Düsseldorf-Florenz	86
3.3 Die künstlerische Apotheose des Adriaen van der Werff: Demonstration und ‚Neutralisierung‘ der Herrschaft	104
3.4 „Per l'ornamento dello stato“: Staatsbildung, Sammlung und Öffentlichkeit	117
Farbtafeln	121
4 Mobilität und Materialität: Objekte als Akteure und Konstituenten des Hofstaats	145
4.1 Distanznahme und Bewegung: Zwischen Palazzo Pitti und Wittelsbacher Hof	150
4.2 Semantik des Materials: Zum Verhältnis von Objekt, Raum und Identität	162
4.3 Die Wiederkehr der Flora: Giovacchino Fortinis Medaille als Huldigung auf Anna Maria Luisa de' Medici (1717)	189
4.4 Vom Inventar zur Ausstellung: Antonio Cocchi und die Neuordnung der Antiken (1738)	196

8 | Inhalt

5	Räume der Macht und der Muße: Die Villa La Quiete als Ort der ‚produktiven Unruhe‘	203
5.1	Die Villa La Quiete als Übergangsraum zwischen Memoria und Repräsentation	210
5.2	Die Intimität des Außenraums: der Garten zwischen Heiligenlandschaft und Herrschaftsraum	215
5.3	Die Externalisierung des Innenraums: Die Freskenausstattung des Saals der Medici-Villen und des Ruinensaals	226
5.4	Die Entfesselung des Raums: Klienteläre und künstlerische Verbindungen zwischen Zentrum und Peripherie	244
6	Schlusswort und Ausblick	253
	Anhang	259
	Literaturverzeichnis	261
	Quellenanhang	299
	Abkürzungsverzeichnis	299
	Verzeichnis der Archive	299
	Briefe, Rechnungen und Inventare	300
	Ausstellungskataloge und Reisebeschreibungen	320
	Bildnachweise	325
	Personenregister	327

Vorwort

Der vorliegende Band bietet die aktualisierte und überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im September 2016 am Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern angenommen wurde. Im Zentrum der Arbeit steht das Herrscherbild adeliger Frauen in der Frühen Neuzeit, exemplarisch untersucht an der Person Anna Maria Luisas de' Medici. Wesentliche Impulse für das Forschungsvorhaben erhielt ich durch den fachlichen Austausch mit den Betreuern der Arbeit Prof. Dr. Norberto Gramaccini und Prof. Dr. Horst Bredekamp. Beide haben meine Untersuchung von Beginn an mit Engagement und vertrauensvoller Unterstützung begleitet. Regelmäßige Doktoranden-Kolloquien in Berlin und Bern, öffentliche Tagungen und interne Workshops sowie Exkursionen des in Bern angesiedelten wissenschaftlichen Forschungsprojekts „Interior. Art, Space, and Performance (Early Modern to Postmodern)“ boten von 2012–2015 eine Plattform für intensiven Austausch mit Fachkolleginnen und -kollegen. Dies gilt in besonderem Maße für das von Prof. Gramaccini geleitete Subprojekt „The Feminine Interior“, bei dem ich als Assoziiertes Mitglied angestellt war. Mein besonderer Dank als ehemalige Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin gilt Herrn Prof. Bredekamp für die intensive langjährige Förderung und Unterstützung meiner Arbeit.

Von besonderem Nutzen war auch der Austausch im Rahmen des Medici-Archive-Projects in Florenz, das meine Arbeit mit einem Stipendium des *Samuel Freeman charitable trust* von April bis Juni 2013 unterstützt hat. Alessio Assonitis, Elena Brizio und Maurizio Fagiolo beantworteten stets mit größter Hilfsbereitschaft Fragen zur Transkription von Primärquellen. Besonderer Dank gebührt Sheila Barker, die mich auch über die Zeit des Stipendiums hinaus durch den Dschungel der Archivquellen des Archivio di Stato und des Archivio storico degli Uffizi in Florenz begleitet hat. Auf der *Jane Fortune Conference 2017* des Medici Archive Projects konnte ich einige Ergebnisse der Archivarbeit vorstellen.

Prof. Dr. Arne Karsten und Prof. Dr. Philipp Zitzlsperger eröffneten mir bereits während meiner Studienzeit in Berlin auf zahlreichen Rom-Exkursionen im Rahmen des *Requiem-Projekts* die Welt der italienischen Archive und legten den Grundstein mit für meine späteren Forschungen.

Prof. Dr. Ilaria Hoppe hat mich durch anregende Gespräche, wertvolle Literaturhinweise und Diskussionen während eines Seminars zu Frauen im Florenz der Frühen Neuzeit und einer Exkursion nach Florenz im Frühjahr 2015 unterstützt und damit wesentlich zur inhaltlichen Präzisierung meines Themas beigetragen. Für die freundliche Bereitschaft der Vermittlung von Privatführungen durch die Villa La Quiete danke ich Giacomo Corradi. Tarek Ibrahim hat mit professioneller Hilfe Übersetzungen von Vorträgen und Abstracts zu Anna Maria Luisa de' Medici ins Englische betreut. Dankbar bin ich ihm auch für die wertvollen Hinweise zu *cloisonée chopsticks*.

Für rasche und unkomplizierte Hilfe bei der Beschaffung von Literatur aus dem KHI in Florenz danke ich ganz besonders Dr. Almut Goldhahn. Intensiven fachlichen Austausch gewährten Ashley Buchanan, Alexandra Enzensberger, Cathérine Ludwig-Ockenfels und Maria Merseburger und für wertvolle Hinweise danke ich Stefano Casciu, Ariane Greiner, Fabian Kuhn, Adelina Modesti und Julian Windisch. Der größte Dank gilt meinen gedul-digen Eltern, die mich stets unterstützten.

Dem Böhlau-Verlag danke ich für die sorgfältige Durchsicht und umsichtige Betreuung des Manuskripts, insbesondere Elena Mohr und Julia Roßberg.

1 Einleitung

[...] l'unico risplendentissimo Lume, che la Divina Provvidenza mantiene tuttavia vivente, per ornamento di questo secolo [...]¹

Das Interesse an der Erforschung der Medici-Dynastie im Rahmen kunst- und kulturhistorischer Studien und Ausstellungen ist nach wie vor ungebrochen.² Dabei rückt die Gestalt der letzten Repräsentantin dieses Fürstenhauses in der Reihe der Medici-Herrscherinnen, Anna Maria Luisa de' Medici (1667–1743), Prinzessin der Toskana und Kurfürstin von der Pfalz, zunehmend ins Zentrum wissenschaftlicher Beschäftigung.³ Geboren am 11. August 1667 in Florenz als einzige Tochter von Cosimo III. de' Medici, Großherzog der Toskana (1642–1723), und Marguerite Luise d'Orléans (1645–1721), bestimmte sie die Geschicke des toskanischen Staates – wenn auch nicht als Regentin – bis zu ihrem Tod 1743 entscheidend mit.

Die bedeutende Rolle einzelner weiblicher Mitglieder dieser Dynastie in Kunstpatronage und Herrschaftsausübung ist in den vergangenen Jahren einer grundlegenden Revision unterzogen worden. Kaum thematisiert wurden jedoch bisher die Voraussetzungen, die zur Konstituierung ihres Bildes als Herrscherinnen auf visueller und materieller Ebene führten. Ziel der vorliegenden Studie ist es, die *Imago* von Anna de' Medici und ihren Anteil an der Formung des eigenen Herrschaftsbildes aus kunsthistorischem, politischem, kultur- und sozialgeschichtlichem Blickwinkel und auf der Grundlage biografischer Aspekte zu untersuchen.

