



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Anna Maria Luisa de’ Medici, Kurfürstin von der
Pfalz
Kulturtransfer Florenz – Düsseldorf – Florenz“

Verfasserin

Theodora Oberperfler

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuerin:

A 315
Kunstgeschichte
A.o. Univ.-Prof. Dr. Ingeborg Schemper- Sparholz

Für Hans und Carla

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	S. 3
2. Quellenlage	S. 6
3. Forschungsstand	S. 6
4. Florenz unter den letzten Medici	S. 9
4.1. Cosimo III. de' Medici.....	S. 9
4.2. Ferdinando de' Medici.....	S. 12
4.3. Gian Gastone de' Medici.....	S. 13
4.4. Anna Maria Luisa de' Medici	S. 14
5. Heiratsverträge zwischen Machtkalkül und Existenzsicherung	S. 15
6. Johann Wilhelm von der Pfalz – ein barocker Fürst in Düsseldorf ..	S. 19
6.1. Anna Maria Luisa als Fremde in der Fremde.....	S. 19
6.2. Anna Maria Luisa und ihr neuer Hofstaat.....	S. 22
7. Barocke Architektur als inszenierte Selbstdarstellung	S. 23
7.1. Der Umbau des Stadtschlosses.....	S. 23
7.2. Die Gründung der Gemäldegalerie.....	S. 25
7.3. Anna Maria Luisa als Auftraggeberin für die Gemäldegalerie	S. 28
7.4. Hofarchitekt Graf Matteo Alberti baut Schloss Bensberg	S. 30
8. Die Macht der Kunst – Künstler am Düsseldorfer Hof	S. 36
8.1. Der Portraitist und Hofmaler Jan Frans van Douven.....	S. 36
8.1.1. Maskeraden und höfisches Divertissement.....	S. 38
8.2. Adriaen van der Werff	S. 40
8.3. Hofbildhauer Gabriel Grupello.....	S. 42
8.3.1. Das Grabmonument für Johann Wilhelm von der Pfalz	S. 44
9. Kulturtransfer Florenz-Düsseldorf-Florenz	S. 46
9.1. Der Höfische Brief als Medium kulturellen Austauschs.....	S. 47
9.2. Akteure im höfischen Kulturtransfer.....	S. 49

9.3. Geschenkverkehr zwischen Düsseldorf und Florenz.....	S. 51
9.4. Anna Maria Luisa als Sammlerin – ein luxuriöser Zeitvertreib?....	S. 57
10. Rückkehr nach Florenz.....	S. 59
10.1. Anna Maria Luisa im Palazzo Pitti.....	S. 63
10.2. La Villa della Quiete, ein spiritueller Rückzugsort.....	S. 65
11. Das Erbe der letzten Medici.....	S. 67
11.1. Politische Rahmenbedingungen.....	S. 67
11.2. Die <i>Convenzione di Famiglia</i> vom 31. Oktober 1737.....	S. 68
11.3. Franz Stephan von Lothringen - Großherzog der Toskana.....	S. 72
11.4. Anna Maria Luisa - Anmerkungen zu ihrem Testament.....	S. 74
12. San Lorenzo – “res imperfecta”	S. 80
13. Der Tod der letzten Medici.....	S. 84
14. Schlussbemerkungen.....	S. 86
15. Literaturverzeichnis.....	S. 89
16. Abbildungsverzeichnis.....	S. 112
17. Abbildungen.....	S. 119
18. Abstract.....	S. 149
19. Anhang.....	S. 150
20. Lebenslauf.....	S. 153

1. Einleitung

Florenz und die Medici stehen offenkundig für Humanismus und Renaissance, für Mäzenatentum und höchste künstlerische Schöpferkraft und Erfindungsgabe. Mit dem Namen Medici assoziieren Kunstinteressierte und Italienreisende ruhmreiche Taten, Macht- und Prachtentfaltung, genauso wie Gewalttätigkeiten, Giftanschläge, Hofintrigen und politische Verschwörungen. Sie stellten drei Päpste, darunter außergewöhnliche Persönlichkeiten wie Papst Leo X. und Klemens VII. und mehrere geistliche Würdenträger im Range eines Kardinals; die staatspolitisch motivierten Heiraten mit den Königshäusern von Frankreich und Spanien und dem österreichischen Kaiserhaus sollte die *homines novos* von ihrem permanentem Legitimationsdruck befreien und ihnen den Zugang zu den berühmten Fürstenhöfen Europas erleichtern. Caterina de' Medici war die erste französische Königin italienischer Herkunft; Maria de' Medici setzte die illustre Tradition fort und heiratete Heinrich IV.; sie wurde Mutter Ludwig XIII. und Grossmutter Ludwig XIV.

Meine Arbeit rückt die letzte aus dem Hause Medici, Anna Maria Luisa, Kurfürstin von der Pfalz, in den Mittelpunkt. Ihr oblag es, das unschätzbare Erbe, das die Kunst- und Kulturgeschichte des Abendlandes über Jahrhunderte hinweg mitgeprägt hat, nachhaltig für Florenz und die Toskana zu sichern; ihr haben wir es zu verdanken, dass die florentinischen Sammlungen, Galerien, Bibliotheken, Kirchengestaltungen, Kronjuwelen nach wie vor in situ zu studieren und zu bewundern sind und dass sie durch die Kraft eines Rechtsaktes, der sogenannten "*Convenzione di Famiglia*" aus dem Jahre 1737, es dem Hause Habsburg-Lothringen und seinen Nachfolgern auf immer verwehrte, die geerbten Kunstschatze außer Landes zu bringen oder zu verkaufen.

Während die Männer der Florentiner Medici-Dynastie bereits Generationen von Historikern und Kunstwissenschaftlern intensiv und nachhaltig beschäftigt haben, erfahren die beträchtlichen kulturellen Aktivitäten ihrer Frauen erst in jüngster Zeit verstärkte Aufmerksamkeit. So soll meine Arbeit über Anna Maria

Luisa de' Medici mit einen Beitrag leisten, sie aus dem Schatten ihrer familiären Bande zu lösen und sie aus der Rolle eines bloß dekorativen Pendant ihres Ehemannes Johann Wilhelm von der Pfalz-Neuburg zu befreien. Ihre konkrete Einbindung in den Prozessen eines regen Kulturtransfers zwischen Düsseldorf und Florenz soll aufzeigen, dass die Aktionsradien und Einflussmöglichkeiten von Frauen weitaus größer waren, als man "aufgrund der bislang eher auf männliche Akteure und Handlungsfelder konzentrierten Forschung annehmen würde."¹

Bei der Erfassung, Analyse und Gewichtung solcher Transferprozesse kommt dem Briefwechsel Anna Maria Luisas, privater oder öffentlicher Natur, eine hervorragende dokumentarische Bedeutung zu; er wird zum zentralen Medium für ihre Netzbildung internationaler dynastischer Familienverflechtungen und zeigt auf, wie sich kulturelle Differenzen unterschiedlichster Art thematisieren lassen. Gerade im Zusammenhang mit ihrem 25 jährigen Aufenthalt als Florentinerin am Düsseldorfer Hofe, nutzte sie bewusst ihre familiären Kontakte, um sich als kulturelle Vermittlerin autonome Handlungsspielräume zu verschaffen. Als Vorposten für die breit gefächerten Belange seitens ihrer Herkunftsfamilie und als Ansprechperson auf höchster Ebene für Gesandte, Diplomaten, Botschafter, Gelehrte, Missionare, Künstler und Agenten internationalen Zuschnitts, erwies sich Anna Maria Luisa als sehr wachsame und diskrete Diplomatin, Fürsprecherin oder Bittstellerin in eigenem oder fremden Namen. In ihrer Selbstwahrnehmung als "Fremde in der Fremde" trotzdem ein glückliches Los gezogen zu haben, trotz Kinderlosigkeit und fast permanentem Kriegszustand auf außenpolitischer Ebene, hat Anna Maria Luisa de' Medici effektiv und konkret dazu beigetragen, das kleine, unbedeutete Städtchen am Rhein für kurze Zeit in ein kulturelles Zentrum ersten Ranges zu verwandeln. „Kleinflorenz“ am Rhein wurde Düsseldorf liebevoll genannt und als Johann Wilhelm 1716 mit nur 58 Jahren starb, verlegte sein Nachfolger die Residenz nach Mannheim, Anna Maria Luisa kehrt 1717 nach Florenz zurück und die Residenzstadt Düsseldorf

¹ NOLDE/OPITZ 2008, S. 8.

verschwand von der europäischen Bildfläche und aus dem Visier der Kunstgeschichtsschreibung.

Persönliche wissenschaftliche Standpunkte in Themengewichtung und Problemstellung sind eng mit den Zielsetzungen meiner Arbeit verbunden:

Erklärtes Anliegen ist die Überbrückung jener willkürlichen, kulturwissenschaftlichen Zäsur, die sich wie ein roter Faden durch die italienischsprachige und deutschsprachige Forschung zieht; auch ist es mir wichtig, Anna Maria Luisas „Kunstmatronage“ nicht nur in ihrer ästhetischen Relevanz zu studieren und zu untersuchen, sondern auch ihre politische und kulturelle Dimension mit einzubeziehen. Nicht eine Biografie der Anna Maria Luisa de' Medici ist das Ziel der vorliegenden Arbeit, sondern der schrittweise Versuch, ihre Geschichte als Mäzenatin, Sammlerin, Auftraggeberin und letzte Repräsentantin des Hauses Medici nachzuzeichnen. „Beide Brüder starben lange vor ihrer Schwester. Die Geschichte zeigt es, die Schwäche der Söhne ist oftmals die Chance der Töchter“² und diese Chance nützte Anna Maria Luisa, um ihrem Geschlecht einen würdevollen Abgang zu bereiten. Als Hüterin und Verwahrerin der Medici-Memoria ließ sie die Fürstenkapelle einkuppeln und finanzierte den neuen Turm für die Kirche San Lorenzo; ein sichtbares Zeichen, um den Kult und die Erinnerung an eine der größten Mäzenatenfamilien in der Geschichte Europas wachzuhalten. Noch heute wird das florentiner Stadtbild durch die Domkuppel und jene des Medicimausoleums geprägt.

Methodisch gehe ich in der Erläuterung von Anna Maria Luisas Werdegang zirkulär vor: Ich starte in Florenz, wo Anna Maria Luisa 1667 geboren wurde, begleite sie nach Düsseldorf, weil sie 1691 den Kurfürsten von der Pfalz heiratete und ab 1717 kehre ich wieder nach Florenz zurück: Die *rites de passages* der Medicitochter sind damit auch schon festgelegt.

² BAUMGÄRTEL 2008, S. 17.

2. Quellenlage

Anna Valentini, Il Testamento di Anna Maria Luisa de' Medici, trascrizione dei documenti, Firenze 2006.

Copia della Convenzione di Famiglia, in: Casciu Stefano, Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina (1667-1743), Ausstellungskatalog, Florenz 1993.

Kühn-Steinhausen, H., Der Briefwechsel der Kurfürstin Anna Maria Luisa von der Pfalz, in: Düsseldorfer Jahrbuch, Bd. 40, 1938, S. 15-256.

Kühn-Steinhausen, H., Die Bildnisse des Kurfürsten Johann Wilhelm und seiner Gemahlin Anna Maria Luisa Medici. Mit einem anschließenden Bildteil von 26 Kunstdrucktafeln, in: Düsseldorfer Jahrbuch, Bd.41, 1939, S. 123-199.

Vollmer, B., Der Briefwechsel zwischen dem Pfalzgrafen Philip Wilhelm und Johann Wilhelm (1675-1683), in: Düsseldorfer Jahrbuch, Bd. 41, 1939, S. 201-209.

Sani, B., Rosalba Carriera, Lettere, Diari, Frammenti, Firenze 1985.

Die Rapparini-Handschrift der Landes-und Stadtbibliothek, hg. und kommentiert von Kühn-Steinhausen, Düsseldorf 1958.

Müller, B. / Tilch, M., Düsseldorf. Beschreibung einer Stadt (1600 -1850), in: Düsseldorfer Jahrbuch, Bd. 59, 1984, S. 1-363, abgedruckt in Auszügen, in: Bendedikt, M., Der Fürst und seine Stadt, Düsseldorf, 2008, S. 153-193.

3. Forschungsstand

„Der Briefwechsel von Kurfürstin Anna Maria Luisa von der Pfalz“ wurde von Hermine Kühn-Steinhausen 1938 im „Düsseldorfer Jahrbuch“ in Auszügen publiziert. Im Vorwort ist zu lesen: „Der Briefwechsel der Kurfürstin Anna Maria Luisa von der Pfalz, der zweiten Gemahlin des Kurfürsten Johann Wilhelm, der geborenen Prinzessin Medici, ist außerordentlich groß und in vielen Teilen vollständig erhalten. Für die deutsche Geschichte sind diejenigen Briefe von Bedeutung, welche die Jahre ihres Aufenthaltes in Deutschland (1691-1717)

umfassen. Aus diesem Grunde ist diese Veröffentlichung auf diesem Zeitraume beschränkt worden.“³

Die Unterteilung der wissenschaftlichen Literatur in italienischsprachige und deutschsprachige Publikationen behalte ich bei; diese Entscheidung ist nicht nur formal-technisch relevant, sondern weist genau auf jene Lücken, Schwerpunktverschiebungen, Zäsuren oder Perspektivenwechsel hin, denen ich in meiner Arbeit nachgehen möchte.

A prima vista fällt auf, dass in der konsultierten Literatur, diesseits und jenseits der Alpen gleichermaßen, über die ersten 25 Lebensjahre der Anna Maria Luisa so gut wie nichts bekannt ist: ein Taufschein und einige höfische Portraits sind die wenig beredten Zeugnisse, dass der Medicitochter auch ein Leben vor ihrer Verheiratung zugestanden wird.

Die deutschsprachige Forschung (grundlegend Levin, Th., Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen in dem Hause Pfalz-Neuburg, in: Düsseldorfer Jahrbuch, Bd. 19, 1905, Bd. 20, 1905, Bd. 23, 1910;) konzentriert sich vor allem auf die Figur des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz, Anna Maria Luisa de' Medici als „kunstsinnige“ Ehefrau wird als „bessere Hälfte“ in den kulturgeschichtlichen Diskurs mit einbezogen. Von Interesse scheint die Medicitochter immer dann zu sein, wenn es um den Aufbau der berühmten Gemädegalerie (Wulff, Möhlig, Hemfort, Tipton, Magani,) geht; wenn sie den Umbau der Oper in Düsseldorf mitfinanziert (Gamer, Mauer, Horn), die Volksmissionen tatkräftig unterstützt und fördert oder italienische Pläne für das neue Jagdschloss in Bensberg organisiert. Als gewissenhafte Briefschreiberin wird sie dann zu Rate gezogen, wenn es gilt, rheinische Kunst, Düsseldorfer Stadtbaugeschichte, außenpolitische Verwicklungen, innenpolitische Ambitionen oder die repräsentativen Herrscherattitüden ihres nach Pomp und Gloria gierenden Gatten zu kommentieren (Wirtz, Wensky, Spohr, Rümmler, Müller, Lindemann, Golinski, Baumgärtel). Nichts desto trotz, widmete das Stadtmuseum Düsseldorf 1988 die erste monografische Ausstellung der „Anna Maria Luisa Medici, Kurfürstin

³ KÜHN-STEINHAUSEN 1938, S. 17.

von der Pfalz“; der Ausstellungskatalog enthält sehr aufschlussreiche, wissenschaftlich fundierte Beiträge von bekannten Kunsthistorikern wie Klaus Lankheit, Ekkehard Mai, Elisabeth Hemfort u. a. ; parallel dazu erschien die einzige, deutschsprachige Biografie über die Medici-tochter als Kurfürstin (Vossen) und die Tatsache, dass es eine deutsche Wissenschaftlerin, Hermine Kühn-Steinhausen war, die den Briefwechsel der Anna Maria Luisa schon 1938 in Auszügen publizierte, wird in der italienischen Forschung nur zähneknirschend zur Kenntnis genommen.

Das Jahr 2008 wurde in Düsseldorf zum „Jan Wellem“ Jahr ausgerufen, und in diesem Zusammenhang organisierte und kuratierte die Direktorin des museum-kunst-palastes, Bettina Baumgärtel, die Ausstellung HIMMLISCH-HERRLICH-HÖFISCH. In ihrem Aufsatz äußert sie sich nicht nur über die Sammelleidenschaften des Kurfürstenpaares, sondern hebt die Rolle der Anna Maria Luisa als wesentliche Akteurin im Kulturtransfer Düsseldorf-Florenz besonders hervor.

Grundsätzlich aber ist festzustellen, dass Anna Maria Luisa nach dem Tode ihres Mannes 1716 und ihrer Rückkehr als kinderlose Witwe 1717 nach Florenz, fast gänzlich aus dem Fokus deutscher wissenschaftlicher Forschung verschwindet.

Im Gegenzug wird für **die italienische Kunst- und Kulturgeschichte** das Leben und Wirken der Anna Maria Luisa vorwiegend erst nach 1717 zum Forschungsgegenstand. Stefano Casciu hat 1993 mit seiner Dissertation über Anna Maria Luisa als Elettrice Palatina den Startschuss für die weiteren wissenschaftlichen Untersuchungen gegeben, die 2007 in der Ausstellung: „La principessa saggia. L’Eredità di Anna Maria Luisa de’ Medici Elettrice Palatina“ ihren sichtbaren Höhepunkt erreicht haben. Der Katalog wurde von Stefano Casciu kuratiert und fungiert als eine Art Hintergrundfolie für meine Recherchen; auch ist der bibliografische Anhang sehr detailliert und wissenschaftlich aufbereitet.

Im wesentlichen befasst sich die italienische Kunstwissenschaft und Mediciforschung vor allem mit folgenden vier Themenschwerpunkten:

- Anna Maria Luisa de' Medici und ihre Position in der familiären Konstellation nach 1717 (Fantoni, Diaz, Verga, Guerra, Bellinazzi/Contini, Camerani);
- die Kurfürstin als Chefverhandlerin in Sache Medici-Erbe mit dem Wiener Hof und den Übergangsregelungen für den Regierungsantritt des Hauses Lothringen (Acidini, Casciu, Conticelli, Bruschi, Calvi/Spinelli);
- die letzte Medici als Bewahrerin und Garantin der Medici-Memoria. Die Arbeiten in San Lorenzo, der Fürstenkapelle und der Villa della Quiete als manifester Ausdruck politischen Widerstandes (Aglietti, Branca, Casciu, Ciletti, Ciseri, Galletti, Moreni, Richa, Tesi) und
- Anna Maria Luisa als Mäzenatin, Sammlerin und Auftraggeberin (Arrivo, Casciu, Aschengreen/Piacenti, Bellesi, Ciaranfi, Giusti, Hackenbroch/Sframeli, Mazzanti, Meloni Trkulja, Morena, Sframeli, Zarri).

4. Florenz unter den letzten Medici

Zur familiären Konstellation

4.1. Cosimo III. de' Medici

Italien war um 1700 in mehrere kleine, unabhängige Reiche aufgesplittert, die vorwiegend von fremden Herrscherhäusern dominiert wurden – die Bourbonen herrschten in Neapel, Sizilien und im Herzogtum Parma, die Habsburger in Mailand, das Haus Savoyen in Piemont-Sardinien.

Politisch war das Großherzogtum Toskana – in sich ein vielgliedriges Gebilde mit unterschiedlichem Status- seit langem zum hart umkämpften Spielball der europäischen Großmächte geworden. Vordergründig zwar noch immer ein Bestandteil des Heiligen Römischen Reiches, "war das Gebiet der alten Markgrafschaft seit dem Mittelalter de facto zwischen Kaiser und Papst umstritten gewesen; doch die Oberhoheit des Kaisers wurde de jure weiterhin aufrecht erhalten. Karl V. hatte 1532 einen Medici zum Herzog ernannt. 1569

war Cosimo I. zwar von Papst Pius V. zum Großherzog erhoben worden, aber sein Nachfolger hatte sich diese neue Würde wenige Jahre später ausdrücklich in Wien bestätigen lassen.”⁴

Den Titel “Sua Altezza Reale” gewährte der Kaiser 1699 Cosimo III. de’ Medici, doch es war nicht mehr als eine anspruchsvoll klingende Äußerlichkeit, die den politischen Verfall der Toskana auch nicht verdecken konnte. So versetzten die demütigenden Forderungen der Habsburger in Wien und der Bourbonen in Paris und Madrid im Frieden von Utrecht (1713) dem Bemühen Cosimo III., die Toskana politisch neutral zu positionieren, den endgültigen Gnadenstoß.⁵ “Cosimo III. Willen zur Neutralität erwuchs nicht aus dem Gefühl der Stärke, sondern konnte nur als Ausdruck politischer Ohnmacht gedeutet werden.”⁶

Aus den alten republikanischen Zeiten blieb nur mehr ein fiktiver Rest bewahrt: der Senat der “48” und der Rat der “200”, vormals Organe der Legislative und Administrative, hatten de facto, doch nicht de jure, aufgehört zu existieren. Nur ein einziges Mal hatte Cosimo III. den Senat zusammengerufen, um sich die Erbfolge seiner Tochter Anna Maria Luisa bestätigen zu lassen; diese eigenmächtige Verfügung erklärte aber der Kaiser für ungültig.

⁴ LANKHEIT 1988, S. 17.

⁵ KÜHN-STEINHAUSEN 1938, S. 99. Am 25. Juni 1707, Cosimo III. an seine Tochter nach Düsseldorf: “Die Kaiserlichen in Mailand haben dem Großherzog so große Kontributionen für die kämpfenden Truppen auferlegt, daß diese für seine Staaten nicht tragbar sind. Auch wird ihm von ihnen immer wieder mit militärischen Maßnahmen gedroht, für den Fall, daß er diese Summe nicht zahle, daß dadurch seine Souveränität leiden könnte, denn er erkenne über sich nur Gott an und es seien nur ganz geringfügige Teile seines Landes, die er als kaiserliche Lehen besäße und für welche er die rechtmäßige Investitur vom Kaiser erhalten habe. Seine Proteste gegen die ungeheuren Summen, die man von ihm verlangte, sind in Mailand und Wien ungehört verhallt, man drohe ihm im Gegenteil immer wieder mit militärischen Maßnahmen, trotzdem die Summen in keinerlei Verhältnis zu den von ihm besessenen kaiserlichen Lehen stünden.