1.1 Gegenstand und Fragestellung der Arbeit

In seiner *Iconologia* (Erstausgabe: Rom 1593) beschreibt Cesare RIPA (1555–1622) die Personifikation der *Toscana* als eine Frau, die mit prächtiger Kleidung – dem großherzoglichen Mantel mit Hermelinbesatz – und der Krone des Großherzogtums ausgestattet ist. In

1 BIANCHINI 1741, S. I.

2 Vgl. die jüngsten Ausstellungen „Maniera. Pontormo, Bronzino und das Florenz der Medici“ im Frankfurter Städel Museum (24.2.–5.6.2016; Ausst.kat. Hg. v. Bastian ECLERCY, München 2016) und „Die Medici. Menschen, Macht und Leidenschaft“ (17.2.–28.7.2013; Ausst.kat. Hgg. v. Donatella LIPPI, Gaëlle ROSENDAHL und Alfred WIECZOREK, Mannheim 2013) in den Reiss-Engelhorn-Museen in Mannheim.

3 Aus Gründen der Vereinfachung wird im Folgenden der Name Anna bzw. Anna de' Medici anstelle des vollständigen Namens Anna Maria Luisa de' Medici verwendet. Bei der Erwähnung ihrer Namensvetterin Anna di Cosimo de' Medici (1616–1676), Erzherzogin von Österreich, ist dies entsprechend gekennzeichnet.



Abb. 1 C. Ripa, Personifikation der Toscana, um 1603, Holzschnitt

ihrer Rechten hält sie ein Zepter und in ihrer Linken die Florentiner Lilie (Abb. 1).⁴ Die von Ripa entwickelte Symbolik von weiblich konnotierter Regentschaft und Führungsstärke im Großherzogtum Toskana zieht sich leitmotivisch durch die der Arbeit zugrunde liegenden bildlichen Zeugnisse Annas de' Medici.

Einerseits soll herausgestellt werden, welche Erwartungen sich an die letzte Großherzogin der Toskana in den unterschiedlichen Lebensabschnitten knüpften – als Prinzessin und Thronanwärterin in Florenz vor ihrer Hochzeit, als Kurfürstin und Regentin in Düsseldorf und als zur Herrscherin bestimmten Witwe nach ihrer Rückkehr an den Florentiner Hof. Zum anderen soll gezeigt werden, wie sich das Bild der Fürstin visuell – in verschiedenen Medien wie Malerei, Medaillenkunst, Architektur und Gartengestaltung –, materiell – in Pretiosen, wirtschaftlicher Stärke und personellem Umfang des Hofes – sowie in schriftlicher Form – durch Aussagen von Zeitgenossen und Lobsschriften – zusammenfügt. Das den drei biografischen Stationen innewohnende Wechselspiel von Selbstdarstellung und Fremdwahrnehmung erweist sich damit als strukturierendes Prinzip für die Untersuchung. Den einzelnen Lebensphasen liegen jeweils unterschiedliche künstlerische Ausformungen und ikonografische Deutungen der von Anna und Mitgliedern aus ihrem engsten familiären Umkreis in Auftrag gegebenen Kunstwerke zugrunde. Immer geht es dabei auch darum, welches (Herrschafts-)Bild ihre Zeitgenossen und die Historiografie von Anna de' Medici konstruierten und konstituierten.

4 „Una donna bella, di ricchi panni vestita, sopra de' quali averà il manto del Gran Ducato di velluto rosso foderato di armellini, in capo averà la corona del Gran Duca [...] e con la sinistra mano tenga con bella grazia un giglio rosso et un libro.“ Zit. n.: RIPA 2012 [1593/1603], S. 307.

Aus der Analyse von Kunstwerken innerhalb eines topisch tradierten Koordinatensystems erschließt sich eine Imago der angehenden Fürstin mittels einer speziell auf sie zugeschnittenen Ikonografie, die bereits seit ihrer frühesten Jugend geformt wurde, um ihren Status als zukünftige Regentin des Großherzogtums in Szene zu setzen. Darüber hinaus soll das bis heute in der (kunst-)historischen Literatur nicht erschöpfend gewürdigte Bild Annas als Kunstmäzenin am Düsseldorfer Hof ihres Ehemannes Johann Wilhelm und am Medici-Hof in Florenz einer differenzierten Betrachtung unterzogen werden. Dabei wird keine vollständige Analyse ihrer Kunstpatronage – aller von ihr in Auftrag gegebenen Kunst- und Architekturprojekte – angestrebt, sondern es werden exemplarisch einzelne mäzenatische Aktivitäten als Produkte der sozialen und historischen Epoche, in der sie lebte, in den Vordergrund gestellt.

Wie eng die Herrscherin dabei in machtpolitische Beziehungsgeflechte eingebunden war, soll anhand des Nexus von Raum, Ausstattung und Biografie untersucht werden. Beispielhaft hierfür stehen die an die Orte höfischer Repräsentation gebundenen Herrscherporträts und Objekte der Anna de' Medici. In diesem Zusammenhang avancieren Bildnisse – vor allem in Form von Porträts – und zeitgenössische Quellen zum Gradmesser von fürstlichem Status auf staatspolitischer, sozialer, stilistischer und ästhetischer Ebene.

Den folgenden Ausführungen liegen als Leitmotive die Begriffe „Image“ und „Repräsentation“ zugrunde, wie sie Peter BURKE in seiner Studie zur *Inszenierung des Sonnenkönigs* von 2001 ausgeführt hat, die die Funktion des königlichen Herrscherbildnisses am Beispiel Ludwigs XIV. untersucht.⁵ Das Herrscherporträt gilt ihm als Bedeutungsträger bestimmter Botschaften, die an die Öffentlichkeit gerichtet waren und als ein unverzichtbarer Teil herrschaftlicher Inszenierungsmaschinerie. „Repräsentation“ meint sowohl die Vertretung des Herrschers durch Angehörige des Hofes, wie etwa Königin, Botschafter oder Sekretäre, als auch durch Objekte, insbesondere durch Münzen, die sein Abbild und seinen Namen tragen, sowie – als bedeutendste Gruppe – durch seine Porträts. „Repräsentation“ kann BURKE zufolge „Darstellung“ oder „Aufführung“ bedeuten, aber auch ein „Bild, das abwesende Gegenstände in unser Denken und in unsere Erinnerung zurückruft.“⁶ Wenngleich sich die Herrschaftssysteme, innerhalb derer Ludwig XIV. und Anna

5 Eng verbunden mit dem Begriff „Image“ ist der von GREENBLATT eingeführte Begriff des „Self-Fashioning“. In seiner Studie „Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare“ untersucht er Strategien der Selbstinszenierung männlicher Schriftsteller im England des 16. Jahrhunderts und literarische Antworten auf ihre Fragen nach der eigenen Identität. Anhand dieses Begriffs verdeutlicht er den Wandel, der sich auf intellektueller, soziologischer, psychologischer und ästhetischer Ebene vollzog. Eine wichtige Gemeinsamkeit der von Greenblatt untersuchten sechs Schriftsteller ist deren soziale und ökonomische Mobilität. Bei allen handelt es sich um Männer aus der Mittelschicht, die es geschafft hatten, in die höchsten Gesellschaftskreise aufzusteigen, vgl. GREENBLATT 2005 [1980]. Zum Begriff des „self-fashioning“ in der Renaissance vgl. SUNTRUP / VEENSTRA 2003.

6 BURKE 2001, S. 17. In Abgrenzung zum Begriff „Bildmagie“ entwickelt Bredekamp den Begriff der „Repräsentation“ mit Blick auf die Kunst der italienischen Renaissance sowohl für zeitlich und räumlich entfernt liegende Gegenstände und Personen als auch für den abstrakten Status des Souveräns oder den Staat, wobei die Qualität der Formen über die bildmagische oder repräsentative Wirkkraft

de' Medici zu verorten sind – französischer Königshof und großherzoglicher Hof der Toskana – nicht auf struktureller Ebene vergleichen lassen, können jedoch jene Methoden, die BURKE in seiner Analyse des Herrscherbildes verwendet, als Ausgangspunkt für eine Untersuchung zum Image von Anna de' Medici verwendet werden.

Es soll der Frage nachgegangen werden, ob und inwiefern sich Herrschaftsansprüche der Medici in den Bildnissen von Anna de' Medici verorten lassen und welche künstlerischen Stilmittel hierfür eingesetzt wurden. Dabei wird BURKES Begriff gleichzeitig in einem engeren und umfassenderen Sinne verstanden. So stehen im Zentrum der Untersuchung nicht nur ausgewählte Porträts der Herrscherin in unterschiedlichen Medien – auf Gemälden, Münzen oder in Form von Büsten –, sondern gleichzeitig wird Annas Imago aus einem weiteren, kulturgeschichtlichen Blickwinkel heraus untersucht, der auch die räumliche Umgebung einschließt, in der die Herrscherin ihre Fußabdrücke hinterließ: das Düsseldorfer Kunsthhaus, ihre Gemächer im Florentiner Palazzo Pitti sowie den Garten und die Villa La Quiete in Florenz. In diesem Zusammenhang soll zusätzlich die wechselseitige Verbindung von Porträts und Interieur in den Blick genommen werden. Denn dominiert wurden die Räume nicht nur von der Herrscherin *in personam*; ihre Anwesenheit drückte sich auch in Raumausstattungen und Freskenprogrammen sowie auf materieller Ebene, in Form von Staatsroben, Pretiosen, Schmuckstücken und in weiteren, von ihr in Auftrag gegebenen Goldschmiedearbeiten aus. Die Bühne dieser visuell-künstlerischen Prachtentfaltung erstreckte sich zudem auf die Mitglieder des Hofstaats, von der engsten höfischen Entourage – Hofdamen und Kammerfrauen – über Hofkünstler bis hin zu Händlern und Mittelsmännern. In diesem Sinne war die Herrscherin stets auf mehreren Ebenen gleichzeitig sichtbar: der räumlichen, der materiellen und der personellen. Durch diese ‚Materialisierung‘ von Macht und Autorität war Anna de' Medici omnipräsent, was zu folgenden Fragestellungen führt: Welche Rolle spielten visuelle und materielle Kultur bei der Repräsentation von Herrschaft und Autorität am Florentiner und Wittelsbacher Hof, und wie wurden diese legitimiert? Aus welchen Personen rekrutierte sich der Adressatenkreis? Auf welche Regentschafts-Ikonografie griff Anna de' Medici dabei zurück? Darüber hinaus soll untersucht werden, welche künstlerischen Strategien hier zum Einsatz kamen.

zu entscheiden hätten. Damit knüpft er an Julius VON SCHLOSSERS Untersuchung zum Wachspor-trät an, in der die Bildmagie als ein Problem des Realismus begriffen wurde, vgl. BREDEKAMP 1995. Epochenübergreifend zum Begriff der „Repräsentation“ vgl. BELTING / KAMPER / SCHULZ 2002, bes. die darin enthaltene Einleitung von Schulz, „Körper sehen – Körper haben?“. GINZBURGS Ausgangspunkt für eine Analyse des Begriffs der „Repräsentation“ bildet hingegen die Trauerfeier. In diesem Zusammenhang verweist er entweder auf die Sichtbarmachung eines abwesenden Objekts mit Hilfe eines Bildes, einer Figur oder eines Zeichens, um dieses anwesend zu machen oder auf die Stellvertreterfunktion für eine Person oder eine Nation. Beiden liegt die Idee der Substitution zugrunde, vgl. GINZBURG 1992, S. 2–23. Reinle untersucht in seiner Studie die Funktion des Porträts als eines Stellvertreters, das die abwesende Person symbolisch anwesend machen konnte, vgl. REINLE 1984. Zu den Ursprüngen und zur Entwicklung des Staatsporträts in der Malerei des Cinquecento vgl. JENKINS 1947.

Der Begriff „Imago“ weist demzufolge über den „Image“-Begriff BURKES hinaus und erschließt ein weiteres kulturelles Feld, das visuelle und materielle Kultur gleichermaßen miteinbezieht. In Abgrenzung zu BURKE steht im Vordergrund der folgenden Überlegungen somit auch weniger die Frage, welche Botschaften einzelne Bilder übermitteln sollen. Vielmehr wird die These vertreten, dass Bild-Konstrukte im Umkreis der Anna de' Medici ein Konglomerat an Ideen und Vorstellungen bergen, die in das gesellschaftliche und politische Netzwerk eingebunden waren. Sie legen Mechanismen weiblicher Herrschaft offen. Vor diesem Hintergrund richteten sich die Bilder nicht unbedingt an eine Öffentlichkeit, von der sie entschlüsselt werden sollten. Vielmehr werden die Kunstwerke als Eingriffe in sozial tradierte Vorstellungen aufgefasst und es wird die Frage aufgeworfen, inwiefern sie Auswirkungen auf traditionelle Abläufe dynastischer Erbfolge hatten. Dies ist mit Blick auf Anna de' Medici von besonderer Bedeutung, da ihre einflussreiche Position als Großherzogin der Toskana von Beginn an auf einem fragilen Gerüst stand – resultierend aus den politischen und dynastischen Umständen und der Tatsache, dass Anna das letzte weibliche Mitglied der Medici-Dynastie war.

Diese Beobachtung lässt sich in einen breiteren, allgemein-historischen Rahmen einbetten. Innerhalb der europäischen Dynastien galten regierende Frauen als Verkörperungen jener Staaten, die sie repräsentierten.⁷ Ebenso wie die männlichen Herrscher standen sie damit zwar an der Spitze eines Reiches, jedoch wurde Herrschaft nur selten von einzelnen Regierenden ausgeübt. Vielmehr wurden Machtbefugnisse im praktisch-organisatorischen Bereich des Hofstaats auch auf weibliche und männliche Höflinge und Adelige niedrigeren Ranges übertragen, die in das komplexe soziale Netzwerk höfischer Aristokratie eingebunden waren. Im Unterschied zu den Herrscherinnen Caterina (1519–1589) und Maria (1575–1642) de' Medici, Königinnen von Frankreich, war Anna de' Medici nie alleinige stellvertretende Regentin. Außerdem hatte das Kurfürstenpaar keine Nachfahren, wohingegen ihre beiden berühmten Vorgängerinnen als Witwen *per procurationem* die Regierungsgeschäfte für die noch minderjährigen Söhne übernommen hatten. Dennoch war der großherzogliche Thron für Anna de' Medici zum Greifen nahe, wie hier noch zu zeigen ist.