Damit sein Protest authentisch und in gebührender Form sei, teilt er ihn der Kurfürstin mit und bittet sie, darüber Schweigen zu bewahren, bis er sie ermächtigte, sich dessen öffentlich zu bedienen. Er kann den Protest nicht an den Kurfürsten von Köln als Kanzler für Italien weitergeben, da dieser zur Reichsregierung gehöre. Es sei ihm auch nicht möglich, ihn vor den Reichstag von Regensburg zu bringen, denn dann würde er Gefahr laufen, daß die Minister des Reiches seine Länder durch die in Italien stehenden kaiserlichen Truppen bedrücken lassen würden. Er habe also keinen besseren Weg gewußt, als diesen Protest in die Hände der Kurfürstin zu legen, damit er zu gelegener Zeit an die Oeffentlichkeit komme.”

⁶ LANKHEIT 1988, S. 18.

Cosimo III. regierte das Großherzogtum wie ein anachronistischer Gegenreformer, der von inquisitorischen Dominikanern das Land bereisen ließ, um über den Zustand der öffentlichen Moral unterrichtet zu werden. Seine neurotische Vorliebe für strengste Mönchsorden verwandelte Florenz in einen obskurantistischen Tummelplatz französischer Trappisten, spanischer Alcantarinern, scheinheiligen Ratgebern und Scharen frömmelnder Neubekehrter.

Zeitgenossen und Geschichtsschreiber heben zwei Eigenschaften Cosimo III. als besonders folgenschwer hervor: “una pietà simulata e una splendidezza insolente: facendo con questa bene argomentare della ipocrisia della prima ponendo in disordine gli interessi dello Stato, a tel segno, che spesso mancava il denaro per le paghe dei pubblici ufficiali e della milizia⁷”; eine absonderliche Sucht, sich bemerkbar zu machen einerseits, Bigotterie gepaart mit einem despotischen Verhalten andererseits.

Von Carlo Sacconi ließ sich Cosimo III. als “*Heiliger Joseph mit Lilienstengel*” und von Jean-Francois De Troy als “*Allegorie*” (Abb. 1) gleichermaßen darstellen: Eine sichtbare Demonstration seines schizofrenen Lebensgefühls, das über die Kunst sublimiert werden sollte.⁸

Cosimo III. war mit der französischen Prinzessin Marguerite-Louise d’Orléans, einer Kusine Ludwig XIV., verheiratet. Selbstbewußt, egozentrisch, freiheitsliebend, aufmüpfig und rebellisch, erledigte sie ihre Pflicht als Gebärerin mehr schlecht als recht. Nach der Geburt ihres dritten Sohnes, Gian Gastone, verließ sie fluchtartig Florenz, für immer; sie gilt heute als eine der aufregendsten Frauengestalten der Frühen Neuzeit.

⁷ zitiert nach LANKHEIT 1988, S. 18.

⁸ In der “Allegorie” aus dem Jahre 1698 läßt sich Cosimo als *Defensor Fidei* in der Rolle eines römischen Imperators inszenieren, der von den Kardinaltugenden umrahmt wird. Zu seinen Füßen schüttet die Abundantia ihr Füllhorn aus, die Figur der Fides ist dabei, ihn mit dem Lorbeerkranz zu bekrönen. Cesare Ripas ikonografisches Repertoire wird vom Künstler bis ins Äußerste strapaziert, um Cosimo in seiner Selbstwahrnehmung auszuzeichnen.

4.2. Ferdinando de' Medici

Der Erbprinz (1663-1713) und ältere Bruder (Abb. 2) der Anna Maria Luisa, war eine glänzende Erscheinung: außergewöhnlich begabt und hoher musischer Kultur. Er unterhielt eine hervorragende, repräsentativ ausgerichtete Gemäldegalerie in seinen Wohngemächern des Palazzo Pitti, während jene in der Villa in Poggio a Caiano seinen privaten, persönlichen Geschmack widerspiegelte. Reiseschriftsteller und Kunstliebhaber auf ihrer Kavaliertour durch Italien zeigten sich erstaunt und beeindruckt. Johann Wilhelm, sein Schwager, wird, einem Vexierspiel gleich, sich in seinen Sammelinteressen von der Geschmack- und Stilrichtung des Erbprinzen Ferdinando stark lenken und inspirieren lassen. Ein sehr aufschlussreicher Briefwechsel dokumentiert diesen Ideentransfer und die Vermittlerrolle der Anna Maria Luisa wird anerkennend immer wieder gewürdigt.

“Aber Ferdinando trug seit langem den Todeskeim in sich. Willensschwach, ohne mütterliche Pflege aufgewachsen und entzweit mit seinem Vater, zerrüttete er seine Gesundheit durch ausschweifende Gewohnheiten. Seine Hochzeit mit der bayrischen Prinzessin Violante Beatrix, 1689 prunkvoll gefeiert, war zum Scheitern verurteilt.”⁹ Er starb kinderlos im Alter von 50 Jahren.

Das Portrait des Hofmaler Justus Sustermanns *“Anna Maria Luisa de' Medici con il fratello Ferdinando e la governante Francesca Gondi Zefferini”* aus dem Jahre 1670 (Abb. 3) verdichtet ikonografisch und narrativ, wie wir uns eine Medicikindheit vorzustellen haben: Eine ältere, blasse Erzieherin in schwarzer Witwenkleidung wacht hochaufgerichtet über die ungefähr dreijährige Anna Maria Luisa und ihrem älteren Bruder Ferdinando. Kindlich ist nur ihr Gesichtsausdruck, das Gesicht selbst vermißt individuelle Züge – beide Kinder sind als solche austauschbar. Auch Kleidung und Haltung sind den repräsentativen Zwängen der Erwachsenen nachgezeichnet: Prinzen und Prinzessinnen haben als Kinder keine Identität, keine eigene Geschichte und

⁹ LANKHEIT 1988, S. 18.

Prinzessinnen werden erst dann wahrgenommen, wenn sie das heiratsfähige Alter erlangt haben.

4.3. Gian Gastone de' Medici

(1671-1737) (Abb. 4) Benannt nach seinem Großvater aus dem Hause Bourbon-Orléans, war er erst drei Jahre alt, als seine Mutter das bigotte Florenz Cosimo III. für immer hinter sich ließ. Zwangsverheiratet mit der wohlhabenden böhmischen Erbin Anna Maria Franziska von Sachsen-Lauenburg, der Witwe des Pfalzgrafen Philip Wilhelm, blieb auch diese Beziehung kinderlos. Gian Gastone hat Anna Maria Luisa nie verziehen, dass sie diese Ehe mitverantwortet und tatkräftig unterstützt hatte. "Bei aller Wertschätzung, die wir und die ganze kunstverständige Welt Anna Maria ob ihrer zahlreichen Verdienste und charakterlichen Vorzüge schulden, man kann ihr den Vorwurf nicht ersparen, daß sie die höchst unvernünftige Heiratspolitik ihres Vaters nicht nur billigte, sondern auch förderte."¹⁰

Geistvoll und gebildet, permanent im Schatten seines Bruders stehend und latent homosexuell, " war er früh von einer Art Nostalgie erfaßt, die ihn vollends isolierte; der Starrsinn des Vaters, die eigene Leichtlebigkeit, seine maßlose Spielleidenschaft ließen ihn auf eine unwürdige und ekelhafte Art und Weise verkommen; ursprünglich von zarter Statur, schwemmte er zu einer unförmigen Gestalt auf" (Abb. 5)¹¹.

Hatte sein Vater über 53 Jahre die politischen Geschicke der Toskana zu verantworten, so konnte Gian Gastone in seiner nur 10 Jahre dauernden Regierungszeit dem kulturellen Leben nur bedingt neue Impulse vermitteln. Er befreite jedoch bei seinem Regierungsantritt die Stadt von religiösen Spionen und obskurantistischen Fanatikern, öffnete die Theater und schaffte die Gehälter aller Nutznießer ab, die Cosimo dazu gebracht hatte, gegen Geld zum katholischen Glauben überzutreten.

Aus der italienischen Geschichtsschreibung völlig verdrängt, weil er den Niedergang des Hauses Medici politisch nicht verhindern konnte, geriet seine

¹⁰ VOSSEN 1988, S. 171.

¹¹ LANKHEIT 1988, S. 18.

Biografie zusehens in den Sog von Moralaposteln, die sich an den pikant-erotisch-sexistischen Auswüchsen des letzten Großherzog ergötzen.

4.4. Anna Maria Luisa de' Medici

“Die Prinzessin gewinnt, je älter sie wird, immer mehr an Liebreiz. Sie ist von großem Wuchs; ihre Haare sind tiefschwarz. Ihre Augen... sprühen voller Leben und Esprit. Sie schreitet sehr graziös, manchmal vielleicht ein wenig hochmütig. Auch tanzt sie gut, reitet wie ein Mann und ist bei der Jagd so treffsicher, dass sie es mit jedem aufnehmen kann. Sie ist kerngesund und von großer Ausdauer. Nichts beunruhigt oder verstimmt sie, und nie haben Diener einen Laut der Klage aus ihrem Mund vernommen. Sie ist geistreich, liebt die Literatur und ist sehr musikalisch. Neben dem Lateinischen beherrscht sie auch mehrere Sprachen.”¹² So schildert der französische Gesandte Foucher am Hofe von Florenz die junge Mediciprinzessin.

Ein Portrait von Antonio Franchi (Abb. 6) zeigt Anna Maria Luisa kurz vor ihrer Hochzeit mit Johann Wilhelm. Das Gemälde in ovalem Format wurde wahrscheinlich um 1690 von ihrer Schwägerin Violante von Bayern für deren Schönheitengalerie in Siena bestellt. Ins Auge sticht der sehr feine und schmeichelnde Pinselduktus für das Inkarnat im Gegensatz zu der sehr flotten, breitspurigen, sehr plastischen Malweise der Bekleidung.

Dem Bild fehlt es aber an psychologischem Tiefgang; in den repräsentativen Portraits Antonio Franchis geht es weniger um Wahrhaftigkeit, sondern um die Umsetzung aristokratisch definierter Distanz.

Angesichts des Lebenswandels ihrer beiden Brüder, wird Anna Maria Luisa in der Literatur sehr oft zur “Lieblingstochter” ihres Vaters hochstilisiert, was nichts anderes zu bedeuten hat, als dass sie für Cosimo III. das verlässlichste Pfand für seine herrschaftssichernde Heiratspolitik wurde. Aus Quellen wissen wir, dass er schon 1683 Verhandlungen mit dem Turiner Hof führte, um eine Verbindung mit Viktor Amadeus II. einzufädeln. 1687 scheiterte sein Versuch, sie nach Lissabon zu vermitteln und auch der Wunsch der englischen Königin,

¹² zitiert nach BAUMGÄRTEL 2008, S. 17.

Anna Maria Luisa mit ihrem Bruder, dem Herzog von Modena, zu verheiraten, ging nicht in Erfüllung. Nachdem auch die Verhandlungen mit der französischen und spanischen Krone kläglich gescheitert waren, kam es schließlich, auf Anraten des Kaisers, zu einem Ehevertrag mit dem seit 1689 verwitweten pfälzischen Kurfürsten. Diese Heirat, die weder Frankreich noch das Haus Habsburg in ihrem Einflußbereich bedrohte, kam den ehrgeizigen Ambitionen Cosimo III. sehr entgegen: der lang gehegte Wunsch, *Sua Altezza Reale* genannt zu werden, schien in greifbare Nähe gerückt.

5. Heiratsverträge zwischen Machtkalkül und Existenzsicherung

Das Aushandeln eines Heiratsvertrages war meist ein langwieriges Geschäft, vor allem dann, wenn die Partner verschiedenen kulturellen Kontexten angehörten. Bereits im Vorfeld galt es, unterschiedliche Interessen und Erwartungshaltungen auszuverhandeln. Minister, Diplomaten und Beamte mußten haus- und staatsgesetzliche Regelungen koordinieren, Verfahrensweisen und Gebräuche angleichen, Fehlinterpretationen durch die Überbrückung von Sprachbarrieren vermeiden. Orientierungshilfe bei der Festsetzung der Forderungen boten verwandtschaftliche Traditionen oder juristische Präzedenzfälle. Johann Wilhelm hatte sich deshalb Abschriften von drei Eheverträgen verschafft, die die Medici im 17. Jahrhundert mit den Habsburgern und den bayrischen Wittelsbachern abgeschlossen hatten.

Gesprächs- und Verhandlungsgrundlage waren auf Wunsch des Großherzogs die 1646 zwischen Erzherzog Karl von Innsbruck und der Prinzessin Anna de' Medici vereinbarten Ehebedingungen. Cosimo III. stattete seine Tochter, die auf die toskanischen Erbensprüche verzichten mußte, mit einer Mitgift in Höhe von 300 000 Scudi aus, "eine Mitgift, die das Haus Medici in vergleichbarer Höhe seit der Heirat der Maria de' Medici mit König Heinrich IV. von Frankreich im Jahre 1600 nicht mehr ausgesetzt hatte."¹³ Zudem sollte - sehr zum Ärger der pfälzischen Unterhändler - die Summe in Raten ausbezahlt

¹³ DREHER 1988, S. 158.

werden: 40000 Scudi nach Vollzug der Ehe, der Rest in Jahresraten von 20 000 Scudi. Keine Unstimmigkeiten ergaben sich darüber, dass nach italienischem Brauch die Mitgift bei vorzeitigem Tod des Kurfürsten an seine Gemahlin zurückzuzahlen war; der Kurfürst gab seinerseits 150 000 Gulden, versprach seiner Angetrauten 20 000 Gulden Jahreseinkommen und setzte ihr Witwenentgelt auf 18000 Gulden fest. Über diesen rechtlich abgesicherten "antizipierten Witwenstand" schreibt Gesa Ingendahl: "Heiratsverträge hatten die Funktion, zwischen zwei Familienparteien und deren Vorstellungen von Besitzübertragungen zu vermitteln, dabei Bewährtes und Neues, Wünsche nach Veränderung ebenso Wünsche nach Sicherung des Vorhandenen zu vereinen. Wie dies formuliert wurde, welche Besitzanteile schriftlich abgesichert wurden und welche nur stillschweigend mitgemeint waren, welche vom Gewöhnlichen abwichen und welche affirmativ beibehalten wurden, das alles schuf im inner- und intrafamiliären Beziehungsgeflecht eine spezifische Antizipation des Witwenstandes der frisch angetrauten Ehefrauen."¹⁴

Diese frisch angetrauten Ehefrauen aus höchsten adeligen Kreisen kannten ihre zukünftigen Ehemänner in der Regel nicht persönlich; ihre Zustimmung oder Abneigung spielte keine ausschlaggebende Rolle. Noblesse oblige: Staatsraison und Familientradition, Machtsicherung und Legitimierungsansprüche oder eine gewinnbringende Erbfolge waren die dominierenden Triebfedern aristokratischer Heiraten. 1746 stellte das große "Universal-Lexicon" des Leipziger Verlegers Zedler nüchtern fest: "Es geschieht nicht selten, daß diejenigen, so sonst Länder und Unterthanen zu beherrschen pflegen, bey ihren Vermählungen ihren eigenen Willen beherrschen, und sich mit einem Ehegatten verbinden müssen, nicht, wie sie ihn sonst nach dem natürlichen und freyen Zugange ihres Herzens erwehlen würden, sondern, wie sie nach ihren besonderen Staats-Absichten hierzu genöthiget werden."¹⁵

¹⁴ INGENDAHL 2008, S. 327.

¹⁵ Großes vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste. Bd. 47. Leipzig u. Halle 1746, Sp. 1245.

Am 29. April 1691 wurde die Ehe Anna Maria Luisas mit Johann Wilhelm von der Pfalz-Neuburg "per procuratorem" im Dom von Florenz abgesegnet. Solche Ferntrauungen waren in der Frühen Neuzeit nichts Ungewöhnliches, so ersparte sich die Entourage des Bräutigams erhebliche Strapazen und die hohen Kosten einer unbequemen, langen Reise. Die Verabschiedung der florentiner Prinzessin war durchaus eindrucksvoll. " Dem vergoldeten Wagen der in prächtiger mit Edelsteinen versetzter Kleidung erschienenen Braut ritten die Prinzen Ferdinand und Johann Gastone voran. Während die Spitze des Zuges von zwei Kompanien Berittener gebildet wurde, folgte der Grossprinzessin eine lange Wagenkolonne mit Angehörigen der höfischen und der vornehmen städtischen Gesellschaft. Bei der Trauungszeremonie wurde der Vermählungsring gesegnet und am nächsten Tag mit einem Handschreiben der neuen Kurfürstin durch Kurier nach Neuburg gesandt."¹⁶ Mit Maskenfesten, Fußballspielen auf der Piazza Santa Croce, einem legendären Feuerwerk und unter Anteilnahme der gesamten florentiner Gesellschaft wurde Anna Maria Luisa am 6. Mai desselben Jahres verabschiedet. Gegen Ende des Monats traf sie in Innsbruck¹⁷ ein; der Kurfürst plante, sie Anfang Juni in Neuburg an der Donau begrüßen zu können. Während ihres Aufenthaltes am Hofe der Erzherzogin Eleonore wurde ihr zu Ehren eine aufwändige Operette geboten und ein feierliches Abendessen veranstaltet. In der Zwischenzeit hatte der Kurfürst umdisponiert und wollte seine zukünftige Ehegattin schon in Innsbruck begrüßen. Die Begegnung zwischen der 24jährigen Medicitochter und Johann Wilhelm verlief sehr entspannt und in herzlichem Einvernehmen.¹⁸ "In quella occasione, Johann Wilhelm und Anna Maria Luisa cantarono e suonarono insieme, un preludio di un rapporto lungo e felice, nel quale la musica, non meno dell'arte, ebbe un ruolo fondamentale." In der Privatkanzlei der Erzherzogin¹⁹ wurden

¹⁶ MÜLLER 1988, S. 42.

¹⁷ Innsbruck als Aufenthaltsort hatte auch symbolische Bedeutung: Claudia de' Medici, Urgroßmutter der Anna Maria Luisa, regierte Tirol mit politischem Geschick und ersparte dem Land die katastrophalen Auswirkungen des Dreißigjährigen Krieges.

¹⁸ CASCIU 2007, S. 32.

¹⁹ Erzherzogin Eleonore, Witwe Karl IV. von Lothringen und Schwester Kaiser Leopold I.

sie ohne jeden zeremoniellen Aufwand getraut und bei der obligaten Morgengabe zeigte sich der Kurfürst von seiner großzügigsten Seite, er überreichte ihr angeblich Juwelen im Werte von 100 000 Reichstalern. Die Abreise über Neuburg nach Düsseldorf erfolgte umgehend und unter der jubelnden Teilnahme des Volkes wurde die neue Kurfürstin herzlich empfangen.

6. Johann Wilhelm von der Pfalz – ein barocker Fürst in Düsseldorf

“Wenn man von den heldischen Gesten absieht, welche die Hofmaler, im besonderen van der Werff, dem Kurfürsten gegeben haben, so tritt er der Nachwelt als ein nicht schöner, untersetzter Mann entgegen, dessen Korpulenz in späteren Jahren stark entwickelt war. Sein Gesicht zeigt unverkennbar die Liebenswürdigkeit seines Wesens, und auch die Leidenszüge der Bilder aus den letzten Jahren können das nicht auslöschen. Auffallend ist sein starkes Kinn mit dem tiefen Grübchen in der Mitte und der dicken, aufgeworfenen Unterlippe. Seine Hellen augen sehen oft wie fragend in die Ferne, und man kann wohl verstehen, daß aus diesem Kopfe manch seltsame Gedanken entsprungen sind – Gedanken und Visionen von einem Königtum, von einer Residenz am Rhein, welche von den berühmten Kunststätten Italiens und Frankreichs ebenbürtig sein sollte.”²⁰ Treffsicher hat sie das Dilemma des Hofkünstlers, dem Martin Warnke eine aufschlussreiche Publikation gewidmet hat, schon damals erkannt.

Johann Wilhelm II. von Pfalz-Neuburg wurde am 19. April 1658 als erster Sohn des Pfalzgrafen Philipp Wilhelm und dessen zweiter Gemahlin Elisabeth Amalia von Hessen-Darmstadt im Düsseldorfer Schloss geboren. Siebzehn Kinder gingen aus dieser Ehe hervor, fünf Töchter erreichten das heiratsfähige Alter und verschafften Philipp Wilhelm dadurch ein beachtliches “politisches Kapital”; dem Spitznamen, “ Schwiegervater” des katholischen Europa seiner Zeit zu sein, wurde er mehr als gerecht: zwei Töchter wurden zwischen 1687

²⁰ KÜHN-STEINHAUSEN 1939, S. 128.

und 1691 Königinnen von Spanien und Portugal, eine wurde Herzogin von Parma, eine weitere wurde Prinzessin von Polen. "Der wichtigste Schachzug aber war dem Pfalzgrafen schon im Jahre 1676 geglückt, als seine älteste Tochter, Eleonora Magdalena, die Gemahlin Kaiser Leopolds I. geworden war. Diese Verbindung besiegelte die politische Schwenkung, die der agile Herzog 1674 in das Lager der Habsburger vollzogen hatte, nachdem das Zusammengehen mit Ludwig XIV. seine ehrgeizigen Absichten auf die polnische Krone unerfüllt gelassen und die aggressive Politik des Sonnenkönigs auch seine Lande im sogenannten Holländischen Krieg (1672 – 1679) nicht verschont hatte. Die Beziehungen der Pfalz-Neuburger zum Wiener Hof wurden noch intensiver, nachdem der Erbprinz Johann Wilhelm 1678 die Stiefschwester Leopolds I., Erzherzogin Maria Anna Josepha, geheiratet und der ehemalige neuburgische Vizekanzler Theodor von Strattmann, der Förderer der dynastischen Verbindungen mit den Habsburgern, 1683 österreichischer Hofkanzler wurde."²¹ Diese enge Bindung an den Wiener Hof bedeutete Schutz und Bevormundung zugleich.