Die Lebensdaten Annas de' Medici umfassen eine Zeitspanne von fast 70 Jahren. Zusammen mit ihren beiden Brüdern, Ferdinando (1663–1713) und Gian Gastone (1671–1737) wuchs sie am Medici-Hof unter der Obhut ihrer Großmutter Vittoria della Rovere (1622–1694) auf, nachdem ihre Mutter Florenz und Familie um 1675 den Rücken gekehrt hatte, um in ihre Heimatstadt Paris zurückzugehen. 1691, nach der Heirat mit dem Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz (1658–1716), zog Anna 24-jährig an den Düsseldorfer Hof. Dort lebte sie 26 Jahre, zunächst unter der Bürde des staatspolitischen Gesetzes, der Dynastie der Wittelsbacher einen Thronfolger zur Welt zu bringen. Als ihr Ehemann 1716 starb, hatten sich die Hoffnungen auf Nachkommenschaft längst zerschlagen – die Ehe war kinderlos geblieben. Anna verbrachte noch ein knappes Jahr in Düsseldorf, bevor sie am 22. Oktober 1717 mit 50 Jahren als Witwe endgültig nach Florenz zurückkehrte.

7 Vgl. SCHULTE 2002.

In ihren letzten Lebensjahren residierte sie dort im Palazzo Pitti und in der Medici-Villa La Quiete. Als letztes Mitglied der Dynastie beendete sie die fast 200-jährige Tradition visueller und materieller Machtdemonstration der Medici.

Moderne kunsthistorische Forschungsansätze ermöglichen eine Annäherung an dieses Bild Annas und spiegeln gleichzeitig Lebensumstände und -gewohnheiten einer Epoche wider, die als Wendepunkt des höfischen Zeitalters bezeichnet wird und in der Anna de' Medici als ‚Schwellenfigur‘ agierte – kulturpolitisch, zeitlich und geografisch: Sie steht am Übergang von höfischer zu bürgerlich-aufklärerischer Kunst und vom Ancien Régime zum Zeitalter der Aufklärung in Italien und Deutschland.⁸ Als Botschafterin einer vor-aufklärerischen Regierungsform trug sie wesentlich zu künstlerischen und politischen Neuerungen an den Höfen in Florenz und Düsseldorf bei.

Wesentliche Impulse hierfür kamen aus dem Umfeld des Wittelsbacher und des Medici-Hofs und ihren Netzwerken aus Wissenschaftlern, Künstlern und Sammlern. In diesem Sinne kann der von Norbert ELIAS verwendete Begriff der „höfischen Gesellschaft“ für das Frankreich des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts auch für den Fürstenstaat der Medici-Großherzöge fruchtbar gemacht werden.⁹ Die personelle Struktur des großherzoglichen Medici-Hofs zeigt, dass Herrscherpaar und Höflinge in engem wechselseitigen Verhältnis standen, das wesentlich durch gegenseitige Abhängigkeiten charakterisiert war. Vor diesem Hintergrund mussten die Großherzöge ihre Macht ständig aufs Neue legitimieren, um sich von den alteingesessenen Adelsfamilien abzugrenzen, aber auch um von diesen akzeptiert zu werden. Umgekehrt mussten sich die Patrizier, die in Folge des Wandels von einer oligarchisch regierten Republik in einen Fürstenstaat im 16. Jahrhundert zu Höflingen wurden, ihrerseits von den unteren Schichten distanzieren.¹⁰ Aufgrund der engen Bande mit dem Heiligen Stuhl durch Familienmitglieder, die in Rom eine klerikale Laufbahn eingeschlagen hatten, waren den Medici die Formen der höfischen Herrschaft bestens vertraut.¹¹ Die Anbindung der Bediensteten und Favoriten an den Hof erfolgte

8 Im Folgenden wird „Deutschland“ aus Gründen der Vereinfachung der exakten Bezeichnung „Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation“ für den deutschsprachigen Raum um 1700 vorgezogen.

Zum Begriff der „Epoche“ mit Fokus auf dem 18. Jahrhundert vgl. KOSELLECK 1987, S. 269–282. KOSELLECK sieht den Unterschied zwischen dem Konzept der „Neuzeit“ mit den sich daran anknüpfenden Erfahrungswerten und denjenigen des Altertums und des Mittelalters strukturell begründet. Bis ins 18. Jahrhundert hinein wurde „Epoche“ für die Bezeichnung eines Einschnitts verwendet, der zwei aufeinanderfolgende Zeiträume voneinander trennte. Der Begriff „Neuzeit“ ist eine Wortschöpfung des 19. Jahrhunderts und unterliegt auch heute noch Schwankungen. Dies gilt ebenfalls für den Terminus „Moderne“, der für die Bezeichnung unterschiedlicher Epochen Verwendung findet. Zu „Moderne“ vgl. HABERMAS 1981, S. 444–464, und DERS. 1989. Zu „Moderne“ als Terminus der Nachantike vgl. MEIER 2001, S. 67–74.

9 ELIAS 2007 [1969].

10 Der Ort der Hofhaltung weitete sich erst ab Mitte der 1560er Jahre von den zentralen Verwaltungs- und Geschäftsgebäuden des Palazzo Vecchio und der Piazza della Signoria auf den Palazzo Pitti aus, der zweiten, wichtigen Residenz, vgl. hierzu grundlegend FANTONI 1994.

11 Die Medici brachten vier Päpste hervor, Leo X. (1513–1521), Clemens VII. (1523–1534), Pius IV. (1559–1565) und Leo XI. (1605) und sechs Kardinäle, Francesco Armellini (†1528), Ippolito (†1535),

durch Gunstzuweisungen, die sich beispielsweise in Form von lukrativen Ämtern, Standeserhöhungen durch die Vergabe von Titeln, Ländereien, finanzieller Unterstützung oder prestigeträchtigen Posten ausdrückte. Hierbei handelte es sich um einen wechselseitigen Prozess, bei dem einerseits die Günstlinge vom Hof als einem Zentrum der Patronage profitierten, andererseits die Medici sich die in ihren Diensten stehenden Adeligen zur Perpetuierung ihrer Macht heranziehen konnten.¹²

Dies gilt in besonderem Maße auch für die Hofkünstler. Diesbezüglich wurde die Periode des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts, die Phase des Spätbarock, in der Forschung jedoch zumeist als eine des Niedergangs beschrieben, als kultureller und politischer Tiefpunkt.¹³ Während den römischen Künstlern im 17. Jahrhundert in der Bildhauerei und der Malerei eine hohe Wertschätzung zuteilwurde, galt Florenz zu dieser Zeit als künstlerisch nicht innovativ. Die negative Einschätzung der künstlerischen und kulturellen Entwicklung der Toskana im 17. Jahrhundert wurde nicht nur von zeitgenössischen, konkurrierenden Künstlern propagiert, sondern spiegelt sich auch in der Geschichtsschreibung bis in die 1970er Jahre wider.¹⁴

Doch wie war es wirklich um die Kunst in der Arno-Stadt an der Wende zum 18. Jahrhundert bestellt? Als Hauptakteure auf dem Gebiet der Bildenden Künste gelten der zunächst von Cosimo III. und später von Anna de' Medici protegierte Bildhauer Giovanni Battista Foggini (1652–1725), der Maler Antonio Franchi (1638–1709), Nachfolger des von Vittoria della Rovere geförderten Hofmalers Justus Sustermans (1597–1681), die Brüder Giovacchino (1670–1736) und Benedetto Fortini (1676–1732), die für Anna de' Medici als Freskenmaler in der Medici-Villa La Quiete bei Florenz tätig waren. Sie alle trugen wesentlich zum Ruhm und Glanz der letzten Medici und der Stadt Florenz als einem florierenden Kunstzentrum bei.