6.1. Anna Maria Luisa als Fremde in der Fremde

Von Florenz²² nach Düsseldorf (Abb. 7) in eine kleine, bescheidene Provinzstadt: "Wenige Straßen, ein dunkles, altes Schloss im Mittelpunkt, Rathaus und Kanzlei am Markt, die Jesuitenkirche, die Stifts- und Kreuzbruderkirche, einige bescheidene Klöster mit ihren Kapellen, zwei neue evangelische Kirchen, einen kleinen Hafen, das war alles."²³

Anna Maria Luisa zeigte Anpassungsfähigkeit, Zähigkeit und Zuversicht: Wesenszüge und Fähigkeiten, die unter den gegebenen Umständen von

²¹ MÜLLER 1988, S. 37.

²² Florenz zählte im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts zwischen 60 000 und 70 000 Einwohner. Vier Brücken verbanden die Quartiere links und rechts des Arno, an 17 Plätzen wurde Markt gehalten; die Straßen waren gepflastert, 150 Kirchen, 90 Klöster und 84 Bruderschaften waren für das religiöse Leben verantwortlich, außerdem besaß die Stadt 16 Spitäler für Pilger und 6 Spitäler für Kranke. Um 1700 zählte man 20 Theater, nicht gezählt jene Bühnen in den Klöstern, wo Erbauungsschauspiele und während des Karnevals Komödien aufgeführt wurden.

²³ RÜMMLER 1988, S. 27.

strategischer Bedeutung waren; anerzogen und durchpraktiziert unter der Obhut ihrer asketischen Großmutter Vittoria delle Rovere.

Anna Maria Luisas war eine aufmerksame Beobachterin, sehr diskret und verantwortungsbewusst in ihren Urteilen, aber nachsichtig und unobjektiv in familiären Angelegenheiten; so kämpferisch und uneinsichtig sie sich in konfessionellen Belangen anhörte, so ironisch und diplomatisch äußerte sie sich über die Schwächen des Kurfürsten. In ihrem Rollenverständnis als Tochter des Hauses Medici stellte sie sich vorbehaltlos immer hinter ihren Vater, auch wenn es galt, fragwürdige Hochzeitsallianzen tatkräftig zu unterstützen: die von Gian Gastone mit der Prinzessin von Sachsen-Lauenburg war von vorne herein zum Scheitern verurteilt und jene ihres Onkels Francesco Maria mit der blutjungen Elisabetta Gonzaga haben die Medici zum Gespött europäischer Fürstenhäuser gemacht.

Anna Maria Luisa Briefe oder „Biglietti“²⁴ erinnern an eine andere starke Frau aus dem Pfälzischen Hause, an die berühmte Liselotte von der Pfalz, deren Briefe und Memoiren laut Proust zu den Hauptwerken der französischen Literatur zählen.

Vor allem in ihren Briefen an Kardinal Francesco Maria äußerte sich Anna Maria Luisa recht frei und unvoreingenommen über ihren neuen Status als Kurfürstin. „Es tut der Kurfürstin leid, daß man gerade dort ein schönes Schloß baut, das auch in Italien schön sein würde, aber schließlich ist Italien nicht Deutschland.“²⁵

Ihre Feststellung, „sie glaubt nicht, dass die Liebe sie trügt, aber sie versichert, dass man es in Deutschland aushalten kann,“²⁶ durchzieht als Grundtenor ihre gesamte Korrespondenz.

²⁴ LOLLI GHETTI 2005, S. 63. „Sono biglietti che è anche divertente leggere, perché scritti con assoluto disprezzo della lingua italiana, dell’ortografia e della grammatica, come ben si conveniva a una principessa del sangue. D’altra parte la retorica barocca ed il suo scrivere sono caratterizzati da quel termine esemplare, perfetto per la nostra Elettrice, che si chiama sprezzatura, cioè quasi uno scrivere all’impronta.“

²⁵ Persönlich lese ich diese lakonische Aussage wie ein obligates Statement einer adeligen Frau, die sich der kulturellen Unterschiede bewußt ist, ohne in Larmoyanz zu verfallen.

²⁶ KÜHN-STEINHAUSEN 1938, S. 200.

Schon auf der Reise Richtung Deutschland sind ihr die unterschiedlichen kulturellen Verhaltensmuster, Sitten oder Gepflogenheiten aufgefallen.

„Sie ist belustigt, daß ihre Oberhofmeisterin Gräfin Fugger schönere Löckchen trägt als sie selbst, trotzdem die Dame Witwe ist. Sie findet die deutschen Damen viel gewitziger (sic!) als die Italienerinnen. Wenn sie ißt, hat jedermann Zutritt, und in Verona und in Padua hatte man auch den Masken erlaubt zu kommen, ja einige besichtigten sogar ihr Schlafzimmer. Um all diese Leute los zu werden, ging die Kurfürstin in die Oper, trotzdem sie lieber geschlafen hätte. Auch den Deutschen, die darin weniger peinlich sind, wurde dieser Andrang zuviel.“²⁷

Ihr Onkel, Kardinal Francesco Maria, war dem weiblichen Geschlechte mehr als zugeneigt und erkundigte sich bei seiner Nichte, nach ihren Hofdamen. „Die Frage des Kardinals nach ihren Hofdamen kann sie dahin beantworten, dass sie deren von allen Arten hat, aber keine besonders merkwürdigen, alles liebe Mädchen. Es ist keine Schönheit darunter, die Schönen haben geheiratet. Sie glaubt auch nicht besonders streng mit ihnen zu sein, weiß aber nicht, ob sie ihnen doch vielleicht so erscheint. Jedenfalls sind sie fröhlicher als in Florenz.“²⁸

So schien sie auch äußerst verwundert, wie selbstverständlich in Bensberg Männer ihre Frauen auf die Jagd mitnahmen. „Wenn in Italien die Männer ihre Frauen nicht dabei haben wollten, so wüsste sie, dass sie doch willkommen wäre, ja, sie würde darum gebeten werden, wenigstens geschieht das in Deutschland.“²⁹ Die Fürstin registriert, wie unvoreingenommen und ausgelassen deutsche Frauen in Gesellschaft plauderten und wie wohlwollend sie auf fremde Usancen reagierten. Wenn es galt, ihre konfessionellen Interessen zu verteidigen, verhielt sich Anna Maria Luisa durchaus pragmatisch. „Die Exerzitien in der Stadt sind beendet, und P. Herdegen hat sie schon in Jülich angefangen. P. Lofferer gibt sie jetzt in der Hofkapelle, und die Damen aus der Stadt kommen auch dazu, trotzdem sie dieselben schon

²⁷ KÜHN-STEINHAUSEN 1938, S. 176.

²⁸ KÜHN-STEINHAUSEN 1938, S. 183.

²⁹ KÜHN-STEINHAUSEN 1938, S. 179.

bei den Karmeliterinnen gehört haben. In der Jesuitenkirche sind abends oft viele Ketzer gewesen, die jetzt auch zuweilen in die Hofkapelle kommen. Die Kurfürstin hat über 300 Exerziten- und Devotionsbücher in Deutsch und Französisch verteilt. Eine kalvinistische Dame hat auch um eins gebeten und erhalten. Ein holländischer General soll auch die Hofkapelle besucht haben. Die Patres erfreuen sich allgemeiner Hochachtung wegen des vielen guten, das sie getan haben“.³⁰

Außerdem wären viele hübsche, deutsche Mädchen in ihrer Heimat längst schon verheiratet, weil dort nur die hässlichen länger frei wären. Öfters merkte sie an, dass die langen, kalten Winter keine Spaziergänge oder Ausritte ermöglichten und sie Gefahr laufe, sich in eine Fledermaus zu verwandeln; auch war sie es leid, von ihrem oft schlecht beheizten Zimmerfenster aus, über den zugefrorenen Rhein hinweg die aufgestellten Galgen der französischen Truppen in Aktion erleben zu müssen.

Der Tonfall, der zwischen den Zeilen herauszuhören ist, mag stellenweise melancholisch klingen, aber selten vorwurfsvoll. Selbstmitleid oder Schuldzuweisungen lagen ihr fern.

6.2. Anna Maria Luisa und ihr neuer Hofstaat

Zunächst ist einmal festzuhalten, dass die Kurfürstin spiegelbildlich zu jenem von Johann Wilhelm, gleichsam in reduzierterem Massstab, ihren eigenen Hofstaat hielt. Als florentinische Prinzessin aus dem berühmten Hause Medici an Luxus und Dienstpersonal unterschiedlichen Ranges gewöhnt, galt der Unterhalt eines eigenen Hofstaates auch in den Augen der europäischen Herrscherhäuser als Demonstration von Macht und Unabhängigkeit. Bei der Besetzung der unterschiedlichen Hofämter, hatte sich Anna Maria Luisa in ihrer neuen Heimat doch an die pfälzischen Gepflogenheiten halten müssen“. Es verwundert nicht, unter den Funktionsträgern in ihren Diensten zahlreiche Italiener zu finden, wobei namentlich Italienerinnen als Hofdamen und Kammerfrauen Dienst taten. Bei den einflussreicheren Stellungen dominierten

³⁰ KÜHN-STEINHAUSEN 1938, S. 167.

hingegen Angehörige des einheimischen Adels als eine Folge des sogenannten Indigenatenrechts, das den Angehörigen der jülich-bergischen Ritterschaft die Besetzung der gehobenen und höheren Beamtenstellen garantierte“.³¹

Ein italienischer Leibarzt und ein deutscher jesuitischer Beichtvater sorgten für das leibliche und spirituelle Wohl der Kurfürstin; aus ihren Briefen wissen wir, dass sie ihre Leibärzte gerne als vermittelndes Bindeglied zwischen der italienischen Künstlergemeinde und dem Hofe einsetzte. Hatte Anna Maria Luisa ursprünglich einen Franziskanermönch als Beichtvater erwählt, mußte sie auf Wunsch Johann Wilhems einem deutschen Jesuiten den Vorzug geben. Das unterstreicht, wie groß die Einflussphäre eines Beichtvaters in religiösen Belangen einzuschätzen war. Der Rekatholisierungsprozess in der Pfalz und die forcierte Volksmission seitens des Kurfürstenpaares ging nicht nur auf eine demonstrativ devote Grundhaltung zurück, sondern fungierte gleichzeitig als militantes Loyalitätsbekenntnis zum katholischen Wiener Hof.

7. Barocke Architektur als inszenierte Selbstdarstellung

7.1. Der Umbau des Stadtschlusses

Johann Wilhelm lernte auf seiner Kavaliertour von 1674 – 1677 die berühmtesten und prunkvollsten fürstlichen Höfe kennen: das Versailles Ludwig XIV., den Hof Karl II. in London, den bedeutenden Wiener Hof und das großherzogliche Florenz unter Cosimo III. auf seiner Durchreise nach Rom.

Inspiziert von der barocken Architektur als sichtbare dynastische Machtdemonstration und den berühmten Kunstsammlungen als Vehikel zur höfischen Selbstdarstellung und angeregt von kostspieligen Inszenierungen fürstlicher *magnificence*, begann der Kurfürst, seine Residenzstadt aufzupolieren: Neue Häuser, gepflasterte Straßen und Hunderte von Öllampen als Außenbeleuchtung; oberste Priorität hatte der Umbau des Stadtschlusses;

³¹ ENGELBRECHT 1988, S. 127.

gar "alt und gotisch"³² oder "schlecht und übel" fanden Reiseschriftsteller das äußere Erscheinungsbild, deshalb sollte die Innenausstattung alle Erwartungen der Besucher übertrumpfen. Dieses Spannungsmoment zwischen einfacher Hülle und barockem Inhalt erstaunte die Gäste um so mehr: Aufwändige Intarsienarbeiten aus Holz, Marmor, Schildplatt, wertvollste Tapisserien, kunstvolle Stuckarbeiten, kostbar ausgestattete Kabinette mit hochwertigem Mobiliar und erlesene Produkten der Silberschmiedekunst; was aber das Schlossambiente nobilitierte war die kostspielige und erlesene Gemäldesammlung.

Das Hofgepränge entsprach ganz dem barocken Zeitgeist: Bälle, Ballette, Opernaufführungen, ausgelassene Jagdgesellschaften, rauschende Geburtstagsfeiern, aufwändige Galatafeln und fantasiereiche Karnevalssumzüge. Anna Maria Luisa berichtete im August 1691, einen Monat nach ihrer Ankunft in Düsseldorf, "das wäre wahrlich kein notleidender Hof. Um ehrlich zu sein, müßte sie sagen, daß ihr scheine, man gebe zuviel aus, besonders in den jetzigen Zeiten."³³ Die in Gelddingen geschulte Kaufmannstochter beargwöhnte den unbekümmerten Umgang mit den Finanzen: Nicht ohne Ironie bat sie den Onkel Francesco Maria, er möge ihr doch das Rezept des Alchimisten Pandolfo senden, der auf wundersame Weise das Geld zu vermehren wußte.³⁴

1699 beauftragte Johann Wilhelm den aus Lucca stammenden und in Wien wirkenden Domenico Martinelli mit den Plänen für den Umbau des Stadtschlusses. In den Entwürfen sollte ein Teil des alten Schlosses in einen Neubau mit einbezogen werden. Martinelli plante eine streng symmetrische, rechteckige Vierflügelanlage mit einer östlichen und einer südlichen Hauptfassade zur Stadt hin. Ein Modell (Abb. 8) aus dem Düsseldorfer Stadtmuseum zeigt, was von der geplanten Anlage realisiert wurde. "Martinelli

³² Blainville 1705, zitiert nach MAUER 2008, S. 172. "Das Schloß, in welchem der Churfürst wohnet, seitdem die Franzosen das heidelbergische zerstöret haben, ist ein bejahrtes weitläufigs Gebäude, im alten gothischen Geschmack. Es stehet am ufer des Rheins und hat eine sehr schöne und weite aussicht über diesen Strom und die jenseits liegende Gegend."

³³ KÜHN-STEINHAUSEN 1938, S. 198.

³⁴ KÜHN-STEINHAUSEN 1938, S. 208.

können jedoch die damals entstandenen Kolonnaden im Innenhof des Schlosses zugeschrieben werden. Ihnen mußte der alte Treppenturm weichen; ein neuer Ausgang entstand nun zwischen West- und Südflügel. Über ihn gelangte man in die oberen Stockwerke, in denen Galerien angelegt wurden. Sie sorgten dafür, dass Besucher nicht mehr unmittelbar in die fürstlichen Wohnräume gelangten, sondern erst, nachdem sie die Galerie durchschritten hatten.“³⁵

7.2. Die Gründung der Gemäldegalerie

Cornelia Moehlig hat in den 1990ern ihre Dissertation über “Die Gemäldegalerie des Kurfürsten von der Pfalz” geschrieben und der Forschung wichtige Impulse geliefert. Sabine Wulff ging in ihrem Aufsatz über zwei kurfürstliche Kunstsammlungen (die Kunstsammlungen des Kurfürsten von Düsseldorf und jene des Kurfürsten von Köln) im Rheinland aus dem Jahre 2000 folgenden Fragestellungen nach: Unter welchen Voraussetzungen und historischen Rahmenbedingungen war der Aufbau von Kunstsammlungen möglich? Welche Kriterien, Beweggründe und Ansprüche lagen den Sammelbestrebungen der Kurfürsten zugrunde? Wie waren die Sammlungen geartet und welche Wirkung sollte erzielt werden?

Ein Aquarell von Caspar Scheuren (Abb. 9) aus dem 19. Jahrhundert überliefert uns einen Eindruck, wie wir uns den Galerieeingang vorzustellen haben: die Marmorbüsten von Johann Wilhelm und Anna Maria Luisa des Hofstatuarius Gabriel Grupello begrüßten sozusagen die kunstinteressierten Besucher.

Für Johann Wilhelm war die entscheidende Triebfeder seiner Kunstinteressen ein ausgeprägter Sinn für die Erhöhung seines Hauses und die Repräsentation seiner Person. “Der gesteigerte politische Machtanspruch erforderte nach höfischen Denkmustern seinen subtilen Ausdruck in Malerei, Plastik und Architektur.“³⁶ Als logische Konsequenz ließ der Kurfürst zwischen 1709 bis zur Eröffnung 1712 ein eigenständiges Galeriegebäude errichten, um seinen

³⁵ MÜLLER 2008, S. 25.

³⁶ WULFF 2000, S. 231.

Kunstschätzen einen adäquaten Rahmen zu bieten. Der Entwurf stammte vom Hofarchitekten Matteo Alberti (1647-1735), ausgeführt wurde es von Jacques du Bois (Dubois, tätig 1700-1716). Die Galerie fügte sich mit einer separaten Treppe an der Südwestseite (Abb. 10) des Schlosses an, so dass der Kurfürst ungestört blieb, wenn Besucher durch die dreiflügelige, zweigeschossige Anlage geführt wurden.

Insgesamt war der Galerieanbau verhältnismäßig schmal, das Backsteingebäude nur elf Meter breit, das Untergeschoss hatte eine Höhe von sechs, das Obergeschoss eine Höhe von neun Metern. Die Höhenmaße, darüber ist sich die Forschung einig, waren in erster Linie von den großformatigen Gemälden des Peter Paul Rubens bestimmt worden. Um monumentale Altartafeln oder Kabinettformate gleichermaßen zur Geltung bringen zu können, galt es eine Mischform von großen Schausälen, kleineren Eckräumen, Fensternischen oder Glasvitrinen zu entwickeln. Im Erdgeschoß wurden die Antikenabgüsse aufgestellt, in den fünf Räumen des Obergeschosses die Gemälde und Skulpturen, im Dachgeschoss die Medaillen- und Münzensammlung präsentiert.

Der Bestand der Galerie ist insgesamt gut dokumentiert, "sie halten jedoch nur ein Drittel des gesamten Bilderschatzes Johann Wilhelms fest, der sich über die Düsseldorfer Residenz hinaus auch auf die Schlösser in Bensberg und Benrath verteilte und sich insgesamt auf rund 1000 Gemälde belief."³⁷

Der erste und in späterer Folge leicht abgewandelte Katalog stammt aus dem Jahre 1719 vom Maler Gerhard Joseph Karsch,³⁸ ein weiterer folgte Mitte des 18. Jahrhundert von Nicolas De Pigage (Abb. 11).

Schwerpunkt der kurfürstlichen Sammlung bildeten die Werke flämischer und holländischer Meister aus dem 17. Jahrhundert, was auch mit der geografischen Nähe der Pfalz zu tun haben mag: Im Katalog von Nicolas De Pigage sind 46 Gemälde von Rubens, 21 von van Dyck, ferner die aus sechs Bildern bestehende Passionsserie von Rembrandt aufgelistet. Kunstwerke von

³⁷ WULFF 2000, S. 233.

³⁸ Im Katalog von Karsch sind Gemälde von Rubens, van Dyck und van der Werff zusammengefaßt, was bedeuten könnte, dass der Fürst an eine Art Zusammenfassung nach Malerschulen vor Augen hatte.

Raffael, Leonardo und Michelangelo waren verpflichtend für jeden fürstlichen Sammler der Zeit, während bedeutende zeitgenössische Maler der römischen, neapolitanischen und venezianischen Schule den breit gefächerten und modernen Geschmack Johann Wilhelms widerspiegeln; so fanden sich von Luca Giordano einige Dutzende Bilder in der Galerie. Große Meister aus Spanien, Frankreich und dem Reichsgebiet rundeten das Angebot der Kunstgalerie ab.

Die Gemälde waren auf fünf Räume des Obergeschosses verteilt. Der erste Saal enthielt Landschaften, Stillleben und Genreszenen niederländischer Herkunft, Saal II beinhaltete viele Portraits, vereinzelte Vertreter Leidener Feinmaler und den Passionszyklus von Rembrandt, der mittlere Saal im Corps de logis wies ausschließlich Gemälde von Rubens auf. Die klassizistischen Kunstwerke von Adrain van der Werff und Gerard Lairesse hingen im Saal IV zusammen mit Bildnissen antiker Thematik. Im letzten Raum, im Saal V, waren vorwiegend italienische Meister der Renaissance zusammen mit zeitgenössischen italienischen Künstlern ausgestellt. Während in den Sälen III-V eine klare Systematik in der Präsentation auszumachen ist, reflektieren die beiden übrigen Säle kein spezifisches Ordnungskriterium.

In der Sammlungsstruktur fiel die beachtliche Häufigkeit biblischer Themen ins Auge, gefolgt von Portraits und Historien Darstellungen. Neben beeindruckenden Heiligendarstellungen, waren Mariendarstellungen, das Motiv der Heiligen Familie in unterschiedlichsten Varianten und der Bildzyklus zu den 15 Mysterien des Rosenkranzes bevorzugte Sujets, was den Einfluss jesuitischer Gelehrsamkeit auf die Kunstsammlung deutlich unterstreicht. "Offenbar war Johann Wilhelm sehr daran gelegen, eine Vielfalt von Formulierungen der von der katholischen Reform sanktionierten Bildthemen – und zwar jeweils von den bedeutendsten Künstlern des 17. und frühen 18. Jahrhunderts – zusammenzutragen. Bezeichnenderweise bildeten ausschließlich große Altarbilder mit Darstellungen Mariens von Rubens,

Caspar de Crayer und Guido Reni die optischen Fixpunkte der Gemäldegalerie.“³⁹

Die Gemäldegalerie von Johann Wilhelm war einer der ersten eigenständigen Galeriebauten Europas und erweiterte die Residenzanlage beträchtlich. Diese räumliche Loslösung vom Schloss, zu dem nur mehr eine Verbindungstreppe existierte, war faktisch ein *novum*. “Damit war ein entscheidender Schritt vom fürstlichen Privatkabinett zum öffentlichen Museum in heutiger Form getan. Die architektonische Hülle und Hängung dieser Sammlung, Profil und Publikationen, Rahmung und Restaurierung, Sammlungsstruktur und die damit verbundene Strategie markierten einen grundlegenden Funktions- und Bedeutungswechsel einer fürstlichen Sammlung an der Schnittstelle zum öffentlichen Museum. Die Errichtung eines separaten Gebäudes für die Gemälde hatte mit der “Tribuna Buontalenti” in Florenz ein berühmtes Vorbild und war selbst wiederum für Dresden, Berlin, Mannheim oder München wichtiger Impulsgeber.”⁴⁰

Keine Bälle, Empfänge oder Bankette wurden dort mehr veranstaltet, die Räumlichkeiten waren ausschließlich repräsentative Hüllen für die Kunstwerke. Das impostante Reiterbildnis (Abb. 12) des Kurfürsten von Jan Frans van Douven im Saal I schien in antiker Manier den Musentempel zu verteidigen und gleichzeitig den Machtanspruch des Fürsten über die Kunst zu transportieren.

7.3. Anna Maria Luisa als Auftraggeberin für die Gemäldegalerie

Die deutsche Literatur hält an der These Hemforts, dass der direkte, mit Dokumenten belegbare Beitrag der Anna Maria Luisa zur Vergrößerung und Erweiterung der kurfürstlichen Gemäldegalerie marginal war, nach wie vor eisern fest.

³⁹ WULFF 2000, S. 234.

⁴⁰ BAUMGÄRTEL 2008, S. 12.

“Die Durchsicht der erhaltenen Briefwechsel zwischen Anna Maria und ihrem Vater sowie ihrem Onkel Kardinal Francesco erbringt nur wenige Hinweise, die auf einen direkten Einfluß der Florentinerin auf den Erwerb von Büchern schließen lassen... Nur vereinzelt spricht sie von der Sammelleidenschaft ihres Mannes oder bittet gar selbst um ein Bild. Am 4. April 1692 bittet sie ihren Onkel um ein Bild von Pandolfo Reschi, einem Landschafts- und Schlachtenmaler, der hauptsächlich für den Kardinal arbeitete... Ein Dankeschreiben der Kurfürstin an den Kardinal vom 9. August 1692 bestätigte die Ankunft der erbetenen Landschaft von Pandolfo Reschi sowie zwei Bildnisse von den Päpsten Innozenz XI. und Alexander VIII....In wieweit jedoch Anna Maria die Bildersendung initiiert hat, ist nicht zu klären.”⁴¹

Abgesichert und ausreichend dokumentiert hingegen scheint die direkte Involvierung der Kurfürstin bei der Überführung in die kurfürstliche Sammlung des imposanten Altargemäldes von Peter Paul Rubens, “Das Jüngste Gericht” zu sein. Es zierte den Hochaltar der Jesuitenkirche von Neuburg. Gerade frisch verheiratet, sie war noch nicht in Düsseldorf eingezogen, bat die junge Braut ihren Onkel Francesco Maria in einem Brief vom 6. Juni 1691, er möge doch bei der zuständigen Kongregation in Rom befürworten, “daß der Kurfürst das Bild in der Jesuitenkirche, welches gar nicht dorthin paßt, gegen ein anderes eintauschen darf, welches der Heiligkeit des Ortes mehr entspricht.”⁴²

Der Grund, weshalb sich in der deutschen Literatur nach wie vor die These Hemforts hält, mag wohl in der Tatsache liegen, dass sich die Forscher in erster Linie auf den publizierten Briefwechsel von Kühn-Steinhausen berufen. Ihr Auswahlkriterium war aber sehr selektiv und punktuell auf die deutsche Kulturgeschichte konzentriert und endete dem dem Tod des Kurfürsten 1716. In der Zwischenzeit sind auch die anderen Briefe und vor allem die Haushaltsrechnungen, die die Kurfürstin 1717 mit nach Florenz brachte, von Stefano Casciu aufgearbeitet worden und er ist zu folgendem Schluss gekommen: Anna Maria Luisa war nicht nur in den künstlerischen Entscheidungsprozessen auf Schloss Bensberg involviert, sondern gab über

⁴¹ HEMFORT 1988, S. 72.

⁴² KÜHN-STEINHAUSEN 1938, S. 178.

ihre Agenten auch Aufträge an norditalienische Künstler für die Erweiterung der kurfürstlichen Galerie. "In particolare tra il 1713 ed il 1715, Anna Maria Luisa commissionò a Bologna, a Roma e a Venezia, tramite gli agenti Neri Angelelli, Anton Maria Fede e Varisco Castelli, alcuni dipinti che più tardi confluirono nella Galleria Elettorale, come testimoniato dal Catalogo de Pigage. Si tratta di tele di Gian Gioseffo Dal Sole, "Santa Maria Maddalena de' Pazzi riceve le stigmate da Cristo" (Abb. 13), Antonio Balestra "Annunzio dell'angelo a Manoach" (Abb. 14) e Gregorio Lazzarini "Tobia che risana il padre dalla cecità" (Abb. 15), oggi conservate nelle collezioni statali bavaresi, che per la prima volta sono esposte in relazione alla committenza dell'Elettrice."⁴³ Es handelt sich um Gemälde mit ikonografisch recht außergewöhnlichen Bildthemen wie Unfruchtbarkeit, Krankheit und Genesung, Schmerz und Leid. Die Sujets lassen sich direkt aus der Biografie des Kurfürstenpares erschließen: "Non solo gli Elettori non riuscirono infatti ad avere figli (una gravidanza avviata nel 1692, si concluse prematuramente, con l'aborto di un maschio alla quattordicesima settimana), ma in quegli stessi anni Johann Wilhelm fu spesso gravemente malato e sofferente."⁴⁴ Die Kurfürstin begann die Hoffnung auf einen Erben, trotz zahlreicher Bäder in Aachen, endgültig aufzugeben; ihr Gemahl litt unter starken Herzattacken und überlebte zwei Schlaganfälle nur in extremis.

Im ersten Galeriekatalog von Karsch scheinen diese Auftragsarbeiten noch nicht auf, und es ist anzunehmen, dass sie für Anna Maria Luisas Privatgemächer bestimmt waren.

7.4. Hofarchitekt Graf Matteo Alberti baut Schloss Bensberg

Zur Düsseldorfer Residenzlandschaft gehört auch das seit 1705 erbaute monumentale Jagdschloss, das beim Tode des Kurfürsten 1716 noch nicht ganz fertiggestellt war. Die Entwurfspläne und die definitive Ausführung oblag dem venezianischen Architekten Graf Matteo Alberti.

⁴³ CASCIU 2007, S. 35.

⁴⁴ CASCIU 2007, S. 35.

Aus einem Brief vom 30. Mai 1693 wissen wir, dass Anna Maria Luisa ihren Onkel um die Zeichnung seiner Sommerresidenz von Lappoggi bat, weil der Kurfürst zu bauen gedächte und es nach der Art ihrer Heimat machen möchte.⁴⁵ Es entstand eine streng symmetrische Anlage um einen zweiteiligen, zum Rhein hin geöffneten Innenhof. Den inneren Hof bildeten die Flügel des dreigeschossigen, von Kuppeln und Laternen bekrönten Hauptbaus (Corps de logis). Mit diesem waren zweigeschossige Flügel verbunden, die den äußeren Hof einschlossen (Abb. 16). "In der Verlängerung der Mittelachse des Innenhofes lag der Kölner Dom, der zu dieser Zeit noch keine Türme hatte. Vom Belvedere aus konnte Jan Wellem seinem Rivalen, dem Kölner Erzbischof und Kurfürsten Joseph Clemens, fast ins Gebetbuch schauen."⁴⁶ Ein signifikantes Beispiel, wie über Architektur politische Machtverhältnisse demonstriert und artikuliert werden können.

Für die Innenausstattung des Schlosses wurden drei bekannte Künstler engagiert:

Antonio Bellucci (1654 in Treviso - 1726) in Düsseldorf tätig seit 1705/1706, Antonio Pellegrini (Venedig 1675 -1741) am Hofe Jan Wellems seit 1713 und Domenico Zanetti (gest. nach 1712).

"La decorazione del Castello di Bensberg è forse la più importante tra le iniziative promosse dalla coppia elettorale, e sicuramente quella di maggior respiro internazionale."⁴⁷

Folgende Fragestellungen sind damit verbunden: Wer zeichnete für das ikonografische Programm verantwortlich? Gab es Vorbilder?

Antonio Bellucci war an der dekorativen Ausstattung des Palais Liechtenstein in Wien mitbeteiligt und übernahm für Bensberg z. B. das allegorische Motiv der Zeit, die die Wahrheit enthüllt. Ohne es aber zu kopieren - Anverwandlungen oder Adaptierungen waren die Regel. Als höfischer Künstler changierte er geschickt zwischen den Anforderungen des Zeitgeschmackes und dem Streben nach Unverwechselbarkeit seines jeweiligen Auftraggebers.

⁴⁵ KÜHN-STEINHAUSEN 1938, S.

⁴⁶ WIRTZ 2004, S. 75.

⁴⁷ CASCIU 2007, S. 33.

“Antonio Bellucci era divenuto oramai artista di dimensione internazionale dopo l’esperienza condotta a Vienna e, con il nuovo viaggio a Düsseldorf, ancora una volta egli apre la strada della pittura veneziana in Europa, con Jacopo Amigoni in Germania, Niccolò Cassana, Antonio Pellegrini, Marco e Sebastiano Ricci in Inghilterra, contribuendo al quel flusso migratorio dei migliori che a Venezia avrebbe allarmato la Presidenza del Collegio dei Pittori.”⁴⁸ Auf den Spuren dieses und anderer Wanderkünstler ließe sich sehr gut nachzeichnen, wie der Ideentransfer in der Malerei auf europäischer Ebene funktionierte.

An den Düsseldorfer Hof kam Antonio Bellucci 1706 wahrscheinlich auf Grund der exzellenten Beziehungen, die Johann Wilhelm zur Wiener Aristokratie unterhielt; zusammen mit Antonio Pellegrini, der 1713 an den Hof gerufen wurde, entfalteten sie ihre Haupttätigkeit bei der Aufstaltung des Jagdschlusses in Bensberg.

Das ikonografische Programm greift auf historische und mythologische Darstellungen zurück: Mit historischen Bildprogrammen wurden dynastische Erinnerungsräume geschaffen, in deren Mittelpunkt die *rites des passages* des Pfälzischen Hauses verherrlicht wurden: “Die Trauung des Erbprinzen Johann Wilhelm mit Maria Anna Josepha, Erzherzogin von Österreich” (Abb. 17) oder “Die Übergabe des Herzogtum Jülich-Berg an Johann Wilhelm durch seinen Vater Philipp Wilhelm” von Antonio Bellucci.

Antonio Pellegrini, der für die Mehrzahl der Wandgemälde verantwortlich zeichnete, malte u. a. den “Einzug Johann Wilhelms in Düsseldorf” (Abb. 18) und zitiert damit die altbekannte Bildformel des Adventuszeremoniells, um die sakrale Aura des Herrschers von Gottes Gnaden einzufangen. Der mit einem roten Mantel bekleidete Prinz, der in der linken Hand ein Zepter hält, sitzt auf einem vierspännigen Triumphwagen. Er ist begleitet von der Personifikation der Gerechtigkeit, die ein Schwert führt, und der Fruchtbarkeit, die ein Füllhorn hält. Eine der weiblichen Figuren in der rechten Bildhälfte überreicht ihm die

⁴⁸ MAGANI 2007, S. 73. Interessant scheint mir vor allem der Hinweis, dass sich die Behörde der venezianischen Malervereinigung über den sich anbahnenden künstlerischen Aderlass ernsthaft Sorgen zu machen begann.

Schlüssel der Stadt als Herrschaftszeichen. Die auf einer Wolke sitzende und Blumen streuende Flora “deutet auf die Erwartungen künftigen Glücks, die sich mit der Person der jungen Fürsten verbindet.”⁴⁹Zu lesen wäre diese Figur auch als Anspielung auf Florenzia, zog doch Johann Wilhelm mit Anna Maria Luisa in die Residenzstadt ein.

Um die glorreiche Vergangenheit, in deren Mittelpunkt Johann Wilhelm stand, repräsentieren zu können, wurde die dynastische Familiengeschichte nicht nur künstlerisch musealisiert, sondern auch publikumswirksam in Szene gesetzt. Gemälde wie “Das Beilager Anna Maria Luisa” oder “Die Krönung der Eleonora von der Pfalz zur Kaiserin” verband das hehre Ziel, den barocken Herrscher und seine Familie über das Maß der Normalsterblichen emporzuheben.

Neben den bewährten historischen Bildmotiven, übten sich Bellucci und Pellegrini auch in mythologischen Darstellungen, welche den Vorteil hatten, dass sie allgemeingültige und für Eingeweihte leicht lesbare Deutungsmuster bildeten und mit einem Generationen übergreifenden Einverständnis rechnen konnten. “Die Zeit enthüllt die Wahrheit” (Abb. 19) von Antonio Bellucci um 1709, ein Bozzetto aus dem Kunstmuseum Düsseldorf, kann als vorbereitende Studie für ein großformatiges Leinwandbild für Schloss Bensberg konzipiert worden sein. “*Il tempo salva la Verità dall’Invidia e dalla Calunnia*”: so die Bezeichnung im italienischen Ausstellungskatalog von 2007. Die stets erst nachträglich und nicht vom Künstler selbst gegebenen Titel lassen also eine gewisse Bandbreite auch für eine subjektive Interpretation zu. Ob Chronos die Wahrheit vor Neid und Verleumdung errettet oder nur die Wahrheit enthüllt: die italienische Titelgebung scheint mir als interpretativer Ansatz für die Bildaussage überzeugender. Wie darf das Bild gelesen werden? Die Figurengruppe, die von oben scharf angeleuchtet wird, scheint in einem ovalen Rahmen zu schweben. In starker Untersicht gegeben, scheint die nackte weibliche Gestalt die Leuchtkraft des Lichts geradezu zu bündeln; der über sie geflügelte, bärtige Alte ist im Begriff mit Hilfe zweier puttenhafter

⁴⁹ MÜLLER 2008, S. 55.

Genien die strahlende Frauenfigur zu enthüllen. Kontrastierend dazu die an den linken Bildrand nach unten in tiefste Dunkelheit sich stürzende oder gestürzte erschrockene Gestalten: das lichtvolle Emporsteigen und der schmerzhaft Abstieg als *modus vivendi* ganz nach barocker Manier. "Chronos enthüllt die Wahrheit und stürzt das Laster" schiene mir als Titel treffender für Belluccis Werk. Interessant wäre dabei auch der Frage nach zu gehen, in welchem räumlichen und programmatischen Kontext Belluccis Gemälde stand. Ob es eine Beziehung zu Antonio Pellegrinis "Sturz des Phaeton" (Abb. 20) gab, einem Fresko, das 1942 einem Brand zum Opfer gefallen ist, darüber gibt es keine verwertbaren Dokumente.

Mit diesen zwei Künstlerpersönlichkeiten ist in der Literatur versucht worden, eine Rivalität im Sinne oder "alla" Michelangelo-Raffaello zu konstruieren. Ich möchte nur ganz kurz skizzieren, was es damit realiter auf sich hat.

Wir wissen, dass beide Künstler gleichzeitig an der Ausschmückung des Audienzzimmers⁵⁰ arbeiteten. Zwei radikal unterschiedliche Mal- und Arbeitsweisen stießen dort zusammen: la *diligenza della maniera* des Bellucci vs. *pennello svelto e leggero, unito al buon gusto, veloce applicazione e rapidità* des Pellegrini. Das waren genau jene Qualitäten, die vom Kurfürsten für eine rasche Beendigung⁵¹ des Ausstattungsprogrammes gefragt waren. Persönlich bin ich der Ansicht, dass die sehr bedachte, dem disegno verpflichtete, bedächtige Arbeitsweise eines Bellucci auch mit seinem Vertrag als Hofkünstler zu tun hatte: Er wurde auf Jahresbasis bezahlt und stand nicht unter Zeitdruck, während Pellegrini pro fertiggestelltem Gemälde entgolten wurde. Akkordarbeit war angesagt.

⁵⁰ MAGANI 2007, S. 75. "La tipologia decorativa della *Sala delle Udienze* s'intreccia direttamente con il gusto reso internazionale dalle incisioni del ciclo di tele dipinte da Rubens per la *Galleria di Maria de' Medici* nel Palazzo del Lussemburgo a Parigi, a cui i due pittori sembra si siano ispirati nell'allestire il nuovo ambiente di Bensberg, entrambi impiegati, pur nelle radicali distanze stilistiche, a dispiegare tutta la loro maestria nell'offrire il tattile piacere delle forme e l'espressione della vanità."

⁵¹ WARNKE 1996, S. 267. "Der *Termindruck*, unter dem an den Höfen Kunstwerke entstehen mußten, hat die Fähigkeit zu einer schnellen Herstellung unter ein positives Vorzeichen gestellt. Die *Virtuosität*, das Kriterium der *prestezza e facilità*, verdrängte unter den höfischen Arbeitsbedingungen die alten handwerklichen Tugenden der Solidität, des *studio e lavoro*."

Wie das aber von seiten der Ehefrau Pellegrinis interpretiert wurde, darüber wissen wir aus einem Brief, den Angela, seine Frau, an ihre Schwester Rosalba Carriera schrieb. "Wenn Toni hier im Dienst bleiben soll, dann nur unter den Konditionen, die Bellucci zugestanden wurden, was bedeutet, dass, abgesehen von der Bezahlung, der Hof sein Haus bezahlt und für Holz sorgt."⁵² Keine Künstlerrivalität im klassischen Sinne, sondern es ging schlicht und einfach ums Geld und eine adäquate soziale Stellung.

In unserem Zusammenhang stellt sich auch noch die Frage, inwieweit Anna Maria Luisa bei der dekorativen Ausstattung des Schlosses involviert war. Einige Briefe sollen mit dazu beitragen, die These von Elisabeth Hemfort, nach der sich der Einfluß der Anna Maria Luisa auf die Entscheidungsprozesse ihres Mannes als *topos* der Kunstgeschichtschreibung erweise, entkräftet werden. "Gli Elettori nel uscire da' loro appartamenti, incontrando Toni, gli dissero' Ora andiamo a vedere le sue belle cose'..... e pure la Serenissima ando' lodando tutto cio', che stimo' degno di compatimento."⁵³) Anna Maria Luisa begleitete den Kurfürsten also, wenn es um die Begutachtung und den Fortgang der künstlerischen Arbeiten in Bensberg ging.

Angela Pellegrini berichtete Rosalba Carriera auch, dass das Kurfürstenpaar die Künstler während ihrer Arbeit besuchte, würden aber zu spärliches Lob verteilen für soviel Mühe. "Toni ne ricava poche lodi e poi fatiche, come seguì martedì passato che queste S.S.A.A.E.E., con tutta benignità, agradirono il soffito (si tratta della Caduta di Fetonte, nel soffitto delle scale) che Toni scoperse e tutti non si posono dare pace di vedere in sì poco tempo tanto lavoro per quello dico, non che sia così, sì a perfetione fatto."⁵⁴

"Für den Künstler dieser Zeit stand grundsätzlich nicht die Erfindung neuer Bildthemen oder -inhalte im Vordergrund, sondern vielmehr sein Streben, dem Vertrauten eine überzeugendere, lebendigere, vollkommeneren Gestalt zu geben. Nicht vorrangig in der Bilderfindung, also im Subjektiven und Neuen,

⁵² SANI 1985, S. 287.

⁵³ SANI 1985, S. 241.

⁵⁴ SANI 1985, S. 246.

sondern in der besseren Problemlösung, gestützt auf probate Bildformeln, lag die eigentliche künstlerische Leistung.”⁵⁵

Inhaltliche und formale Qualitätskriterien bei barocken Dekorationszyklen sind nach der Vorstellung fürstlichen Herrscherverständnisses also nicht *inventio* oder gar ausgefallene *concetti*, sondern das strenge Gebot des *decorum*, der Angemessenheit von Thema, Ort und Raumfunktion. Damit erübrigt sich auch die Debatte, ob und in welchem Ausmass Anna Maria Luisa die künstlerische Ausstattung in Bensberg mitdefiniert hat oder nicht.

8. Die Macht der Kunst – Künstler am Düsseldorfer Hof

8.1. Der Portraitist und Hofmaler Jan Frans van Douven

Jan Frans van Douven wurde 1682 von Johann Wilhelm nach Düsseldorf geholt. Er stammte aus dem Herzogtum Geldern, wo er 1656 in Roermond geboren wurde. An der Biografie dieses niederländischen Porträtmalers lässt sich eine typische Hofkünstlerkarriere im Sinne von Martin Warnke nachzeichnen. Seine Anfänge als “Kammerdiener”⁵⁶ muten zunächst bescheiden an, doch Douven übernahm recht bald die Rolle des Kunstberaters und Sachverständigen. Er begleitete seinen Dienstherrn 1682 auf der Reise nach Wien, wo er auch als Porträtmaler eingeführt wurde. Mit einer goldenen Kette und einer Medaille wurde er für das Portrait des Kaisers, seiner Gemahlin Eleonora und anderer Aristokraten beschenkt bzw. vergütet. 1689 starb die erste Gemahlin des Kurfürsten; Douvens Porträtdienste als Heiratsvermittlung zwischen Florenz und Düsseldorf wurden aktiviert. “Er wurde damit auch zum Familienportraitisten medicäischer Verbindungen bzw. auch des Prinzen Odoardo von Parma, der Dorothea Sophia von Pfalz-Neuburg geehelicht hatte”.⁵⁷ Mangels eines Werkkatalogs wird gerne kolportiert, Douven habe drei Kaiser, drei Kaiserinnen, fünf Könige, sieben Königinnen und eine große Anzahl von Fürsten und Prinzen nach dem Leben

⁵⁵ SCHMIDT 1989, S. 61.

⁵⁶ WARNKE 1996, S. 149. “Dem Titel fehlen die tieferen, geistigen Konnotationen, denn er bleibt in der Dienstsphäre verhaftet. Sein Träger ist weniger in eine Bildungsbeziehung als in eine Vertrauensbeziehung zum Fürsten gebracht”.

⁵⁷ MAI 1988, S. 63.

gemalt. Um die Jahrhundertwende beauftragte ihn der Kurfürst mit der Oberaufsicht der Galerie, eine sehr ehrenvolle und qualifizierte Aufgabenstellung. Van Douven beherrschte die gängigsten Bildformeln, von der Miniatur "en serie", dem Brustbild en face und im Profil, Kniestücke und ganzfigurige Repräsentationsbildnisse. Was seine stilistische Handschrift angeht, erweisen sich seine Bildnisse als eine Mischung aus niederländischem Erbe und französischem Vorbild. Bezeichnend für seine Malweise ist der voluminöse, weiche und vertreibende, im Faltenwerk der Draperien, bei den Allongeperücken, den Wolken oder Landschaftshintergründen quellende bis skizzenhaft lockere Farbauftrag. "Auffällig ist der Ovalschnitt der Augen mit dem betonten Lidüberhang, der den Augapfel etwas quellend in Erscheinung treten lässt – ein Merkmal vieler Gesichter Douvens".⁵⁸

Aus dem umfangreichen Portraitschaffen Jan Frans van Douvens nimmt das Gemälde "Doppelbildnis Johann Wilhelm von der Pfalz und Anna Maria Luisa de' Medici" (Abb. 21) aus dem Jahre 1708 wegen seines politisch-programmatischen Charakters und der künstlerischen Aussagekraft eine Sonderstellung ein.