Das Bild einer hauptsächlich durch politische Krisen und kulturellen Verfall geprägten Zeit der Toskana an der Wende zum 18. Jahrhundert erfuhr erst zu Beginn des 21. Jahrhunderts eine Revision. So macht Paula FINDLEN deutlich, dass sich im 18. Jahrhundert tiefgreifende Wandlungen auf kultureller, sozialer und ökonomischer Ebene vollzogen, die auf dem Weg zum Zeitalter der Aufklärung eine fundamentale Rolle gespielt hatten: „The kind of intellectual experimentation, cultural innovation, and programs for social, juridical, and economic reform that we associate with the Enlightenment played no small role in shaping Italy's eighteenth century.“¹⁵

Giovanni (†1562), Giovan Carlo (†1663), Carlo (†1666) und Leopoldo (†1675).

12 Zum System klientelärer Verbindungen im Umkreis von Adelsschichten im Italien der Frühen Neuzeit vgl. REINHARD 1979.

13 Vgl. etwa HASKELL 1996. Haskells negativ konnotierte Sichtweise auf die Kunstlandschaft Italiens und insbesondere Roms im ausgehenden 17. Jh. bezieht sich dabei vor allem auf das Verhältnis von Kunstproduktion und Kunstpatronage. Allgemein zur Kunstpatronage in der Frühen Neuzeit vgl. ROECK 1999.

14 Für eine Revision dieses Bildes zumindest bis in die 40er Jahre des 17. Jahrhunderts vgl. zuletzt: FUMAGALLI / NOVA / ROSSI 2010.

15 FINDLEN / ROWORTH / SAMA 2009, S. 12.

Diese Veränderungen sind nicht ohne die Auseinandersetzungen auf dem Feld der Politik zu verstehen. Sie sind jedoch zu vielschichtig, als dass sie hier in all ihren Facetten dargestellt werden könnten. Im Folgenden sollen deshalb nur jene historischen Ereignisse thematisiert werden, die in direkter Verbindung mit Anna de' Medici oder ihrem – personellen und räumlichen – Umfeld stehen. Der historische Rahmen, innerhalb dessen sich die Untersuchung bewegt, bietet somit unterschiedliche Anknüpfungspunkte, die zu einem Verständnis einer von aufklärerischen Idealen geprägten Epoche beitragen, die wesentlich im beginnenden 18. Jahrhundert eingeleitet wurde. Die Toskana befand sich an einem historischen Wendepunkt, der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zum Zusammenbruch einiger politischer, bis in das 16. Jahrhundert zurückreichender, Bündnisse führte. Mit dem Tod Karls II. von Spanien 1700 sah sich Italien mit dem Spanischen Erbfolgekrieg (1700–1713) zwischen den österreichischen Habsburgern und den französischen Bourbonen konfrontiert, der auch auf die Machtkonstellationen am Medici-Hof Auswirkungen haben sollte. Die Lage spitzte sich zu, als sich Anna nach dem Tod ihres Bruders Gian Gastone 1737 in einer für die Zukunft der Medici ausweglosen Situation befand, dem Aussterben ihrer Dynastie. Diese historischen Verwicklungen zu Beginn des 18. Jahrhunderts in der Toskana führten nicht etwa zu einem Nachlassen der künstlerischen Produktion, wie oft in der Forschung behauptet wird, sondern beflügelten diese geradezu. Denn im Bewusstsein der Auflösung ihrer Dynastie war Anna im letzten Drittel ihres Lebens als Witwe am Florentiner Hof und als letzte Vertreterin ihres Geschlechts bestrebt, das Fortbestehen der Medici mittels Kunstsammlung und -produktion zu sichern. Das Wissen, dass mit ihr die Dynastie aussterben sollte, wurde gleichsam zum Agens ihrer Aktivitäten auf dem Gebiet der visuellen und materiellen Kultur. Ein zentrales Anliegen dieser Untersuchung ist es deshalb auch, jene Strategien zu untersuchen, die Anna zur Sicherung ihres Familiennamens einsetzte.

Der Name Anna de' Medici, zumindest im italienischen Raum heute zu einer ‚Marke‘ für ein vielversprechendes Produkt avanciert, steht darüber hinaus für eine umfassende zeitgenössische Bildungsinitiative. Die Herrscherin hat die Entstehung des ersten öffentlichen Museums in Deutschland angeregt und durch vertragliche Regelungen des Medici-Erbes dazu beigetragen, den Weg vom Großherzogtum Florenz zu einem gemeinschaftsbildenden Staat vorzubereiten.

Diese Untersuchung versteht sich so auch als ein Beitrag zur höfischen, weiblich geprägten Sammlungs- und Wissenskultur und zur politischen Ikonografie am Übergang zur Moderne. Über die Analyse der Bildnisse und der räumlichen Ausstattungen lassen sich somit nicht nur Aussagen über eine spezifisch weibliche Herrschaftsikonografie treffen, sondern auch über die Epoche, in die sie eingebettet sind. Sie geben Aufschluss über die Rolle, den jeweiligen Status und Handlungsspielraum, der Frauen innerhalb des höfischen Umfelds im ausgehenden Ancien Régime zukam.

1.2 Forschungsstand

Das Thema Frauen und Herrschaft hat heute Konjunktur. Dies bezeugen die im Schloss Charlottenburg in Berlin gezeigte Ausstellung „Frauensache. Wie Brandenburg Preußen wurde“ (2015) und die Publikationen von Michael YONAN zu Maria Theresia und dem Habsburger Hof (2011), von Ilaria HOPPE zu Maria Magdalena von Österreich und ihre herrschaftliche Villa Poggio Imperiale in Florenz (2012) sowie die Studien über die englische Königin Henrietta Maria von Stuart von Erin GRIFFEY (2015) und über Christiane von Lothringen von Christina STRUNCK (2017), die sich beide dem Bild dieser weiblichen Herrscherinnen im 17. Jahrhundert aus einem umfassenden, visuelle und materielle Kultur einschließenden, kulturgeschichtlichen Blickwinkel heraus widmen.¹⁶

Dass Frauen der führenden Schichten in der Frühen Neuzeit, ebenso wie ihre männlichen Zeitgenossen, sowohl auf ökonomischer als auch auf politischer Ebene über Macht und Einfluss verfügten, wurde längst nachgewiesen. Insbesondere die englischsprachige Forschung hat hier in der letzten Dekade Pionierarbeit geleistet.¹⁷ Dabei wurde der Fokus auf soziale und politische Bedeutsamkeit mächtiger Frauen und ihrer Stellung am Hof – auch in Abgrenzung zum jeweiligen männlichen Herrscher – gelegt. Zwar standen den Herrscherinnen zumeist andere Handlungsräume und -instrumente zur Verfügung als den Herrschern, doch gerade die Medici-Frauen verfügten oftmals über ein weit gestecktes Netzwerk, das es ihnen erlaubte, mit den mächtigen Herrscherhäusern Verhandlungen zu führen und Bündnisse zu schließen. Die Bedeutung von Medici-Frauen als Kunstmäzeninnen am großherzoglichen Hof wurde erstmals in dem Sammelband *Die Frauen des Hauses Medici* von Christina STRUNCK (2011) gewürdigt. Die Studie setzt sich zum Ziel, die weiblichen Mitglieder der Dynastie als Konstanten im Zentrum von Machtkonstellationen europäischer Herrscherhäuser zu untersuchen. Sie beleuchtet in diesem Zusammenhang die Rolle der Frauen als Hauptakteure politischer und kultureller Zielsetzungen dieser Dynastie, wobei auch der zentrale Stellenwert von Heiratsbündnissen mit europäischen Fürstenhäusern in den Blick genommen wird.¹⁸