"Wie eine Synthese aus verschiedenen Portraitformen mutet nun das thronende Kurfürstenpaar mit Johann Wilhelm in der Würde des Reichsvikars mit Zepter und Reichskrone an, das sich in den Florentiner Uffizien befindet und nahezu in gleichen Maßen als Wiederholung im Stadtmuseum. Johann Wilhelm in purpurrotem Gewand mit Hermelin über der Rüstung präsentiert sich vor einem Thronbaldachin und neben ihm seine Frau mit braunweißem, besticktem und mit Spitzen versehenen Kleid nebst blauem, hermelingefüttertem Umhang in einem Muschelthron vor offenem Hintergrund, der in eine italienische Landschaft mit Zypressen übergeht."⁵⁹ In diesem Gemälde werden all jene Aspekte, verdichtet im Begriff der "dynastischen Räson", paradigmatisch zusammengefaßt. Der Landesherr und

⁵⁸ MAI 1988, S.67.

⁵⁹ MAI 1988, S. 67.

seine Gemahlin bilden das regierende Paar⁶⁰, das die Gegenwart und Kontinuität dynastischer Herrschaft im umfassenden Sinne personifiziert. Beide beanspruchen zwar gleichviel Raum und thronen auf gleicher Höhe, aber der Begleithund des Fürsten mit den Initialen CP für "Comes palatinus" ist wesentlich größer als jener der Kurfürstin; die "rechte Ordnung" im Machtgefüge der Geschlechterrollen ist wieder hergestellt. "Während er selbstbewußt den Kommandostab führt, hält sie das Zweiglein des Friedens in der zarten Hand. Und während er vom bewegten Pathos des stoffreichen Baldachins überdacht wird und dabei alle Aufmerksamkeit auf sich bündelt, geht der Blick über sie recht schnell hinweg und verflüchtigt sich ins Freie, in eine italienische Gartenlandschaft mit Zypressen".⁶¹ Die Künstler haben diese Form von Geschlechterkonstruktion über Jahrhunderte hinweg zugunsten der männlichen Figur als Kulturträger mittransportiert und die Dichotomie Mann/Kultur/natura naturata und Frau/Natur/natura naturans künstlerisch festgeschrieben.

8.1.1. Maskeraden und höfisches Divertissement

Die fünf kleinformatigen Ölbilder, die zwischen 1695 und 1700 an Jan Frans van Douven in Auftrag gegeben wurden, sind so narrativ ausgestaltet, dass der Begriff "Kostümbildnis" nahe liegt. Auf einem der fünf Bildnisse präsentieren sich Johann Wilhelm und Anna Maria Luisa als Wirt und Wirtin verkleidet vor der Festtafel einer Wirtschaft (Abb. 22), dann hält Douven beide beim Tanz "alla spagnola" fest; weiters portraitiert der Künstler Anna Maria Luisa "alla tedesca" kostümiert oder als maskierte Jägerin (Abb. 23). "I dipinti del Douven rientrano in quel tipo di rappresentazioni molto diffuse nelle corti tedesche tra Sei e Settecento, ispirati ad esempi olandesi e fiamminghi più antichi... Le pose sono molto formali, impostate secondo modelli ripetitivi,

⁶⁰ Diese Paarkonstellation wird auch in der höfischen Architektur bewußt beibehalten: So wurden im Schlossbau die fürstlichen Appartements spiegelbildlich angeordnet und auch in der breiteren Öffentlichkeit wie bei Hochzeiten, Begräbnissen, bei Wallfahrten, bei der Jagd oder auf Reisen war diese Selbstinszenierungsformel von Herrscher und Herrscherin als Paar fest im Zeremoniell verankert.

⁶¹ BAUMGÄRTEL 2008, S. 45.

finalizzati soprattutto a far apprezzare la ricchezza e la fastosità delle vesti, dei gioielli e degli ambienti⁶².”

Nina Trauth lehnt den ausgesprochen dokumentierenden Charakter solcher Ereignisportraits ab und zieht den Begriff Rollenportrait vor, weil es zu zeigen gilt, “daß es bei den Bildern weniger um die Wiedergabe von bestimmten Festereignissen geht als vielmehr um die Darstellung in Maskerade im höfischen Kontext.”⁶³ Das Gemälde, auf dem Anna Maria Luisa im Jagdkostüm feierlich vom Künstler in die Landschaft gesetzt wird, versinnbildlicht die Ambivalenz zwischen weiblicher Selbstdarstellung und höfischer Fremdbestimmung: die reale leidenschaftliche Jägerin, eingezwängt in ein überaus barockes Kostüm, das ihr jede Bewegungsfreiheit verwehrt. Maskerade verkleidet nicht nur, sondern trägt auch zur Konstitution von Identität bei.

Diese fünfteilige Serie von Jan Frans van Douven wird von der Forschung auch mit dem Spiegelkabinettbildnissen des Sommerschlosses Favorite der Markgräfin Franziska Sybilla Augusta von Baden-Baden, einer Schwester der Anna Maria Franziska von Sachsen-Lauenburg, in Verbindung gebracht. Es wird angenommen, dass über die Schiene Düsseldorf-Rastatt dieser Ideentransfer stattgefunden haben könnte.

Wie geschickt van Douven es verstand, seinen selbstbewußten Status als Hofkünstler mit der Huldigung an seine Auftraggeber zu verschränken, davon zeugt sein “Selbstbildnis mit Doppelportrait des Kurfürstenpaares” (Abb. 24), das als Geschenk Cosimo III. den Weg nach Florenz fand. Der für die umfangreichen Bemühungen zum Ritter geschlagene Künstler zeigt sich geschmückt mit der Goldenen Gnadenkette, die unter den fürstlichen Auszeichnungen einen besonders hohen Stellenwert einnahm. “Scheinbar von sich auf seine Gönner ablenkend, weist der Maler auf das Bild im Bild, ein auf der Stafferei stehendes Doppelprofil des Kurfürstenpaares. Ein solches reales Doppelbildnis ist von Douvens Hand nicht überliefert, vielmehr knüpft der Maler an eine Bildnistradition an, die vor allem durch den Hofschreiber

⁶² CASCIU 2007, S. 160.

⁶³ TRAUTH 2003, S.81.

Giorgio Maria Rapparini am Düsseldorfer Hofe etabliert wurde, nämlich die panegyrische Huldigung in Form von Bildnis-Medaillons.“⁶⁴

8.2. Adriaen van der Werff

Barbara Gaetgens Studie aus dem Jahre 1987 ist den biografischen Beziehungen und Verflechtungen des Malers nachgegangen. Sein Sonderstatus als Hofmaler am Düsseldorfer Hof soll kurz skizziert und illustriert werden.

Die Verbindung mit dem pfälzischen Kurfürsten kam im Jahre 1695 zustande, als er sich mit seiner Frau und seiner Mutter auf einer Reise in den Niederlanden aufhielt. Im Juni 1695 schreibt die Kurfürstin ihrem Onkel Kardinal Francesco Maria, mit einem Gefolge aus 100 Personen, dennoch incognito, nach Holland reisen zu wollen. Weiters berichtet sie, dass sie in Rotterdam zu Fuß gegangen seien und einige Häuser besichtigt hätten; von einem Atelierbesuchs bei van der Werff ist aber nicht die Rede.⁶⁵

Die Forschung geht jedoch davon aus, dass der Kurfürst bei diesem Anlaß zwei Werke, „Das Urteil des Salomon“ und ein „Selbstbildnis“ des Künstlers in Auftrag gegeben und damit die Weichen für seine Zeit als Düsseldorfer Hofmaler zwischen 1696 und 1716 gestellt hatte. Beide Bilder waren für seinen Schwiegervater Cosimo III. in Florenz bestimmt.

Hofmaler vor Ort wurde er nicht, wenngleich der Kontrakt eine halbjährliche Tätigkeit für den Kurfürsten vorsah. Aus diesem *“Tractement”* zwischen einem niederländischen Künstler und einem deutschen Kurfürsten scheint das Selbstbewußtsein des Künstlers zu sprechen, der sich nicht ständig in die Abhängigkeit eines einzigen Auftraggebers stellen wollte. Hatte van Douvens Portraitschaffen im Dienste der Repräsentation und Herrschaftslegitimierung die Aufträge des Kurfürsten weitgehend abdecken können, wurde van der Werff vor allem mit Historienbildern religiösen und profanen Charakters beauftragt. „Seine Berufung zum Hofmaler bedeutete für ihn die

⁶⁴ BAUMGÄRTEL 2008, S. 38.

⁶⁵ KÜHN-STEINHAUSEN 1938, S. 191.

kompromißlose Wendung zur Historienmalerei als der nobelsten Gattung unter den Künsten. Werff wird aus diesem Grunde die Porträtmalerei in der Zeit als Hofmaler bewußt aufgegeben haben.“⁶⁶ Besonders die religiöse Historie als künstlerische Umsetzung jesuitischer Gelehrsamkeit findet in van der Werffs Bilderzyklus “Die fünfzehn Mysterien des Rosenkranzes” ihre thematische Referenz. Das Titelstück (Abb. 25), eine allegorische Huldigung der Musen an das Kurfürstenpaar, war beim Tode des Kurfürsten 1716 noch nicht fertiggestellt.

In der Mitte eines von Mauern eingefaßten Innenhofes erhebt sich auf hohem Sockel ein obeliskartiges Architektursegment, das vom pfälzisch-mediceischen Wappen bekrönt ist. Die Vertreibung von Unwissenheit und Neid durch den Tugendhelden Herkules im Basrelief greift das Motiv des “Hercules palatinus” auf, das seit der Rangerhöhung Johann Wilhelms zum Reichsvikar immer wieder auftaucht. Durch das Doppelprofilbildnis im Medaillon⁶⁷ verstärkt der Künstler den historischen Memorialcharakter seiner Aussage. Festgehalten wird das Doppelbildnis von zwei Putten, der dritte ist dabei, das Kurfürstenpaar mit einem Lorbeerkranz zu bekrönen. Demonstrativ treten Johann Wilhelm und seine Gemahlin auf gleicher Höhe auf, der Löwe als Hoheitsmotiv flankiert und beschützt sie in ihrer Rolle als Mäzene. Symbolträchtig liegt das Medaillon auf einer Kartusche mit lateinischer Widmungsinschrift auf. Um das Monument gruppiert der Künstler acht Frauengestalten. “Es sind die Personifikationen der sieben freien Künste, zu denen sich die ursprünglich nicht dazugehörende Pictura gestellt hat. Sie sitzt demütig mit gelösten Sandalen in der Mitte unter dem Bildnis des Fürstenpaares. Mit ihrer Rechten umfaßt sie das Bildnis des Malers, das, mit deutlich eingetragenen gealterten Zügen, das SELBSTBILDNIS aus dem Jahre 1705 wiederholt.”⁶⁸ Geometria mit Weltkugel, als Rückenfigur gegeben Astronomia mit Sternendiadem und Himmelsglobus, Dialectica, an einer

⁶⁶ GAEHTGENS 1987, S. 165.

⁶⁷ Für das Doppelportrait bediente sich van der Werff offenbar einer Vorlage von Jan Frans van Douvens Bildnis des Kurfürstenpaares, das dieser auf seinem Selbstportrait für die Florentiner Selbstbildnisgalerie im Hintergrund darstellte.

⁶⁸ GAEHTGENS 1987, S. 154.

Inschrift am Gewand erkenntlich, Grammatica mit Schriftrolle, Aritmetica mit Szepter, Musica mit einer Laute und Arithmetica mit der Rechentafel zitieren ikonografische Topoi aus der Kunstgeschichte. Musik und Malerei werden vom Künstler sehr prominent ausgezeichnet, um die eindeutige Gewichtung in den künstlerischen Vorlieben der fürstlichen Gönner darzustellen. Die Musen der Kunst nobilitieren den Maler und seine Gönner gleichermaßen: Ein Herr im Dienste seiner Gönner, die seiner Bildniskunst den höheren Adel verleihen.

8.3. Hofbildhauer Gabriel Grupello

Im Jahre 1683 erschienen die ersten Ergänzungen zum Künstlerkompendium von Joachim von Sandrarts "Teutschen Academie der Bau-, Bild- und Malereykünste" und dort fand auch der damals 39 Jahre alte flämische Bildhauer Gabriel Grupello Erwähnung. Der Stich von Richard Collin zeigt einen Mann in mittleren Jahren mit markanter Nase, hoher Stirn und welligem, schulterlangem Haar.

Vermutlich 1644 in Brüssel geboren, absolvierte er seine Ausbildung in der Werkstatt des Antwerpener Bildhauers Artus Quellinus, der versuchte, "den formalen Geist der Kunst von Rubens auf die Plastik zu übertragen."⁶⁹ 1695 ernannte Johann Wilhelm von der Pfalz Grupello zu seinem Kabinettstatuarius und zum Leiter sämtlicher bildhauerischer Arbeiten des Düsseldorfer Hofes. Als er ihm das Lehnen Mertzenich übereignete, um ihn definitiv an seinen Hof zu binden, stieß er auf erhebliche Bedenken seitens Geheimrat von Pallmers, dem Lehensdirektor. "Anjetzo aber, dha sie sehen, dass ich's einem so unvergleichlichen Mann wie der Chevalier Grupello ist, seiner Meriten halber geben will, fangt der Pallmers und die übrigen Rätthe allerhandt dergleichen Chicanen an, indeme sie ihme undt allen schönen freyen Künsten von Grund auf feindt seien und dass auss keiner anderei Ursach, alss weilen sie solche schönen Sachen nicht verstehen und ein Hauffen Esel undt Idioten seindt,

⁶⁹ KAMMEL 2006, S. 14.

welche lieber den ganzen Tag sauffen, spiehlen und tabaccieren, als sich auff solche tugendliche und schöne Wissenschaften zu begeben...“⁷⁰

Gabriel Grupello erfreute sich der besonderen Gunst des Kurfürstenpaares, was über der Patenschaft seines ältesten Sohnes dokumentiert ist. Meisterhafte Bildnisbüsten in Marmor und Bronze entstanden in den Folgejahren: Die nun im Düsseldorfer Rathaus aufgestellte lebensgroße Marmorstatue, eine Anzahl von Gartenskulpturen im Zusammenhang mit Schloss Bensberg, die heute im Schlossgarten von Schwetzingen aufgestellt sind. Zwischen 1709 und 1716 schuf Grupello die sogenannte Statua, ein vielfigüriges, etwa zwölf Meter hohes Brunnendenkmal für den Alten Markt von Düsseldorf. “Das Monument, eine beziehungsreiche Apotheose des Kurfürsten, das seit 1741 auf dem Mannheimer Paradeplatz steht, gilt in ikonografischer Hinsicht als singuläre Leistung.”⁷¹

Keine andere Hinterlassenschaft des Fürsten aber ist im Bewußtsein der Stadt derart präsent wie sein Reiterdenkmal (Abb. 26).

1699 wurde eigens das neue Gießhaus in der Nähe des Rathausplatzes gebaut und 1711 war das Reiterstandbild gegossen. Im selben Jahr hielt sich Conrad Zacharias Uffenbach in Düsseldorf auf: “Nachmittags besuchte ich erstlich das Gießhaus, darinn dißmal an zweyerley sehr stark gearbeitet wurde. Das erste waren viele und grosse Figuren zu einem vortrefflichen Brunnen oder Wasserwerk, so auf den Platz des Kunsthauses soll gesetzt werden. Das andere und vornehmste aber war die Statue des Churfürsten zu Pferd. Sie ist von entsetzlicher Größe. Man hat sie schon vor Weynachten gegossen, sie ist aber verunglückt, indem das Pferd nur allein gerathen, der Leib des Churfürsten aber hat müssen von Bley daran gesetzt werden.”⁷²

“Es zeigt ein ruhig schreitendes Pferd, auf dem der gerüstete Fürst mit Allongerücke und Kurhut sitzt, in der rechten Hand den Marschallstab haltend.”⁷³ Ursprünglich geplant war ein Sockel, der nicht zur Ausführung kam. Er sollte viel höher und reichlich verziert sein. Der heutige Sockel stammt aus

⁷⁰ LEVIN 1905, S. 166.

⁷¹ KAMMEL 2006, S. 21.

⁷² UFFENBACH, zitiert bei MAUER 2008, S. 179.

⁷³ MAUER 2008, S. 141.

dem frühen 19. Jahrhundert. “Für Verwirrung sorgt immer wieder die Inschrift auf dem Unterbau, die suggeriert, dass die dankbare Bürgerschaft dieses Denkmal dem Kurfürsten errichtet habe. Tatsächlich wurde nur der Sockel von der Stadt bezahlt, das Denkmal hatte sich der Fürst selbst zum Geschenk gemacht.

8.3.1. Das Grabmonument für Johann Wilhelm von der Pfalz

Ob Gabriel Grupello für den Entwurf des Sarkophags auch in Betracht gezogen werden muss, darüber ist sich die deutsche Forschung uneinig.

Die Grablege des Johann Wilhelms befindet sich in der Hofkirche St. Andreas in Düsseldorf.

1618/1619 hatte der Pfalzgraf Wolfgang Wilhelm den Jesuitenorden in seine rheinische Residenzstadt geholt und mit dem Bau von St. Andreas in unmittelbarer Schlossnähe ein sichtbares Zeichen für den angestrebten Rekatholisierungsprozess in seinen Landen gesetzt. Als Vorbild galt die Jesuitenkirche in Neuburg mit dem berühmten Hochaltargemälde von Peter Paul Rubens, “Das jüngste Gericht”.

Die Baugeschichte der Jesuitenkirche St. Andreas ist sehr kompliziert und umstritten, die endgültige Umgestaltung des Chores und der Anbau des Mausoleums vollzogen sich erst nach dem Tode Johann Wilhelms 1716. Außerdem wird heftig darüber diskutiert, “ob diese Initiative zu dieser *Denkmalskapelle* für den Verstorbenen und seine Vorfahren nicht von der Kurfürstin-Witwe ausging, die das Vorbild der Medici-Grablege in Florenz, der Fürstenkapelle im Anschluss an die Apsis von San Lorenzo, vor Augen hatte.”⁷⁴

Sein Bruder und Nachfolger Karl Philip⁷⁵ setzte sich von Innsbruck aus sofort mit der Kurfürstin Witwe Anna Maria Luisa in Verbindung und “überließ dabei

⁷⁴ WOLF 2008, S. 72.

⁷⁵ Karl Philipp (1661 in Neuburg – 1742 in Mannheim) war der letzte Herrscher aus der katholischen Linie Pfalz-Neuburg und war eigentlich für den geistlichen Stand bestimmt. Im kaiserlichen Dienst hatte er jedoch militärische Verdienste errungen, als er sich von 1691 bis 1694 an Feldzügen gegen die Türken beteiligte und es bis zum kaiserlichen General brachte. Schließlich ernannte ihn der Kaiser zum Statthalter der ober-und vorderösterreichischen

der Witwe die Ansetzung des Termins der Exequien und ordnete eine Parade der Bediensteten des Verstorbenen bei der Beisetzung an... In feierlichem Zuge wurde der durch einen Baldachin geschützte und überhöhte Leichnam nun durch eine Prozession von 24 Kämmerern aus der Hofkapelle im Schloss nach St. Andreas gebracht. Bis dahin war der tote Kurfürst unter einem großen Stück Brabantischen Tuchs mit aufgelegtem Goldkreuz ausgestellt, im Ornat, wie er bei der Kaiserkrönung Kaiser Karls VI. sein Erzamt ausgeführt hatte.”⁷⁶

Sein Sarkophag (Abb. 27 a, b, c, d) wurde 1717 fertiggestellt und faßt das Leben des Herrschers, vor allem aber dessen Anspruch auf seine Memoria, in Text und Bild auf prägnante Weise zusammen.

Auf einem angedeuteten Hermelinmantel, der die Front des Sarkophages bedeckt, werden in einer langen Inschrift seine Titel, Lebensdaten und Verdienste aufgeführt. Drei Medaillons zieren die Oberseite der Grablege, wobei das mittlere mit der Portraitdarstellung besonders auffällt, es stellt den “Ruhmreichen” mit Rüstung und Lorbeerkranz dar. Links davon ist sein den Reichsapfel umgebendes Wappen samt Ordensketten zu sehen (Goldenes Vlies und Hubertusorden). Der Reichsapfel nimmt Bezug auf seine Stellung als Reichsvikar und bedeutet, dass Johann Wilhelm den Anspruch auf die dadurch gegebene Vorrangstellung in der Memoria der Nachkommen verankert wissen wollte. Das rechte Medaillon zitiert den Tod, der am Ende der irdischen Reise steht. Zu sehen sind zwei Schiffe, die nach stürmischer diesseitiger Fahrt in den ruhigen Hafen des ewigen Lebens einfahren. “Außerdem findet sich dort sein Wahlspruch “Dominus virtutum nobiscum” aus dem Psalm 46, Vers 12, den er sich schon zu Jugendzeiten zugelegt hatte.”⁷⁷

Mit dem relativ plötzlichen Tod des Kurfürsten 1716 erlosch die künstlerische Aktivität in der Residenzstadt Düsseldorf. Der neue Landesherr Karl Philipp

Lande in Innsbruck. Johann Wilhelms Nachfolger sollte Düsseldorf nie besuchen. Er blieb noch ein Jahr in Innsbruck, regierte seine Länder etwa ein weiteres Jahr von Neuburg aus, und bezog später das Heidelberger Schloss; 1720 verlegte er endgültig seine Residenz nach Mannheim.

⁷⁶ WOLF 2008, S. 70.

⁷⁷ MAUER 2008, S. 98.

von der Pfalz entließ den kostspieligen Hofbildhauer Gruppello aus dem Dienst. “Die in seinem Wohnhaus, im Atelier, in der Galerie und im Gießhaus befindlichen Arbeiten, Werkzeuge und Materialreserven wurden aufgelistet und der Künstler mit Materialien abgefunden.”⁷⁸ Grupello starb 1730 auf Schloss Ehrenstein bei Kerkrade und wurde dort in der St. Lambertuskirche auch bestattet. Der Hofstatuarius war nicht der einzige, der von Johann Wilhelms Nachfolger fristlos entlassen wurde: Sein Schicksal kann geradezu als paradigmatisch für das Los der höfischen Künstler nach dem Tod ihres Mäzens und Auftraggebers gelesen werden.

9. Kulturtransfer Florenz-Düsseldorf-Florenz

In diesem Abschnitt sollen die kulturellen Austauschprozesse zwischen Düsseldorf und Florenz beispielhaft nachgezeichnet werden. Welche Rolle in diesen Transferprozessen Anna Maria Luisa spielte und wie ihr dynastischer Familienverband als grenzüberschreitendes Netzwerk⁷⁹ in die Dynamik dieser Transferprozesse eingegriffen wird zu untersuchen sein. Welche Handlungsspielräume sich für die Kurfürstin dabei eröffneten, um sich von der Rolle einer “typischen Prinzessin” 17. Jahrhunderts zu etablieren, soll geklärt werden. Über welche Wege, Medien und Akteure sich der Transfer zwischen Düsseldorf und Florenz entwickeln konnte, sollen eingehend beschrieben und analysiert werden.

Eine Erkenntnis aus meinen Recherchen kurz vorweggenommen: Kulturelle und politische Transfer-Drehscheibe dieser ‘cultural brokers’ oder ‘passeurs culturels’ zwischen Düsseldorf und Florenz war in erster Linie der Wiener Hof. Gesa Stedmanns Begriffsdefinition von Kulturtransfer liegt meiner Arbeit zugrunde. “My definition of cultural exchange comprises not only the transfer of cultural objects, ideas or institutions in the limited sense of <high culture>. Instead it is based on the broader, anthropological understanding of culture

⁷⁸ KAMMEL 2006, S. 21.

⁷⁹ <Netzwerk> verstehe ich als Verbindung zwischen individuellen und kollektiven Akteuren, die etwa durch Verwandtschaft, Freundschaft, Kommunikationen, Transaktionen von materiellen Gütern usw. zustande kommt.

which includes the everyday, e.g. fashion, food or religious practises. Since my key players are aristocratic, however, the impact which such upper-class everyday culture had on those below them is somewhat restricted. One can observe a trickle-down effect of cultural change which began at the top and worked itself downwards but due to their lesser means, the emulation of their <better> for middle and lower-class.”⁸⁰ Solche wechselseitigen inter-und intra-kulturellen Beziehungen trugen dazu bei, Heterogenität und Alterität als Bereicherung wahrzunehmen, Stil- und Geschmacksrichtungen situativ zu variieren oder anzupassen. Ein Blick auf die Stammbäume der europäischen Herrscherhäuser genügt, um zu verstehen, wie z.B. ins Ausland heiratende Personen zur privilegierten Anlaufstelle und Interessensvertretung für die unterschiedlichsten Belange von Angehörigen oder Freunden genutzt wurden. Der damit einhergehende Perspektivenwechsel zwischen “Eigenem” und “Fremden” zeigt, “dass sich Kulturtransfer in zweifacher Weise auswirkt: Es handelt sich einerseits um einen Öffnungs- und Vermittlungsraum, der kulturelle Grenzen reduziert, aber zugleich wirkt er auch oft als Faktor, der die eigene Identität zur ‘fremden’ Identität hin abgrenzt und dadurch stabilisiert.”⁸¹ Dass dabei vor allem der Kunst eine hervorragende Vorreiterrolle zugesprochen werden muss, versuche ich mit einigen Fallbeispielen zu veranschaulichen.

9.1. Der Höfische Brief als Medium kulturellen Austauschs

Angesichts der bekanntermaßen sehr hohen Mobilität der frühneuzeitlichen Gesellschaft, kommen familiären Korrespondenzen eine besondere Bedeutung zu, wenn es darum geht, kulturelle Transferprozesse näher zu durchleuchten; solche Briefwechsel markieren kulturelle Differenzen bzw. kulturelle Lernprozesse und thematisieren, auf welchen Wegen Kulturtransfer sich mental und praktisch vollzog. Sophie Ruppel unterstreicht die Handlungsdimension des brieflichen Austauschs zwischen den fürstlichen Höfen Europas, z. B. in der Funktion von *Recommandationsschreiben* für

⁸⁰ STEDMANN 2008, S. 35.

⁸¹ NOLDE/OPITZ 2008, S. 6

Künstler, Gelehrte, hohe Militärchargen, Studenten u.s.w. „Damit diene der briefliche Austausch zwischen den Angehörigen der verschiedenen europäischen Höfe auch dem <kulturellen Transfer> im engeren Sinn: Dem Berichten und Erklären von Neuem und Ungewohntem, sei dies in den alltäglichen Verrichtungen wie bei Kleidung, Speisen, religiösen Prozeduren, zeremoniellen <Moden> u.ä.m., oder eben dem Übermitteln von kulturellen Inhalten und >Kulturträgern>.“⁸²

Langfristige oder dauerhafte Aufenthalte an fremden fürstlichen Höfen, bedingt z. B. durch Heirat oder diplomatische Missionen, wurden durch den regelmäßigen Schriftverkehr zum stabilsten und verlässlichsten Kontakt zur Herkunftsfamilie. „Questa corrispondenza rappresenta nel suo complesso una fonte molto importante di studio, laddove non si cerchi unicamente l’episodio significativo o l’espressione diretta di pensieri e sentimenti, molto difficile da rintracciare in corrispondenze altamente formalizzate come perlopiù sono quelle di donne comunque investite di un ruolo pubblico. Infatti anche l’epistolario più noioso e apparentemente insignificante può dire molto sulle reti di relazioni, sui contatti, sul sistema di favori, clientela e *patronage* in cui erano inserite quelle donne.“⁸³

Briefe, testamentarische Verfügungen oder Auszüge aus Haushaltsrechnungen weisen als Quellengattungen unterschiedliche Bedeutungsebenen auf; methodisch relevant werden sie bei meinen Recherchen dann, wenn sie gezielte Antworten auf eine bestimmte Fragestellung geben oder durch ihre sprachliche Erschließung, Wissenslücken gefüllt werden können.

Der Quellencharakter höfischer Korrespondenzen soll aber nicht überbewertet werden, weil Briefe oder Briefstellen für eine wissenschaftliche Argumentationsschiene oft willkürlich und manipulativ zitiert werden. So findet sich im publizierten Briefwechsel bei Kühn-Steinhausen Anna Maria Luisas Brief vom 6. November 1691 an ihren Onkel Kardinal Francesco Maria nicht, wahrscheinlich weil die Kurfürstin ein recht negatives Bild von der kulturellen

⁸² RUPPEL 2008, S. 220.

⁸³ ARRIVO 2006, S. 57.

Situation in Düsseldorf entwarf. Anna Valentini hingegen instrumentalisiert den darin enthaltenen Vorwurf, „qui non si potrebbe fare ne meno un bel moseo, anche a spenderci un milione“⁸⁴, um die kulturelle Überlegenheit von Florenz zu bekräftigen.

Dies gilt auch für die Korrespondenz der Künstlerin Rosalba Carriera mit dem Bologneser Privat- und Sprachsekretärs Johann Wilhelms, Giorgio Maria Rapparini, in der sehr anschaulich über die Sorgen, Rivalitäten, Geldprobleme oder privaten Eifersüchteleien der italienischen Künstlergemeinde am Hofe Düsseldorfs berichtet wird.

9.2. Akteure im höfischen Kulturtransfer

Agenten, Residenten, Botschafter, Gesandte, Kunstsachverständige, Bildungsreisende, Sprachsekretäre, Kleriker oder Diplomaten reisten über sprachliche und konfessionelle Grenzen hinweg quer durch Europa, hielten die Kontakte zwischen den barocken Fürstenhöfen aufrecht, kombinierten Heiraten, tauschten Informationen aus, warben Künstler ab oder empfahlen sie weiter. Aus dieser sehr heterogenen Zusammensetzung von Kulturvermittlern ergibt sich in meiner Untersuchung eine Verschiebung in der traditionellen kunsthistorischen Kontextualisierung von kulturellen Transferprozessen: Nicht mehr die Biografie einzelner Akteure steht im Vordergrund, sondern das Zusammenspiel von NetzwerkerInnen unterschiedlichen Niveaus und sozialer Stellung. „Tale spostamento delle coordinate del discorso storiografico credo impongano in termini più generali un ripensamento non solo delle categorie ermeneutiche, ma anche delle fonti da privilegiare, da utilizzare per una più completa ricostruzione della storia dei sistemi di antico regime e della stessa percezione e configurazione delle identità culturali e politiche delle dinastie.“⁸⁵ Als aussagekräftiges Fallbeispiel

⁸⁴ VALENTINI 2006, S. 12.

⁸⁵ VERGA 2006, S. 45. „In dieser Perspektivenverschiebung innerhalb der Geschichtsschreibung wird es notwendig sein, hermeneutische Kategorien und Quellenstudium neu zu überdenken. Die Geschichte der alten politischen Systeme und die Geschichte der europäischen Dynastien wird als Geschichte von politischen Kulturlandschaften neu zu formulieren sein.“

vielseitiger Interessensvertretungen im kulturellen Austausch zwischen Florenz und Düsseldorf soll an dieser Stelle vom Agenten Graf Anton Maria Fede die Rede sein.

Graf Maria Antonio Fede wurde von Johann Wilhelm aus den Diensten Cosimo III. übernommen, was sicherlich durch die verwandtschaftlichen Beziehungen erklärt werden kann. Aus Quellen wissen wir, dass es vor allem über die Beziehungen des Kardinals Francesco Maria zum römischen Hofe, Grafen Fede möglich war, die umfangreiche Abgussammlung antiker Statuen für den Kurfürsten zu realisieren. Die Beweggründe, einen so überaus tüchtigen und kompetenten Diplomaten abzutreten, waren vielschichtiger Natur und die Begründung, die Hemfort in ihrem Aufsatz liefert, überzeugt: "Cosimo wollte ihm gefällig sein, denn er war ihm politisch verpflichtet. Der bigotte und prunksüchtige Großherzog hatte in seiner Regierungszeit Florenz politisch isoliert und an zuverlässigen ausländischen Beziehungen blieb ihm nur noch der Kurfürst Johann Wilhelm, der sich immer wieder für ihn beim Kaiser verwandte. Dieser dankte es ihm mit großer Ehrerbietung..."⁸⁶ Die Wahrscheinlichkeit, dass Anna Maria Luisa bei dieser Personalrochade interpelliert wurde, scheint mir aber durchwegs realistisch. In diesem Zusammenhang klärt sich auch, dass die Grenzen zwischen konkret nachweisbarer Anteilnahme der Kurfürstin und einem indirektem Einfluss auf anfallende künstlerische oder kulturelle Entscheidungsprozesse nicht definitiv konturiert werden können. Nur so ist die Einschätzung von Sabine Wulff zu verstehen, dass Cosimo III. selbst als Quelle für den Erwerb von Gemälden keine wesentliche Rolle spielte.⁸⁷ Die Überlassung seines diplomatischen Vertreters aber als ausgesprochenen Glücksfall⁸⁸ zu bezeichnen, scheint mir doch eher vage und unpräzise, wußte man doch um die gnadenlose Konkurrenz zwischen den europäischen Fürstenhöfen, wenn es galt, über die Kunst die eigenen Machtansprüche zu manifestieren.

⁸⁶ HEMFORT 1988, S. 75.

⁸⁷ WULFF 2000, S. 233.

⁸⁸ WULFF 2000, S. 233.

9.3. Geschenkverkehr zwischen Düsseldorf und Florenz

Gian Gastone heiratete 1697 auf Vermittlung des Kurfürstenpaares Anna Franziska von Sachsen-Lauenburg in Düsseldorf: Cosimo III. belohnte Johann Wilhelm mit fürstlichen Geschenken: Die "*Sacra Famiglia Canigiani*" von Raffael und die "*Madonna col Bambino, santa Elisabetta e san Giovannino*" von Andrea del Sarto. "Daß im Rahmen dieses von altersher üblichen Geschenkverkehrs neben den Sach-, Symbol- und Kuriositätenwerten auch der Kunstwert eine Rolle zu spielen begann, ist für die Geschichte der ästhetischen Kultur ein wichtiger Vorgang."⁸⁹

Geschenke sind Präsentationen des Selbst- und Fremdbildes und die Auswahlkriterien werfen ein eindeutiges Schlaglicht auf die finanziellen und repräsentativen Verhandlungspotentiale des Gebers. Die Geschenkkultur des Hauses Medici hatte eine lange Tradition und war keinesfalls zweckfrei: zum einen sollten sie den Makel ihrer niedriger Herkunft übertünchen und den Legitimierungsdruck des sozialen Aufsteigers kompensieren; zum anderen waren wertvolle Geschenke auch eine gezielte Werbung für florentinischen Geschmack, Stil und kunsthandwerkliches Können. Cosimo III. wußte um die Vorlieben und Empfänglichkeiten für die bildende Kunst seines Schwiegersohnes und die Symbolkraft seiner Geschenke honorierte und nobilitierte Geber und Nehmer gleichermaßen. "I doni di statue, oggetti, quadri erano intesi come prove tangibili della buona volontà, dell'affetto e dell'amore apertamente dimostrati verso parenti e alleati e come tali avrebbero dovuto imprimersi nell'animo del destinatario e tener vivo il ricorso della munificenza del donatore."⁹⁰ An sich können solche Geschenke unterschiedlich gelesen werden: als stolzer Beweis florentinischer Kunstfertigkeit, als Erinnerungsvehikel für dynastisches Zusammengehörigkeitsgefühl oder als devotes Zeichen väterlicher Wertschätzung.

Die beiden sehr wertvollen Gemälde von Raffael und Del Sarto sind ein sicheres Indiz dafür, wieviel Cosimo III. an der Medicinachfolge gelegen war;

⁸⁹ WARNKE 1996, S. 241.

⁹⁰ MARX 2008, S. 150.

gleichzeitig konnte er mit diesen Kunstwerken auch die exzellente Qualität der italienischen Malerei des Cinquecento demonstrieren.

Historisch kontextualisiert sind Geschenke dieser Größenordnung geschlechtsspezifisch besetzt: Statuen, Gemälde oder Skulpturen als hohe Kunst eigneten sich vor allem für männliche Beteiligte und Adressaten, kunsthandwerkliche Gegenstände profaner oder sakraler Natur wie Andachtsbilder, Beicht- oder Gebetstühle, Weihwasserbecken, Kerzen- oder Armleuchter, Prunkschränke, Kruzifixe, Rosenkränze aus Perlen, Gebetsbücher, erlesene Goldschmiedearbeiten oder Elfenbeinschnitzereien galten hingegen identitätsstiftend vor allem für die weiblichen Angehörigen des Hauses Medici. „Il gusto da parte di Anna Maria Luisa de' Medici per le opere e gli arredi fiorentini in bronzo e preziosi materiali policromi, realizzati in quegli anni con insuperata perizia dalle manifatture granducali sotto la guida del Foggini, era stato stimolato anche dai doni ricevuti dal padre durante gli anni del suo matrimonio a Düsseldorf, oggetti fastosi che, almeno in parte, l'Elettrice stessa riportò a Firenze, in quanto proprietà personali; la già ricordata cornice che racchiude la *„Madonna col Bambino“* (Abb. 28) del Dolci, lo stipo detto 'dell'Elettore Palatino', l'inginocchiatoio, l'acquasantiera...“⁹¹ Nicht zufällig also bedankte sich Cosimo III. bei seiner Tochter Anna Maria Luisa für die geleistete Hilfestellung mit einem Andachtsbild von Carlo Dolci,⁹² das aus der Sammlung ihrer Grossmutter Vittoria delle Rovere stammte. Er beauftragte Giovan Battista Foggini eigens dafür einen außerordentlich wertvollen Rahmen aus Ebenholz, pietre dure und vergoldeter Bronze zu entwerfen. Nicht die künstlerische Qualität des Gemäldes war ausschlaggebend, sondern die Präziosität, das Augenfällige, das Artifizielle, das Süßliche: Jene Eigenschaften, die vor allem die weibliche Seele rühren sollten, aber auch die sentimentbetonte Religiösität Cosimos III. widerspiegeln.

⁹¹ CASCIU 2007, S. 38.

⁹² LANKHEIT 1988, S.22. „Für Dolci bedeutete Malen Gottesdienst; daher versteht sich die stets gleichermaßen gründliche, die Details exakt wiedergebende, nahsichtige Malweise. Wie kaum einem anderen Maler ist es ihm gelungen, seinen religiösen Halbfiguren den Charakter von Gnadenbildern zu geben und somit einen Typus der Madonna zu schaffen, der in zahllosen Repliken bis in unsere Zeit wirksam geworden ist.“

1697 ging ein Raffael und ein Andrea del Sarto als Hochzeitsgeschenk in die kurfürstlichen Sammlungen ein; noch im selben Jahr bedankte sich Johann Wilhelm mit dem *“Giudizio di Salomone”* von Adrian van der Werff, kannte er doch die große Schwäche und teure Leidenschaft seines Schwiegervaters für die flämische und niederländische Kunst.

Zwischen 1713 und 1714 gelangten drei weitere Gemälde nach Düsseldorf: die *“Susanna e i vecchioni”* von Domenichino, ein Bild, das Cosimo III. persönlich in Rom erstanden hatte, ein *“Noli me tangere”* von Barrocci aus der Sammlung von Vittoria delle Rovere und von Lanfranco eine *“Santa Maria Maddalena penitente in contemplazione”* aus der Sammlung des Kardinal Leopoldo. Seine Tochter bedachte er mit einem Werk von Anton Domenico Gabbiani, dessen Inhalt *“Cristo somministra da bere a san Pietro di Alcantara”* die Kurfürstin an die tiefe Verehrung für den franziskanischen Mystiker seinerseits erinnern soll.

“Nella collezione di Johann Wilhelm erano poi compresi anche alcuni bellissimi bronzi di Giovan Battista Foggini, che egli ricevette da Firenze come testimonianze della raffinata lavorazione del bronzo da parte del primo scultore della corte medicea. Il piccolo *“Monumento equestre dell’Imperatore Giuseppe I”* (Abb. 29) giunse a Düsseldorf intorno il 1706 da parte di Cosimo, mentre non sono note le date di arrivo dei gruppi *“Apollo e Marsia”*, *“Ercole e Jole”* e *“Venere e Adone”*, che sono però datati tutti nei primi anni Novanta del Seicento.”⁹³

“Wenn von einem regen Fluß an Kunstwerken die Rede sein kann zwischen Düsseldorf und Florenz, dann sind es vor allem die Bronzefiguren, die Johann Wilhelm für seine Galerie erhielt”⁹⁴. Mit dieser Feststellung relativiert Hemfort letztlich ihre These, “daß bei der Beurteilung von Anna Maria Luisas Einfluß auf die Kunstbestrebungen Johann Wilhelms der Glanz ihres Namens die Nachwelt und die Forschung zu vorschnellen Urteilen verleitete.”⁹⁵

⁹³ CASCIU 2007, S. 36.

⁹⁴ HEMFORT 1988, S. 76.

⁹⁵ HEMFORT 1988, S. 71.

Ursprünglich war die Figur 1690 als Bildnis des spanischen Königs Carlos II. von Foggini entworfen worden. 1706 ließ Cosimo III. eine zweite Version für Johann Wilhelm anfertigen, die allerdings nun Kaiser Joseph I. darstellen sollte – eine im Barock nicht unübliche Wiederverwertung bewährter Formen. Die Anpassungen waren nicht nur ästhetischer, sondern auch inhaltlicher Natur. "Mentre il cavallo di Carlo II è bardato con le briglie che il sovrano tiene nella mano sinistra, il cavallo di Giuseppe I è privo di briglie, sostituite sul petto dell'animale da una cinghia con elementi puramente decorativi. La modifica ha un significato molto importante, in quanto l'atto di cavalcare senza briglie è tipico dei monumenti dell'antichità, nei quali l'imperatore cavalca all'eroica."⁹⁶ Im Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi liegt der "*Schizzo per un monumento equestre*" (Abb. 30) von Giovan Battista Foggini auf und die Idee, die vier Weltteile als vier Sklavenfiguren darzustellen, hat in der florentinischen Plastik des Seicento Tradition. Aus Quellen wissen wir, dass Foggini die Gipsabgüsse der "*quattro mori*" von Pietro Tacca kannte, die er für die Statue Ferdinand I. de' Medici in Livorno entworfen hatte "che potevano stimolare lo scultore a una simile concezione del monumento equestre, fornendo un importante antecedente che il Foggini interpreta e adatta alla tipologia del bronzetto."⁹⁷

Diese Reiterstatuette, die den Kaiser als Imperator und Feldherr zu Pferde in antikisierender Rüstung darstellt, ist ein demonstratives Beispiel, wie geschickt Cosimo III. die Kunst instrumentalisierte, um die verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen dem Hause Habsburg, Pfalz-Neuburg und dem Hause Medici sichtbar zu machen.

Johann Wilhelm unterhielt sehr rege und fruchtbare Verbindungen nicht nur mit seinem Schwiegervater sondern vor allem mit dem Erbprinzen Ferdinando. Die offensichtliche Rivalität und das gegenseitige Mißtrauen im Verhältnis von Vater und Sohn, gefährdete eine gleichberechtigte Freundschaft mit beiden Medici. So verliess man sich auf beiden Seiten auf die bewährten Vermittlungsfähigkeiten der Anna Maria Luisa. Es galt auf diplomatisch und

⁹⁶ DE LUCA 2007, S. 182.