Aus einer ähnlichen historischen und kulturwissenschaftlichen Perspektive widmet sich der von Giovanna BENADUSI und Judith BROWN herausgegebene Sammelband *Medici Women. The Making of a Dynasty in Grand Ducal Tuscany* (2015) bedeutenden Medici-Frauen. Anhand von zehn Fallstudien, beginnend mit Eleonora di Toledo und endend mit

16 Vgl. AK Frauensache 2015; YONAN 2011; HOPPE 2012; GRIFFEY 2015 und STRUNCK 2017.

17 Aus der Fülle an Literatur seien hier stellvertretend insbesondere die folgenden Arbeiten genannt: JOHNSON / GRIECO MATTHEWS 1997; KING 1998; BRACKEN / GÁLDY / TURPIN 2012 und GAVITT 2013. Speziell zu Medici-Frauen vgl. TOMAS 2003. Aus dem deutschsprachigen Raum vgl. etwa die Studie von BONNET / SCHELLEWALD 2004.

18 Der Band stellt das Ergebnis der Forschungen des internationalen und interdisziplinären wissenschaftlichen Netzwerks MEFISTO (Medici-Frauen Interdisziplinär: Soziale Rollen, kultureller Transfer, mäzenatisches Oeuvre) von 2004/05 dar, vgl. STRUNCK 2011a und DIES. 2011b. Schon 2009 fand ein Symposium zu Anna de' Medici statt, das ihre mäzenatischen Aktivitäten in den Blick nahm, vgl. VALENTINI / GIANI 2009.

Anna de' Medici, werden einzelne Fürstinnen dieses Geschlechts als Hauptakteure bei der Konstituierung des Großherzogtums Toskana herausgestellt.¹⁹ Beide Sammelbände untersuchen in Einzelstudien aus einem interdisziplinären Ansatz heraus die Rolle der Anna de' Medici als politischer und kultureller Agentin innerhalb des Medici-Netzwerks. Pionierarbeit in der Erforschung der historischen Person der italienischen Kurfürstin Anna de' Medici hat die Historikerin Hermine KÜHN-STEINHAUSEN geleistet. In ihrer 1938 publizierten Monografie schildert sie auf der Grundlage von Quellenmaterial – diplomatischem Briefwechsel, Inventarlisten und Rechnungsbüchern – ein ebenso facettenreiches wie auch widersprüchliches Bild der Fürstin.²⁰ Dies reicht von der pflichtbewussten Kurfürstin und frommen Palatina, über die großzügige Mäzenin, geschickt agierende Politikerin, bis zur im Luxus schwelgenden Herrscherin. Nach einer Phase der Vergessenheit von mehr als einem halben Jahrhundert erfuhren die Forschungen zu Anna de' Medici erstmals zu Beginn der 1990er Jahre grundlegend neue Impulse, namentlich aus der italienischsprachigen Forschung durch Stefano CASCIO, der die Arbeiten KÜHN-STEINHAUSENS durch kunst- und kulturwissenschaftliche Ansätze bereicherte.

Dass die historische Person Anna de' Medici, gemessen an ihrer geschichtlichen Bedeutung, in der Forschung immer noch eher unterrepräsentiert ist, bezeugt nicht zuletzt die Tatsache, dass bisher lediglich zwei Dissertationen zu der Herrscherin geschrieben wurden. Bei der früheren handelt es sich um die von Elena CILETTI 1981 an der Universität von Illinois eingereichten Arbeit, die sich speziell Anna de' Medicis führender Rolle beim Ausbau der Fürstenkapelle von S. Lorenzo in Florenz widmet.²¹ Die zweite Dissertation thematisiert allgemein Annas kunstmäzenatisches Wirken. Sie wurde 1985/86 von Stefano CASCIO an der Universität Florenz eingereicht, jedoch nicht publiziert.²²

Auch die Zahl der Veröffentlichungen zu dem unter Johann Wilhelm von der Pfalz und Anna de' Medici errichteten Düsseldorfer Kunsthause ist überschaubar. Hier liegen lediglich zwei Dissertationen zu der berühmten, schon von Zeitgenossen in höchsten Tönen gelobten Galerie vor. 1961 erschien die von Edouard ALBERTS verfasste juristische Arbeit.²³ Cornelia MÖHLIG widmete sich in ihrer 1993 publizierten Dissertation der Gemäldegalerie aus kunsthistorischer Perspektive.²⁴ Eingehender beschäftigten sich Susan TIPTON in ihrem 2006 publizierten, mit einem umfangreichen Quellenapparat versehenen Aufsatz²⁵ und zuletzt Reinhold BAUMSTARK²⁶ mit der Sammlungsgeschichte unter Johann Wilhelm und Anna de' Medici in Düsseldorf.

19 BENADUSI / BROWN 2015.

20 KÜHN-STEINHAUSEN 1939 und DIES. 1938a, S. 15–256. Speziell zu Festkultur und zu Bildnissen vgl. DIES. 1938b, S. 68–74.

21 CILETTI 1981.

22 CASCIO. Forschungen flossen in zahlreiche nachfolgende Publikationen ein, vgl. insbes. CASCIO 1993 und AK principessa 2006.

23 ALBERTS 1961.

24 MÖHLIG 1993.

25 TIPTON 2006.

26 BAUMSTARK 2009.

Person und mäzenatisches Wirken der Herrscherin wurden darüber hinaus durch drei Ausstellungen gewürdigt. Bei der ersten, 1988 in Düsseldorf, stand die Zeit Annas de' Medici als Kurfürstin von der Pfalz am Düsseldorfer Hof im Vordergrund.²⁷ In einer Ausstellung von 2014 in Florenz wurden insbesondere einzelne Porträts und das von Anna de' Medici maßgeblich vorangetriebene Architekturprojekt der Vervollendung der Fürstenkapelle von S. Lorenzo in Florenz, der Grabanlage der Medici, in den Blick genommen.²⁸ Die umfangreichste Zusammenschau der unterschiedlichen Tätigkeitsfelder der Anna de' Medici als Kunstmäzenin bot die Ausstellung zur „Principessa saggia“, der „weisen Prinzessin“, 2006 in Florenz.²⁹ Die in dem begleitenden Ausstellungskatalog versammelten Einzelbetrachtungen zu künstlerischen und historischen Problemfeldern im Umkreis der Anna de' Medici und zu unterschiedlichen Aspekten ihrer Kunst- und Kulturpatronage flossen in einzelne Kapitel der vorliegenden Arbeit mit ein.

Als Ausgangspunkt für eine Untersuchung der Porträts der Herrscherin diente der zwischen 1981–1987 von Karla LANGEDIJK herausgegebene dreibändige Katalog, der eine überblicksartige, vollständige Zusammenschau der weiblichen und männlichen Medici-Porträts aus der Zeit der Großherzogtschaft zwischen dem 16. und dem 18. Jahrhundert bietet.³⁰ Über die Studie hinaus existieren zwar einzelne Untersuchungen von Bildnissen Annas, doch deren Einbettung in einen größeren kulturhistorisch-soziologischen Kontext wurde bisher noch nicht in einem der Herrscherin gebührenden Maße geleistet. Außerdem gibt es noch keine Untersuchung zu Anna de' Medici, die Gender-Aspekte miteinbezieht. Vor diesem Hintergrund versteht sich die vorliegende Arbeit auch als Fallstudie zum Verhältnis von Kunst, Macht und Geschlecht.

Im Gegensatz zur Erforschung der Florentiner Renaissance, stellt das beginnende 18. Jahrhundert einen der weniger untersuchten Zeiträume in der Geschichte von Florenz dar. Die Forschungen zum Barock erfuhren erstmals in den 1960er Jahren mit den grundlegenden Studien von Klaus LANKHEIT zur Florentinischen Barockplastik entscheidende Impulse.³¹ Der Autor konzentriert sich dabei insbesondere auf die beiden bereits genannten Hauptakteure des Spätbarock in Florenz, Giovanni Battista Foggini und Massimiliano Soldani Benzi. Diese Künstlergeneration, die in der Nachfolge Berninis steht, ist in zahlreichen Einzelstudien vor allem seit den 1990er Jahren in das Blickfeld der Forschung gerückt, was zu einer Neubewertung der künstlerischen Produktion während der letzten Phase der Medici-Herrschaft beigetragen hat.³²

Der Medici-Hof stellt zwar einen der besonders eingehend erforschten Bereiche innerhalb der höfischen Kultur in Europa dar, doch betrifft dieser Blickwinkel vorwiegend die Anfangsphase des Großherzogtums mit Eleonora di Toledo und Cosimo I. de' Medici.

27 AK Kurfürstin 1988.

28 AK *Arte e politica* 2014.

29 AK *Principessa*, 2006.

30 LANGEDIJK 1981–1987.

31 LANKHEIT 1962.

32 Vgl. AK *Gli ultimi Medici* 1974; GREGORI 1990; DIES. / VISONÀ 2012; und BEVILACQUA 2004.

Aus der Fülle der Literatur sei an dieser Stelle besonders auf die umfassende kulturhistorische Studie von Konrad EISENBICHLER zu Eleonora di Toledo (2004) verwiesen.³³ Ebenfalls wurden in jüngster Zeit ausführliche Einzelstudien und Sammelbände zu den beiden dem Medici-Haus entstammenden französischen Regentinnen Caterina und Maria de' Medici publiziert.³⁴

Die vorliegende Arbeit kann darüber hinaus von zahlreichen Vorgängerstudien profitieren, auf die zur Vertiefung weiterer thematischer Fragestellungen in Fußnoten verwiesen wird.

1.3 Methodische Vorgehensweise und Aufbau

Der Aufbau der Arbeit folgt weniger einer Chronologie der Lebensdaten Annas de' Medici, sondern wurde bevorzugt aus dem vorhandenen Material wie Primärquellen und Sekundärliteratur entwickelt, und wandelt somit auf jenen Spuren, die die Herrscherin im Laufe ihres langen Lebens an unterschiedlichen Orten hinterließ. Die sich hieraus ergebenden thematischen Schwerpunktsetzungen führen zu einer Einteilung in vier Hauptkapitel (Kapitel 2–5). Diese lassen sich mit den folgenden Begriffen umreißen: Bildnis und Person, Museumsraum und Sammlung, Objekt und Hofkultur sowie Villa und Garten.

Der Arbeit liegt die Prämisse zugrunde, dass die mit der Person Annas verknüpften Medien, Porträts, Objekte, Architektur- und Gartenprojekte untrennbar mit ihren kulturellen, historischen und politischen Entstehungsbedingungen verbunden sind und somit als ‚Produkte‘ ihrer Epoche sichtbar gemacht werden können.

Ausgangspunkt für eine Untersuchung von Selbst- und Fremdbild bildet im zweiten Kapitel ein Porträt Annas, in dem sie der Hofkünstler Antonio Franchi als Flora darstellt. In einer vergleichenden Analyse wird unter Berücksichtigung biografischer, ikonografischer und porträttheoretischer Gesichtspunkte die Bedeutung und Funktion dieses Porträts hinsichtlich der Image-Konstruktion herausgestellt. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der Frage, welche Imago das Porträt nach außen hin proklamierte – auch in Abgrenzung zum männlichen Regenten. Die Gegenüberstellung mit Bildnissen früherer weiblicher Medici-Herrscherinnen und Vergleiche mit Porträts aus dem Umfeld der Bildniskunst des Medici-Hofs werden Charakteristika, Kontinuitäten und Brüche deutlich gemacht. Die Einbeziehung der historischen Hintergründe soll darüber hinaus Erkenntnisse über Funktion, Entstehungskontext, Adressaten und Auftraggeber geben. In diesem Zusammenhang wird auch geklärt, ob in den Bildnissen eine spezifisch „weibliche“ oder „männliche“ Bildsprache zum Tragen kommt. In besonderem Maße kann dies an einem Doppelporträt

33 Vgl. EISENBICHLER 2004.

34 Zur Herrschaft der beiden Regentinnen aus kunsthistorischer Perspektive vgl. BRADBURN 2008. Zu Maria de' Medici als Regentin und Kunstmäzenin vgl. JOHNSON 1997; und mit Fokus auf das Palais du Luxembourg als Regierungssitz und zur Visualisierung von Herrschaftsstrategien der Medici vgl. GALLETI 2012a, und DIES. 2012b.

festgemacht werden, an dem sich geschlechtsspezifische Konstruktionen ablesen lassen, die sich in Kleidung, Schmuck, Attributen, Gestik, Blick und Körperhaltung sowie in der räumlichen Umgebung widerspiegeln.

Im Anschluss daran erfolgt aus einem rezeptionsgeschichtlichen Ansatz heraus eine Analyse des Bildes der Anna anhand überlieferter schriftlicher Quellen: Beurteilungen durch einen zeitgenössischen, diplomatischen Gesandten, panegyrische Aufzeichnungen in der ersten offiziellen Hofchronik der Medici von 1741 und in Zeugnissen aus den ersten Jahren der neuen Regierung Habsburg-Lothringens vor dem Tod der Prinzessin am 18. Februar 1743 bis hin zur Historiografie des 20. Jahrhunderts.

Wie eng einzelne Porträts der Herrscherin mit ihrem räumlichen Kontext verbunden sind, wird im dritten Kapitel beleuchtet. Während die entscheidende Rolle der Anna de' Medici als kulturelle Vermittlerin zwischen Deutschland und Italien und als Wegbereiterin des ersten öffentlich zugänglichen Museums in Europa schon Gegenstand einzelner Untersuchungen war³⁵, fehlt eine Analyse der Verbindung von Raumausstattung und Herrscherporträts. In diesem Zusammenhang kommt den beiden Hofmalern Adriaen van der Werff (1659–1722) und Jan Frans van Douven (1656–1727) eine entscheidende Rolle bei der Herausbildung eines Herrscherbildes zu, das aufs Engste mit der Gemäldesammlung im Düsseldorfer Kunsthaus verbunden war. Wurde in der Forschung die Sammlung bisher hauptsächlich unter der Nachfolgeregierung des Kurfürstenpaares ab der Mitte des 18. Jahrhunderts untersucht, so ist die ursprüngliche Sammlungspräsentation bisher noch nicht analysiert worden. In diesem Kontext ist der in der Forschung noch kaum beachtete erste Katalog der Düsseldorfer Sammlung von Gerhard Joseph KARSCH (1661–1753) aufschlussreich. Dass sich das Kunsthaus mit Anna de' Medici als zentraler Figur an der Schnittstelle von höfischer Sammlungspräsentation und ‚modernem‘ Museum befand, das bürgerliche Ideale wie eine freie Zugänglichkeit zu Bildungseinrichtungen antizipiert, lässt das Kunsthaus als Vorläufer der gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Europa entstehenden, öffentlich zugänglichen Museen erscheinen.