⁹⁷ DE LUCA 2007, S. 183.

taktisch kluge Weise, die künstlerischen Vorlieben ihres Ehemannes mit jenen des Erbprinzen kurzzuschließen, ohne ihren ehrgeizigen Vater Cosimo zu verstören. Nur unter solchen Rahmenbedingungen konnte sich jene Art von Seelenverwandtschaft zwischen dem Kurfürsten und dem Erbprinzen Ferdinando entwickeln, die Stefano Casciu mit einem virtuellen Wettstreit zwischen zwei großen Sammlern vergleicht. “La relazione privilegiata che, grazie ad Anna Maria Luisa, si instaurò in quegli anni tra due collezionisti raffinati quali furono Ferdinando e Johann Wilhelm, e più in generale tra le dure corti di Düsseldorf e Firenze si può leggere quindi come un consapevole gioco di specchi.”⁹⁸

Im Jahre 1708 beehrte Erbprinz Ferdinando seinen Schwager mit den exquisiten Bronzereliefs “Sommer” und “Herbst” (Abb. 31 a, b, c, d) von Massimiliano Soldani Benzi; den erklärten Anlass bot wahrscheinlich die Rangerhöhung zum Erztruchsess und die gleichzeitig übertragene bayrische Kurfürstenwürde. Diese außergewöhnliche wertvolle Serie wurde dann innerhalb 1711 mit dem “Frühling” und “Winter” ergänzt. Bezeichnenderweise war der Zeitpunkt der Geschenksübergabe durchaus nicht zufällig gewählt: 1711 – wiederum ein Jahr der politischen Ehrung für Johann Wilhelm, denn nach dem Tode Kaiser Joseph I. bekleidete er als vornehmster Reichs-Fürst das Amt des Reichvikars.

“In echt barocker Weise ist den mythologischen Szenen außer der ersten generellen Allegorie also noch eine zweite spezielle Bedeutung unterlegt: Die antiken Sujets sollen neben den Jahreszeiten auch den Reichtum der Rheinpfalz unter der Herrschaft ihres Fürsten symbolisieren.”⁹⁹Die Tatsache, dass Erbprinz Ferdinando die *modelli* der Basreliefs in seinem Audienzzimmer unter Glas aufstellen ließ, beweist, dass es sich nicht um skizzenhafte, unfertige *bozzetti* handelte, sondern um ausgereifte Kunstwerke *a total perfezione*.

Die graziöse und diskret sinnliche Modellierung der Figuren kommt der *morbidezza* der rotbraunen florentinischen Bronze besonders entgegen;

⁹⁸ CASCIU 2007, S. 37.

⁹⁹ LANKHEIT 1962, S. 132.

Soldati Benzi war ein hervorragender Meister in der Ausformulierung einer fast schon klassizistisch anmutender Eleganz. "Wieviel schon von der Entwicklung zum aufblühenden Settecento in der Kunst des florentinischen Spätbarock enthalten war, lehrt die Tatsache, dass die Porzellanmanufaktur in Doccia die zum Teil vor der Jahrhundertwende geschaffenen Bronzen von Foggini, Soldani und andere nach fünf Jahrzehnten in Porzellan-Ausformungen auf den Markt bringen konnte."¹⁰⁰

Diese Erzeugnisse spätbarocker florentinischer Bronzeplastik entsprachen dem raffinierten Kunstgeschmack des Johann Wilhelm und dementsprechend wurden sie auch in seiner Gemäldegalerie in Szene¹⁰¹ gesetzt. Wie hoch er die Bronzewooderwerke schätzte und einschätzte, zeigt die Tatsache, dass er sich dafür mit zwei Gemälden von Peter Paul Rubens bedankte. "Der Auferstandene Christus" und das Portrait der "Isabella Brant" waren auf diesem Wege in Ferdinandos Sammlung in Poggio a Caiano gelangt. Diesbezüglich gibt es einen sehr umfangreichen Briefwechsel¹⁰², der diesen Kunsttransfer erläutert und dokumentiert. Anna Maria Luisa schätzte auch die sehr bewegten und perfekt ausgeführten Arbeiten des Soldani Benzi, seine

¹⁰⁰ LANKHEIT 1988, S. 25.

¹⁰¹ WULFF 2000, S. 242. "Berücksichtigt man, daß das kaiserliche Reiterstandbildnis quasi in den klassizistisch formulierten christlichen Bildzyklus van der Werffs eingebettet war, erhält die Aufstellung eine zusätzliche, auf den gemeinsam verfochtenen Kampf für die katholische Sache ausgerichtete Komponente. Dem Kaiser wird damit die Rolle des Mitstreiters bei der Festigung und Ausbreitung der katholischen Religion zugewiesen. Gerade vor dem Hintergrund der rigiden Rekatholisierungspolitik Johann Wilhelms in der Kurpfalz im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts gewinnt diese Botschaft besondere Aktualität."

¹⁰² Kurfürst Johann Wilhelm an Gran Principe Ferdinando – Düsseldorf 13.VI. 1708
Faranno sempre più bel ornamento de' miei Gabinetti. I superbi bassi rilievi, di cui la generosità di V.A.R. si è compiaciuta arricchirli. Il Lavoro di essi non può essere più perfetto, come insuperabile è la gentilezza dell'A.V.R., la quale ringrazio infinitamente per sì bello, et alto dono...(ASF, MEDICEO 5897, C. 17R)

Gran Principe Ferdinando an Kurfürst Johann Wilhelm-Florenz 8.VII.1808

E' troppa bontà che V.A.Elettrice gradisca anche il poco per il molto che le devo, nel mio scarso dono dei Rassi rilievi, ond'io mi pregierò di poterla servire in altro che abbia la sorte di incontrare il suo mobilissimo Genio. Resto benì io sommamente obligato all'Elettrice A.V. dell'onor fattoals mio Gabinetto del Poggio a Caiano, con averlo arricchito d'altri sei bellissimi Quadretti, ciaschedun de' quali nel suo genere è singolare, e distinto, perlochè le confesso che siccome quel mio Gabinetto non ha pezzi di pitture, né in maggior quatità, né di qualità più rare di quelle favoritemi da V.A.Elettrice, coi saranno pur distintissime le mie obligazioni verso la Sua generosità.

Al Ser.mo Gran Duca mio Sig.re Padre ho consegnato i dur Ritratti, che pur sono bellissimi...(ASF, MEDICEO 5898, C. 20) Anhang bei Lankheit 1962, S. 281.

Meisterschaft und sein Ideenreichtum bei der Herstellung von Reliquiaren beeindruckten sie besonders.

9.4. Anna Maria Luisa als Sammlerin – ein luxuriöser Zeitvertreib?

In den Sammelleidenschaften zwischen dem Kurfürstenpaar ergeben sich auffällige Unterschiede, die geschlechtsspezifisch konnotiert sind. Während der Kurfürst ungeheure Summen für die "hohe Kunst" ausgab, um seinen Willen zur Macht, seinen Herrschaftsanspruch und sein Repräsentationsbedürfnis nach außen zu manifestieren, sammelte Anna Maria Luisa Schmuck, Juwelen, Pretiosen, sakrales oder profanes Silbermobiliar, Devotionalien, Reliquiare oder Porzellan. Anders formuliert: Anna Maria Luisa investierte ihr Geld in kostspieligen Liebhabereien aus der "niederen Kunst", während die Sammelambitionen ihres Gemahls in krassem Mißverhältnis zu seinen realen finanziellen Möglichkeiten stand.

Gleichzeitig stellt sich die Frage nach den Motiven einer dergestalt ausgeprägten Sammelleidenschaft für Juwelen und Edelsteine. Auf ihren Repräsentationsportraits (Abb. 32) trägt sie auffällig wenig Schmuck, was bedeutet, dass Schmuck nicht konstitutiv für ihre Selbstwahrnehmung war. Persönlich bin ich der Überzeugung, dass ihre gesammelten Schmuckstücke mit einer Form von Schatzbildung oder Kapitalanlage zu vergleichen sind. Neben ihrem realen Wert, der jederzeit in Geld umgewandelt werden konnte, eigneten sie sich vorzüglich für repräsentative Geschenke zu den unterschiedlichsten standesbedingten Anlässen. In politisch unsicheren Zeiten konnten Edelsteine und Juwelen leicht und schnell verpackt, versteckt oder verschickt werden; in Einzelteile zerlegt oder für die neueste Mode umgearbeitet, Juwelen verloren nicht an Anziehungskraft und Wertschätzung. Dass man sich damit schmücken und verschönern kann, ist ein angenehmer Nebeneffekt.

Anna Maria Luisa hat neben Schmuck auch noch wertvolles chinesisches und japanisches Porzellan gesammelt.

“Wie viele ihrer fürstlichen Zeitgenossinnen – etwa die Landgräfin Maria Amalia von Hessen-Kassel (1653-1711) oder Sibilla Augusta von Baden (1675-1733) begriff sie das Sammeln und Anordnen von kostspieligem Porzellan als höfischen Zeitvertreib. Häufig berichtet sie in ihrer Korrespondenz, dass sie damit beschäftigt sei, ihr Porzellan zu ordnen – so wie der Fürst es mit den Bildern mache.”¹⁰³

Sammeln als höfischer Zeitvertreib mag eine Erklärung sein; aber braucht Sammelleidenschaft neben viel Geld, nicht auch Ausdauer, sachkundige Beratung, Geschmackssicherheit, Neugierde oder szenisches Vorstellungsvermögen? Wir wissen aus den Quellen, dass die Kurfürstin die Ambition hegte, das schönste Porzellankabinett auf deutschem Boden auf Schloss Bensberg einzurichten; wir wissen nicht, wie ihr Kabinette ausgesehen haben mögen. Eine Vorstellung vermitteln uns die überlieferten Stiche von den Porzellankabintten aus der Charlottenburg in Berlin und dem Spiegelkabinett auf Schloss Weissenstein in Pommersfelden; möglicherweise waren der Kurfürstin diese Stichvorlagen auch bekannt.

Die Freude an ihren Kunstammerkabinetten in Bensberg war leider von kurzer Dauer. 1701 waren die französischen Truppen im Anmarsch, Anna Maria Luisas Sammlungsstücke wurden sorgfältig verpackt und an einen sicheren Ort gebracht. 1708 kann sie ihrem Onkel berichten, dass sie ihr Porzellan wieder auspacken läßt, es sei nicht zerbrochen, sie finde aber wenig mehr Gefallen daran. Was sie früher selbst getan hätte, läßt sie jetzt anderen; so ändere sich der Geschmack.¹⁰⁴

Wie tief heute noch bei männlichen Forschern die Vorstellung verwurzelt ist, dass es “typisch weibliche” Sammelvorlieben gibt, die sich im Bereich des Dekorativen, Schmückenden oder Lustvollen bewegen, zeigt die Bemerkung von Engelbrecht im *pluralis majestatis*: “Wir glauben, im Luxuskonsum der

¹⁰³ WULFF 2000, S. 232.

¹⁰⁴ zitiert nach MORENA 2007, S. 79. “Gli do nuova che fo distaccare le mie Porcellane, per ancora non c`e rottura, ma in materia di Gabinetti mi sono accorta che mi passa quel genio, perche` ci sono stata solo un momento, siccome quando feci l`altro giorno ripulire le scarabattole che prima le avrei volute raccomandare da me, cosi` sensibilmente veggo mi passano molti gusti.”

Kurfürstin auch und nicht zuletzt ein modisch-spielerisches Element zu sehen.“¹⁰⁵

10. Rückkehr nach Florenz

Anna Maria Luisa kehrte als kinderlose Witwe nach 25 Jahren 1717 in ihre Heimatstadt Florenz zurück. Was es mit dieser neuen Frauenrolle auf sich hatte und welche Handlungsräume sich dadurch eröffneten, kann an ihren Aktivitäten und Entscheidungen gut abgelesen werden.

Erst in jüngerer Zeit haben sich WissenschaftlerInnen mit dem Sozialstatus “Witwe” intensiv auseinandergesetzt. Vor allem Gesa Ingendahl und Martina Schattowsky haben Grundlegendes zum “spannungsreichen Lebenszustand” der Witwen in der Frühen Neuzeit publiziert, waren und sind doch Witwen Grenzgängerinnen zwischen den Welten der Frauen und der Männer, die im Lauf der Jahrhunderte immer wieder Anstoß erregten. Man denke dabei nicht nur an die Irrungen und Wirrungen der verwitweten Königin Maria de’ Medici. Die Autorinnen hinterfragen auch die Mechanismen, wie es z. B. zur Konstruktion vom *topos* der lustigen/reichen oder armen/frommen Witwe kam: “Armut und Reichtum bildeten im frühneuzeitlichen wie im modernen Geschlechtermodell die zentralen wirtschaftlichen und sozialen Zuschreibungen von Witwenschaft. Als unterschwellige oder explizite Erwartungsgewissheiten grundierte sie den Witwenbilderbogen, auf denen sich die fromme und die wollüstige Witwe als *Topoi* moralischer Verhaltenserwartungen entfalteten.“¹⁰⁶

All diese Formen ungewollt männerlosen Daseins trafen auf die *Elettrice Palatina* nicht zu. Woran sie sich aber hielt, war sich in demonstrativer Trauer und in der Tugend der Frömmigkeit zu üben, “bedeutete Frömmigkeit doch in der Frühen Neuzeit weniger eine spezielle Glaubenshaltung. Vielmehr kennzeichnete der Begriff ein ganzheitliches Verhalten, Gott, den

¹⁰⁵ ENGELBRECHT 1988, S. 128.

¹⁰⁶ INGENDAHL 2006, S. 31.

Mitmenschen und der Umwelt gegenüber, das sich in der rückhaltlosen Unterwerfung unter die göttlichen wie weltlichen Maximen äußerte.“¹⁰⁷

Die zwei folgenden Beispiele aus der bildenden Kunst illustrieren Anna Maria Luisa in ihrem Selbstverständnis als Witwe: Im ersten Beispiel malt sie ihr Hofmaler Jan Frans van Douven noch in Düsseldorf, das zweite Beispiel zeigt sie auf einer Medaille, nachdem sie schon in Florenz angekommen war.

Jan Frans van Douvens Gemälde (Abb. 33) *”L’Elettrice Palatina in abito vedovile”* aus dem Jahre 1716 visualisiert, wie die Fürstin ihren Witwenstand regelrecht inszeniert und zelebriert. Von einem schweren, samtene Baldachin überfangen, präsentiert sich Anna Maria Luisa dem Betrachter statuarisch und würdevoll in enganliegender schwarzer Gewandung. Das porzellanhafte Gesicht kontrastiert effektiv mit dem seidene, dunklen Umhang, der fließend vom Kopf bis zu den Füßen die Gestalt einhüllt. Das elfenbeinerne Inkarnat der Hände wirkt puppenhaft und steif, der Zeigegestus auf das Gemälde mit dem toten Kurfürsten unterstreicht die theatralische Atmosphäre. Jan Frans van Douvens Bild im Bild verewigt seinen Mäzenaten und Gönner sehr kontrastreich und effektiv: Er hüllt den Verstorbenen in einen intensiv roten, mit Hermelin besetzten Mantel, auf dem schwer der Orden des Goldenen Vlieses und der Hubertusorden aufliegt. Der Kurfürstenhut auf der weißen Allongeperücke, Reichsapfel, Zepter und das gezogene Schwert erinnern an seine glorreiche Vergangenheit als Reichsvikar. Das aufgeschlagene Buch und die prächtige Uhr als Zeichen der Vergänglichkeit gehören zum klassischen Repertoire barocker Vanitasikonografie.

Die *”Medaglia di Anna Maria Luisa de’ Medici”* (Abb. 34) des spätbarocken florentinischen Künstler Giovacchino Fortini wurde in mehreren Exemplaren entweder in versilberter Bronze oder nur in Bronze als Schaumedaille 1717 geprägt. Unbekannt sind die Umstände der künstlerischen Ausführung und auch die Auftraggeberschaft. *”Senza escludere una possibile commissione granducale, appare plausibile ritenere che questa fosse stata eseguita come*

¹⁰⁷ INGENDAHL 2006, S. 31.

omaggio dello stesso artista, come atto di riconoscimento per il probable sostegno ottenuto in occasione dell'incarico esecutivo del *Monumento funebre del generale Philipp Degenhard von Hochkirchen* già nella chiesa dei franscescani osservanti a Colonia, oggi nella cattedrale della stessa città germanica."¹⁰⁸

Erhabenheit, Würde und Nobilität als wesentliche Merkmale der Fürstin werden künstlerisch auf raffinierte Weise umgesetzt. Im stolzen, nobilitierendem Profil scheint die Dargestellte ihres realen Lebens enthoben: undefinierbar im Alter, hieratisch in der Ausstrahlung. Die kunstvolle, extravagante, schlingenreiche Haartracht verschmilzt mit dem sehr weich fließenden Witwenschleier entlang ihres Halses, um sich majestätisch um die Schulter zu schmiegen. Diese wallende, sehr haptische Stofffülle wird von einer Brosche auf Brusthöhe gerafft, ohne die feinen Spitzen des Unterkleides zu verdecken. "Il ritratto della principessa mostra notevole qualità esecutiva, oltre che nel volto, nella definizione dei singoli dettagli, caratterizzati da soluzioni formali che enfatizzano e sottolineano magistralmente l'autorevole regalità del personaggio."¹⁰⁹Die Rückseite zeigt eine allegorische Szene: Im Mittelfeld die Wahrzeichen der Stadt, auf der vorderen Ebene den Flußgott Arno und den Marzocco, Symbol der Hauptstadt und die weibliche Personifikation Florenzia, die gerade dabei ist, Blumen zu pflücken. Ein geflügelter Genius schwebt mit einer Lilie in der rechten und einem Kranz in der linken Hand auf die weibliche Figur zu, um sie zu bekrönen.

Als Cosimo nach 53 Regierungsjahren 1723 starb und der schwindsüchtige Gian Gastone sein Erbe antrat, wußte der deutsche Reisende Johann Georg Keßler, der 1730 im Palazzo Pitti verweilte, folgendes über die dortige Stimmung zu berichten: "Der jetzige Hof ist ganz still und einsam. Die Schwester des Großherzogs, Anna Maria Luisa, verwitwete Kurfürstin von der

¹⁰⁸ BELLESI 2007, S. 334. Frei übersetzt: "Ohne auszuschließen, dass der Großherzog die Medaille in Auftrag gab, kann auch davon ausgegangen werden, dass der Künstler sie als *Hommage* an die Kurfürstin ausführte, als Zeichen der Dankbarkeit für die mögliche Unterstützung bei der Auftragsvergabe zum Grabmonument für General Philipp Degenhard, das sich heute im Kölner Dom befindet."

¹⁰⁹ BELLESI 2007, S. 334.

Pfalz, ist (wie man in der Römischen Kirchen zu sagen pflegt) devot geworden und läßt sich fast mehr in Klöstern und Kirchen, als bey Hofe sehen. Die Groß-Prinzessin Violanta Beatrix, des ältesten Bruders vom jetzigen regierenden Herrn hinterlassene Witwe, eine Schwester des vorigen Churfürsten von Bayern Maximiliani Mariae Emanuelis, ist zwar von munterem Geiste, und insbesondere gegen Fremde sehr gnädig. Allein sie trägt vielleicht Bedenken, in den Augen ihrer Frauen Schwägerin vor eine Liebhaberein der Eitelkeiten zu paßieren. Der Groß-Herzog selbst ist nun seit dem Juli des verfloßenen Jahres nicht aus seinem Zimmer gekommen. Kein Reisender und kein auswärtiger Minister wird vor ihn gelassen, und bringt er die meiste Zeit, theils wegen der Beschwerden von Engbrüstigkeit und Wassersucht, theils wegen der Stärke des Getränkens und der Liqueurs, die er zu sich nimmt, im Bette zu.“¹¹⁰

Wie gedachte sich die Kurfürstenwitwe innerhalb der Medicihierarchie zu bewegen, nachdem sie ihr Vater Cosimo in ihre ursprünglichen Rechte einer Florentiner Prinzessin wieder eingesetzt hatte? Welche Verhandlungsstrategien waren zu aktivieren, um ein möglichst reibungsloses Einvernehmen mit ihren Bruder Gian Gastone zu erreichen? Violante von Bayern ließ sich ihre Vorrangstellung als Erbprinzenwitwe auch nicht ohne weiters von Anna Maria Luisa streitig machen. Um die vorprogrammierten Konflikte aus dem Wege zu räumen, übertrug Cosimo seiner bayrischen Schwiegertochter die Statthalterschaft von Siena. Sie durfte einen eigenen, kleinen Hofstaat unterhalten und die neuere Forschung zu den Medicifrauen konnte nachweisen, wie aus der hausbackenen, unterwürfigen Violante eine selbstbewußte, kunstinteressierte Frau geworden war.

Die ehelichen Rangierfähigkeiten Cosimos III. waren kläglich gescheitert und im schlimmsten Falle mußte er für drei Mediciwitwen einen Platz im Palazzo Pitti freihalten: Für Violante, für Anna Maria Luisa und nicht zu vergessen, für Elisabetta Gonzaga, die Witwe von Exkardinal Francesco Maria, die interessanterweise völlig aus dem Blickfeld der Mediciforschung

¹¹⁰ zitiert nach LANKHEIT 1988, S. 19.

verschwunden ist. Ganz zu schweigen von der Horrorvorstellung, für Vater und Sohn Gian Gastone gleichermaßen, wenn auch noch die böhmische Angetraute Anna Fransiska von Sachsen-Lauenburg einen Ehrenplatz innerhalb der Medicifamilie für sich reklamieren sollte.

Wie erwähnt, hatte Cosimo veranlaßt, dass Anna Maria Luisa im Palazzo Pitti einziehen durfte; sie belegte das sogenannte "*Quartiere del Volterrano*" (Abb. 35).

10.1. Anna Maria Luisa im Palazzo Pitti

Die englische Lady Pomfret, der es auf ihrer *Grand Tour* 1740-1741 erlaubt war, die kurfürstlichen Gemächer des Palazzo Pitti zu besichtigen, war von der Pracht und der Pretiosität der Ausstattung hingerissen. "In due grandi vetrine erano disposte innumerevoli curiosità in oro, smalto, perle, diamanti e altre pietre preziose che compongono piccoli stipi, cofanetti, navicelle, minuscole case, girdinetti, personaggi e piccole bestie. I suoi gioielli sono migliori e più vari di quelli di oggi in possesso di qualsiasi altro regnante. I fusti delle sedie così come alcuni tavoli e le cornici degli specchi sono in argento sbalzato, le stanze sono adorne di gruppi di bronzo, di stipi intarsiati, di cassette elaborate nella galleria fiorentina e di mille altri tesori che non ho il tempo di menzionare."¹¹¹

Für ihre Gemächer im Palazzo Pitti gab Anna Maria Luisa zwischen 1722 und 1725 eine Serie von 12 Bronzeskulpturen "di soggetto sacro" an die unterschiedlichsten florentinischen Bildhauer in Auftrag. Die religiöse Thematik ist dem devoten Selbstverständnis der Kurfürstin verpflichtet, bildete aber innerhalb der spätbarocken florentinischen Kleinplastik eher die Ausnahme: Mythologische oder profane Sujets kamen dem zeitgenössischen Geschmack mehr entgegen. Bei der Auftragsvergabe an die Künstler spielten unterschiedliche Auswahlkriterien eine Rolle: in erster Linie wurden jene bevorzugt, die dem Hofe sehr nahe standen wie Foggini, Soldani und Piamontini; dann entschied ihre künstlerische Erfahrung in der

¹¹¹ CASCIU 2002, S. 48.