Das vierte Kapitel thematisiert den doppelten, reziproken Statuswandel der Anna de' Medici, dem eine Einteilung ihrer Biografie in drei Lebensphasen zugrunde liegt: von der toskanischen Prinzessin am Florentiner Hof in ihrer Jugendzeit (1667–1691) zur regierenden Kurfürstin und Ehefrau Johann Wilhelms von der Pfalz in Düsseldorf (1691–1717) bis hin zu der als Herrscherin bestimmten Witwe in Florenz (1717–1743). Dieser Dreischritt verweist auf den Begriff der „Bewegung“ als Paradigma des frühneuzeitlichen Hofes: Er betrifft nicht nur den Hofstaat mit seinen Bediensteten, sondern auch Gegenstände und Luxusgüter, Waren des alltäglichen Lebens, Botschaften (persönliche Briefe, diplomatische Schreiben und Verträge) und den Austausch von Wissen. Dieser Transformationsprozess lässt sich hauptsächlich auf drei Ebenen nachvollziehen: der räumlichen, der materiellen und der personellen. Die Objekte umfassen sowohl von Anna de' Medici selbst in Auftrag gegebene Schmuckstücke und Pretiosen als auch Geschenke.

35 Vgl. hierzu den Überblick über den Forschungsstand in Kap. 3.

Ausgehend von bisher in der Forschung noch nicht berücksichtigtem Quellenmaterial und unter Einbeziehung der gegenwärtigen bildwissenschaftlichen Diskurse über den Status von Objekten sollen dabei einzelne, in enger sinnbildlicher Verbindung mit Herrscherin und Stadtraum stehende Werke vorgestellt werden, aufgefasst als Akteure und symbolische Bedeutungsträger.

Die Palette der Bediensteten Annas – Teil ihres Herrschaftsapparates – reichte vom einfachen Stiefelknecht bis hinauf zur adligen Obristhofmeisterin, die den Hofstaat organisatorisch leitete. Neben dem am Medici-Hof beschäftigten Personal soll ein weiterer Personenkreis in den Blick genommen werden, der eng mit der Sammlungsgeschichte der Dynastie verbunden ist: Eine Schlüsselposition nimmt hierbei der Antiquar Antonio Cocchi (1695–1758) ein. Seine Rolle bei der Ordnung der Antikensammlung der Uffizien, die aufs Engste mit den Interessen Annas bei der Bildung eines ‚vormodernen‘ Staates verknüpft war, soll in diesem Kapitel auch gewürdigt werden.

Nach einer panoramaartigen Zusammenschau höfischer und materieller Kultur im vierten Kapitel rückt im fünften Kapitel die Villa La Quiete als konkreter Ort ins Zentrum. Das Ensemble von Garten- und Villenausstattung bildet einen Mikrokosmos innerhalb der höfischen Welt des Medici-Makrokosmos. La Quiete stellt ein seltenes Beispiel eines Witwensitzes dar, an dem sich Anna de' Medici durch Neuplanung und Transformation des Gartens in eine Art ‚Heiligenlandschaft‘ und Freskenausstattung zweier repräsentativer Herrschaftsräume in der Villa verewigte, und dies weniger im Sinne eines rückwärts-gewandten Blicks, sondern als eine Investition in die Zukunft. Denn in dem Wissen, dass mit ihr die Medici-Dynastie aussterben würde, galt es, der Nachfolgeregierung ein besonders wirkmächtiges visuelles Zeichen zu hinterlassen. Dies wird anhand der sinn-fälligen, künstlerisch-architektonischen und funktionalen Verbindung des Gegensatzpaars *Interior* und *Exterior* untersucht, die den Komplex nicht etwa als Ruhesitz erscheinen lässt, sondern als Ort der ‚produktiven Unruhe‘. Dieser diente der Herrscherin als politischer und kultureller Handlungsraum.

Als letztes Medici-Mitglied – und dies stellt einen der grundlegenden Leitgedanken dieses Kapitels dar – entwickelte Anna eine schöpferische Kraft, durch die sie das Ende in einen Neuanfang umzuwandeln vermochte.

Die Anfertigung der vorliegenden Arbeit könnte subjektiven Bewertungen unterliegen, denn nicht immer lässt sich eine auktoriale Einschätzung von Annas de' Medici eigener Einflussnahme auf die Gestaltung der zu untersuchenden Kunstwerke, Objekte, Fresken-, Architektur- und Gartenprojekte vermeiden. Diese sind zudem auch als Ausdruck eines künstlerischen Selbstverständnisses zu werten, zumal es sich bei den Künstlern durchweg um die besonders gefragten italienischen und flämischen Maler des Spätbarock handelte, die als Hofkünstler am Florentiner und Wittelsbacher Hof hohes Ansehen genossen. Wann immer jedoch eine direkte Einflussnahme von Seiten der Herrscherin aus dem Archivmaterial und anderen Quellen rekonstruiert werden konnte, ist dies in die Argumentation eingeflossen. Auch wenn Anna de' Medici nicht immer als (alleinige) Auftraggeberin der betrachteten Kunstwerke und Gegenständen auszumachen ist, so stehen doch alle in enger symbolischer Verbindung mit ihrer Person. Dabei geht es weniger

um den Anteil ihrer Einflussnahme auf bestimmte Kunstaufträge, als vielmehr darum, wie weit daraus Rückschlüsse auf ihr Herrschaftsverständnis abzuleiten sind. Auf welche Weise Kunst ein bestimmtes Herrscherbild formte, kann nur durch einen Prozess herausgefunden werden, der an einigen Stellen freie Assoziationen mit einbindet. Nur so lassen sich alle Möglichkeiten ausschöpfen, die der facettenreichen Imago ihrer Identität als Herrscherin inhärent sind.

Diese Arbeit soll darüber hinaus verdeutlichen, inwiefern sie versuchte, mittels eines von ihr selbst und von anderen geformten Bildes, kulturelle und politische Ziele durchzusetzen. Dass kulturelle und politische Bestrebungen immer untrennbar miteinander verbunden waren und nicht losgelöst voneinander betrachtet werden können, bildet in diesem Zusammenhang die wichtigste Grundvoraussetzung.

An einigen Stellen werden andere europäische Herrscherinnen aus dem Umfeld des Medici-Hofs sowie aus dem französischen und dem Habsburgischen Königshaus zum Vergleich herangezogen. Dies soll zu einem breiteren Verständnis der Zurschaustellung visueller und materieller Kultur beitragen. So ist diese Arbeit nicht allein als die Geschichte *einer* Medici-Fürstin angelegt, sondern liefert in einem umfassenderen Sinne auch Einblicke in die europäische Dynastiegeschichte.