Bronzegußtechnik und nicht zuletzt ihr Bekanntheitsgrad innerhalb aristokratischer Auftraggeberfamilien.

Anna Maria Luisa schien als Auftraggeberin eine Art, “una sorte di paragone” zwischen den einzelnen Stilrichtungen zu beabsichtigen und herauszufordern, “che vanno dal barocco foggiano di impronta romana, al naturalismo aggraziato e sensuale del Soldani, la leggerezza del Piamontini e l’eleganza infinita del Cornacchini ”.¹¹²

Was die 12 Bronzestatuetten a prima vista verbindet, ist ihr narrativer und malerischer Charakter; dies kann beispielhaft an den ersten im Jahre 1723 gelieferten Skulpturen, dem “*Davide con la testa di Golia*” von Giovan Battista Foggini (Abb. 36), der “*Giuditta con la testa di Oloferne*” von Agostino Cornacchini (Abb. 37), dem “*Sacrificio di Isacco*” von Giuseppe Piamontini (Abb. 38) und dem “*Sacrificio di Jefte*” von Massimiliano Soldani Benzi (Abb. 39 und 39 a) nachvollzogen werden.

Aufgestellt wurden diese 4 Bronzeskulpturen im Audienzzimmer¹¹³ der Anna Maria Luisa; ihre Präsentation wirkte durch die identisch gearbeiteten polychromen Sockel (Marmor, Ebenholz und pietra dura) besonders aufwändig und präziös. Die Statuetten standen paarweise auf silbernen Wandtischen, die vor prunkvoll gearbeiteten versilberten Spiegeln platziert waren. Das kalte, glänzende Weiss des Silbers kontrastierte effektiv mit dem warmen Rotton der Bronzefiguren, die sich in den Spiegeln ad infinitum zu reflektieren schienen: der *bel contrasto* in den Kunstwerken sollte nicht nur den Besucher in Erstaunen versetzen, sondern auch die höfische Gastgeberin in ein changierendes Spiel von Lichtreflexen majestätisch in Szene setzen. Zikos¹¹⁴ ist der Ansicht, dass die Kurfürstin diesen theatralischen Ausstellungsmodus aus Düsseldorf mitgebracht hätte, was mir durchaus

¹¹² CASCIU 2007, S. 43.

¹¹³ Aufstellungsorte für Kunstwerke sind entscheidend für die Entfaltung der Wirkungsmacht von Kunst und für den Repräsentationswillen des Gastgebers.

¹¹⁴ ZIKOS 2005, S. 23. “... dove questo (Il Sacrificio di Isacco) e gli altri primi tre bronzi del ciclo vennero collocati vicino a specchi e tavoli d’argento, in un ambiente che ricordava quello della Sala delle Udienze del Castello di Düsseldorf, residenza della coppia elettorale.”

einleuchtet, war doch das Audienzzimmer des Kurfürsten fast ausschließlich mit Silbermobiliar ausgestattet.

Der Grund, weshalb nur ein Bruchteil dieser außergewöhnlichen Bronzeskulpturen in Florenz verblieb, hing mit den testamentarischen Verfügungen der Anna Maria Luisa zusammen, in denen sie ihren Beratern, Botschaftern und Rechtsgelehrten diese Kunstwerke vermachte und deshalb jederzeit veräußert werden konnten. „Cosimo selbst und später auch seiner Tochter, der pfälzischen Kurfürstin Anna Maria Luisa, verdanken wir die Wiedergeburt der Bronzestuetten, die damals eine schwunghafte Entwicklung erlebte. Beide bestellten bei Künstlern wie Massimiliano Soldani Benzi und Giovanni Battista Foggini, dem offiziellen Hofdekorateur, dem eine Reihe von fähigen Mitarbeitern zur Seite stand, darunter besonders Diacinto Maria, aber auch bei Piamontini, Montauti, Cateni und vielen anderen Bronzegruppen oder einzelne Statuetten, die zu bewunderten Sammlungsobjekten avancierten und den Namen Florenz in ganz Europa bekannt machten.“¹¹⁵ Anna Maria Luisa schätzte auch die raffinierten Arbeiten des Soldani Benzi und nach ihrer Rückkehr 1717 nach Florenz gab sie für ihre Privatgemächer im Palazzo Pitti zwei Bronzereliefs bei Soldani in Auftrag: die *“Santa Caterina che riceve le stimmate”* (Abb. 40) und die *“Visione della Beata Caterina de Ricci”*.

Diese Auftragsarbeiten decken nur einen sehr geringen, wenn auch vom Künstlerischen her gewichtigen Teil in ihrer Kunstförderung ab. Da wären noch Miniaturen, Portraits in verschiedenen Formaten, (holländischer, flämischer, norditalienischer Herkunft) Silberarbeiten, Möbel, Juwelen, Medaillen, Kammeen, Intarsien in Pietra Dura, Stiche, Tabakdosen, Reliquienbehälter, Devotionalien, Andachtsbilder oder Rosenkränze aus echten Perlen oder Halbedelsteinen.

10.2. La Villa della Quiete, ein spiritueller Rückzugsort

Schon ihre Großmutter, Vittoria delle Rovere, hat diese Frauenkongregation unterstützt und als Anna Maria Luisa nach dem Tode ihres Vaters 1723

¹¹⁵ CHIARINI 1988, S. 43.

entschlossen hatte, dort ihre Sommermonate zu verbringen, begann sie mit den Umbauarbeiten.

Von 1724 bis 1727 dauerte die Anlegung eines weitläufigen Gartens, wo ihr vor allem die Boboli-Gärtner mit Rat und Tat zur Seite standen. Gioacchino e Benedetto Fortini zeichneten für die Gartenskulptur "*Gesù e la samaritana*" verantwortlich und die Sala Terrena ihres Appartements wurde von Benedetto Fortini und seinem Schüler Giovanni Filippo Giarè freskiert, "che dipinsero vedute prospettiche delle Ville medicee, quadrature e festose decorazioni con animali, fiori, cineserie, e cartelle con iscrizioni moraleggianti, che alludono alla solitudine e dell'isolamento nel mondo ma anche alla gloria della casata elettorale".¹¹⁶

Gleichzeitig gab sie ungefähr 80 Gemälde in Auftrag, deren Bildthemen mit den Signore Montalve der Kongregation abgesprochen worden waren. Die religiösen Bildsujets sind dem meditativen Charakter der Wohngemächer verpflichtet und widerspiegeln jesuitische Gelehrsamkeit und Spiritualität.

"Questo complesso di opere, conservate ancora nei luoghi ai quali le aveva destinate l'Elettrice, rappresenta un interessante spaccato della produzione artistica fiorentina del momento, non certo ai livelli qualitativi della produzione destinata alla corte, ma comunque meritevole di essere studiato e conservato."¹¹⁷

Diese Vielzahl erlaubte es Anna Maria Luisa, fast sämtliche in Florenz arbeitende Künstler in ihr Projekt zu involvieren, vielleicht mit der Absicht, Eifersüchteleien und Rivalitäten von vorne herein auszuschließen. Aus diesem Grunde ist es uns heute möglich, einen relativ genauen Überblick über die künstlerische Qualität spätbarocker florentinischer Malerei zu erlangen. Bekannte und weniger bekannte Namen sind dabei, hervorragende Maler wie Francesco Soderini oder Vincenzo Meucci sind aus der florentinischen Barockgeschichte nicht mehr weg zu denken.

¹¹⁶ CASCIU 2006, S. 43.

¹¹⁷ CASCIU 2002, S. 51.

11. Das Erbe der letzten Medici

11.1. Politische Rahmenbedingungen

Franz Stephan von Lothringen wurde für den Verlust seiner Herzogtümer mit dem Großherzogtum Toskana entschädigt. 1736 stimmten auch die europäischen Großmächte diesem Tauschgeschäft zu und schon ein Jahr später stellte Kaiser Karl VI. Franz Stephan die Belehnungsurkunde aus. Die Weichen für den Übergang der Toskana an das Haus Lothringen waren gestellt. Allerdings befand sich der neue Großherzog im Sommer 1737 mit der habsburgischen Armee auf dem Balkan und beauftragte deshalb Prinz Marc de Beauvau-Craon mit den Regierungsgeschäften. Gian Gastone starb am 9. Juli 1737, drei Tage später legten die 48 florentinischen Senatoren und die 200 Ratsmitglieder den Treueeid für Franz Stephan von Lothringen gegenüber seinem Stellvertreter, dem Prinzen Craon, ab. Am 27. Juli 1737 beriet man auf der Wiener Hofkonferenz über die Hoftrauer und Exequien für Gian Gastone de' Medici sowie die Errichtung eines kleinen Castrum doloris in der Augustinerkirche. In Florenz wurde der Architekt Ferdinando Ruggieri von Anna Maria Luisa beauftragt, in der Basilika von San Lorenzo das Trauergerüst (Abb. 41) zu errichten; der 9. Oktober 1737 wurde als Termin für die feierliche Trauerzeremonie festgelegt.¹¹⁸

Der Regentschaftsrat, den Franz Stephan für die anfallenden Staatsgeschäfte einsetzte, bestand aus Personen, die sein vollstes Vertrauen genossen. "An der Spitze stand Marc de Beauvau-Craon, ein von familiärer Treue zur Dynastie geprägter lothringischer Hocharistokrat, der seinen Fürsten mit allem Prunk und der Würde seines Titels repräsentierte, den täglich anfallenden Geschäften aber ziemlich hilflos gegenüberstand."¹¹⁹ Er war dem diplomatischen Geschick der Kurfürstin nicht gewachsen und aus Quellen wissen wir, wie sehr er ihre Verbundenheit mit der Stadt und ihre würdevolle Autorität bewunderte und schätzte. Um ihre Wohlwollen auch zu manifestieren, hat sie für den Statthalter bei Niccolò Furini zwischen 1739 und

¹¹⁸ Diese genauen Datierungen werden in Zusammenhang mit den testamentarischen Änderungen der Kurfürstin relevant.

¹¹⁹ ZEDINGER 2009, S. 115.

1740 eine Serie von *Vedute con feste fiorentine* in Auftrag gegeben, deren Themen die florentinischen Sitten und Gebräuche zu Inhalt hatten. Die Sujets waren natürlich nicht zufällig gewählt, indirekt sollen sie als Aufforderung an das neue Herrscherhaus gelesen werden, sich der Jahrhunderte alten ruhmreichen Traditionen des Großherzogtums bewußt zu sein.

Graf Emanuel de Richecourt wurde zur tatkräftigen Unterstützung lothringischer Interessen nach Florenz entsende. Mit dieser sehr gezielten Entscheidung veränderte sich das Verhältnis zwischen Anna Maria Luisa de' Medici und der neuen Regenschaftsvertretung radikal, schätzte doch Franz Stephan von Lothringen Richecourts politischen Weitblick, sein Organisationstalent und seine administrativen Kenntnisse.¹²⁰Eigenschaften eines versierten Staatsmannes, der nicht gewillt war, der ehrwürdigen alten *nobildonna* den roten Teppich auszubreiten.¹²¹

11.2. Die *Convenzione di Famiglia* vom 31. Oktober 1737

Gian Gastone verstarb Ende Juli 1737. Die diplomatischen Verhandlungen mit dem Wiener Hof, um die Erbschaftsangelegenheiten konkret zu definieren, wurden sofort aufgenommen. Graf Bartolommei vertrat die Interessen der Kurfürstin in Wien und Baron Pfutschner jene des neuen Großherzogs Franz Stephan von Lothringen.

Über die einzeln Phasen und Vertragsentwürfe kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden. Am 31. Oktober 1737 (Abb. 42) kam es zum Vertragsabschluß¹²², genannt *Convenzione di famiglia*, abgefaßt in

¹²⁰ ZEDINGER 2009, S. 115.

¹²¹ CASCIU 1993, S. 46. "Ma il giudizio della principessa nei confronti dei nuovi governanti era impietoso. Dalla lettura dei brevi biglietti in sua mano, senza data e del tutto informali, scritti al Marchese Rinuccini dalla Quietè negli anni successivi alla morte del fratello, possiamo seguire quasi in presa diretta i pensieri dell'Elettrice e comprendere la sua avversione nei confronti dei Lorena, <*questa gente affamata*>, e la viva preoccupazione per le sorte delle opere d'arte della sua famiglia." Was war geschehen? Einige Gemälde aus dem Besitz des Hauses Lothringen wurden über die berühmten freskierten Wände im Palazzo Vecchio aufgehängt und dabei wurde die Dekoration stark beschädigt. Was schließt Anna Maria Luisa daraus: "I Lorenesi tengono poco conto, e non anno maniera per conservare quel che anno portato e sciuperanno quel che hanno trovato."

¹²² PROFETI 2007, S. 342 "Questa forza giuridica, di rilievo internazionale, è mantenuta per secoli. Appoggiandosi alla *Convenzione* l'abate Tommaso Puccini, direttore della Galleria degli Uffizi, limitò la sottrazione di opere d'arte dalle Gallerie fiorentine durante l'occupazione

französischer und italienischer Sprache, die wenig später von den Vertragspartnern ratifiziert wurde. Dieser *Patto di Famiglia*, wie er in der italienischen Literatur auch genannt wird, besteht aus dreizehn Artikeln, die die Lebensbedingungen der letzten Medici, ihre Wohnung im Palazzo Pitti, ihren Hofstaat und ihren Unterhalt ordnen sollten: Neben Landhaus, Karossen und Pferden wurde auch eine Garde zu Pferd und eine zu Fuß sowie ein jährliche Unterhaltszahlung von vierzigtausend Ecus¹²³ zugesichert. Franz Stephan verpflichtete sich weiters, die beträchtlichen Schulden des Hauses Medici zu begleichen.

Hervorzuheben ist besonders der Artikel III dieser Vereinbarung: “La Serenissima Elettrice cede, da` e trasferisce al presente a S.A.R. per Lui, e i Suoi Successori Gran Duchi, tutti i Mobili, Effetti e Rarita` della successione del Serenissimo Gran Duca suo Fratello, come Gallerie, Quadri, Statue, Biblioteche, Gioie e altre cose preziose, siccome le Sante Reliquie e Reliquari, e loro ornamenti della Cappella del Palazzo Reale, che S.A.R. si impegna di conservare, a condizione espressa che di quello (che) è per ornamento dello Stato, per utilita` del Pubblico e per attirare la curiosita` dei Forestieri, non ne sara` nulla trasportato, o levato fuori della Capitale, e dello stato del Granducato”.¹²⁴

Es lohnt sich, näher auf den Text einzugehen, weil er sehr prägnant, sachlich und nüchtern die Übergabe des Medicierbes definierte und jene Bedingungen ausformulierte, die die Stadt und das Großherzogtum vor der Plünderung ihrer Kunstschatze durch das neue Herrscherhaus und den weiteren Nachfolgern

francese della Toscana agli inizi dell'Ottocento. Ancora agli inizi degli anni venti del Novecento, la *Convenzione* fu la base della richiesta di restituzione da parte dell'Austria di una parte delle gioie sottratte da Francesco Stefano di Lorena dopo la morte dell'Ellettrice.”

¹²³ Die Umrechnung stammt von ZEDLINGER 2009, S. 119.

¹²⁴ Meine Übersetzung: “Artikel III: Die durchlauchigste Kurfürstin lässt, gibt und überführt hiermit Seine Königliche Hoheit für ihn und alle seine Nachfolger alle Möbel, Gegenstände und Raritäten aus dem Erbe ihres Bruders, seiner Durchlaucht dem Grossherzog, wie Galerien, Gemälde, Statuen, Bibliotheken, Schmuckstücke und andere Wertgegenstände, sowie die Heiligen Reliquien, Reliquarien und ihre Ornamente in der Kapelle des Königpalastes, die Seine Königliche Hoheit sich verpflichtet zu bewahren mit der ausdrücklichen Bedingung, dass zur Zierde des Staates, zum Nutzen des Publikums und um die Neugier der Fremden anzuziehen nichts angerührt und aus der Hauptstadt und dem Staat des Grossherzogtums gebracht wird. Die Garderoben, das Silber und andere Dinge für den Gebrauch bleiben seiner Königlichen Hoheit zur freien Verfügung.”

für immer schützen sollte. Anna Maria Luisa schlug ein konkretes Tauschgeschäft vor: Sie überließ dem neueintretenden Grossherzog das gesamte Erbe (auch die Villen, Paläste und Gärten) der Medici unter der Voraussetzung, dass es für immer und ewig in der Stadt und im Staat verbleiben musste, dass es nicht weggebracht oder umgesiedelt werden durfte.

Anna Maria Luisas Bedingung, die Kunstschatze am Standort zu binden, weil sie zur Zierde des Staates, zum Nutzen für das Publikum und zur Befriedigung der Neugier fremder Besucher wesentlich beitragen würden, beweist ihr ganzheitliche Vorstellung, von dem, was Kunst vermag.

Damit ergeben sich für uns heute sehr interessante Fragestellungen. Was verstand Anna Maria Luisa unter "Nutzen für das Publikum"? An welches Publikum hatte sie gedacht? Die Neugier der Fremden soll geweckt werden: an wen dachte sie speziell? Was verstand man damals unter "per ornamento dello Stato"?

"Ornamento nel linguaggio del passato significava la ragione stessa della bellezza morale o fisica, era un carattere intrinseco e non estrinseco, connaturato e non accessorio."¹²⁵ Mit "ornamento dello Stato" ist laut Patto di Famiglia nicht so sehr das Dekorative, Schmückende, Zierende oder bloß Aufgeblendete zu verstehen, sondern diese ästhetisierenden Eigenschaftens hängen eng mit dem Begriff des "Schönen und Guten" zusammen: Die Schönheit (der Kunstwerke) an sich ist konstitutiv für die kulturelle Wertigkeit eines Landes und integraler Bestandteil eines Staates oder einer Stadt. Diese ganzheitliche Auffassung dessen, was Kunstlandschaften leisten können und sollen, scheint mir sehr modern und weitblickend.

Ein weiterer Grund, weshalb keine Kunstgegenstände den Standort wechseln dürften, läge in der "utilità del pubblico". Was Anna Maria Luisa bzw. ihre Berater mit "pubblico" meinten, kann mit "öffentlich zugänglich" übersetzt werden. Ich möchte nicht unbedingt eine pädagogische Zielsetzung damit verbunden wissen, eher bin ich der Überzeugung, dass Anna Maria Luisa

¹²⁵ ACIDINI LUCHINAT 2002, S. 34.

noch als Kurfürstin in Düsseldorf miterlebt hatte, wie die Reisenden und Gelehrten die Gemäldegalerie ihres Mannes aufsuchen durften und wesentlich zum öffentlichen Ruhm der fürstlichen Sammlungen beitrugen. "Öffentlich zugänglich" aber noch lange nicht im heutigen Sinne, das heißt, erlaubter Zutritt für alle Kunstinteressierte; gedacht hat sie sicherlich an jene "forestieri", die auf ihren Bildungsreisen in den Süden sich als wertvolle Berichterstatter des florentinischen Mäzenatentums erwiesen und durch ihre Reisereportagen oder Skizzenbücher die Großartigkeit des Hauses Medici in die Welt hinaus trugen. Die fürstlichen Einnahmen, die damit verbunden waren und sind, zeugen umso mehr, wie die Medici-Kaufmannstochter nachhaltig geplant hatte.

Der *Convenzione di Famiglia* wurde ein Inventar der Juwelen und Galanterien aus dem persönlichen Besitz der Anna Maria angehängt, laut Inventar insgesamt 789 Stück. Die 25 *Gioie di Stato* wurden getrennt aufgelistet.

Um sich eine Vorstellung dessen zu machen, was ohne diese rechtliche Vereinbarung mit dem Medicikunstbesitz geschähen wäre, kann man sich leicht ausmalen. Nachdem die Lothringer gemerkt hatten, dass die Allodialeinkünfte und die Pfründe des Medicibesitzes nicht ausreichten, um die Schulden zu decken, begann man über den Verkauf der nicht vinkulierten Güter nachzudenken. Am schnellsten zu Geld ließen sich die Gegenstände des täglichen Gebrauchs zu machen: Im September 1738 wurden auf der Piazza San Giovanni die Zinnteller, das Messing- und Kupfergeschirr sowie die Küchengeräte der Medici-Villen versteigert; im Oktober wurden im Palazzo Vecchio, in der *Sala dei Cinquecento*, Wandteppiche, Möbel und Wäschestücke verkauft; 1939 kam die wertvolle und berühmte Waffensammlung unter den Hammer.

Als 1741 Großherzog Franz Stephan über den Marchese Ginori die Fürstin zur Herausgabe der Staatsjuwelen zwingen wollte, angeblich um einen bevorstehenden Krieg gegen die Ungläubigen zu finanzieren, kam es zum Eklat. Die Kurfürstin weigerte sich standhaft, die durch den Familienpakt vinkulierten "*Gioie di Stato*" herauszugeben. "I Lorena, al fine, ebbero le agognate gioie solo dopo la morte dell'Elettrice; contravvenendo al *Patto*,

infatti, esse furono in parte portate a Vienna e in parte disfatte e vendute a Costantinopoli.”¹²⁶ Jene Schmuckstücke, die heute im *Museo degli Argenti* zu bewundern sind, nicht mehr als 68 Stück, mußte Wien dann letztlich 1923 Florenz zurückerstatten: ein Beweis mehr, dass die Vereinbarungen des Artikel III der *Convenzione di Famiglia* jederzeit einklagbar waren und sind.

11.3. Franz Stephan von Lothringen - Großherzog der Toskana

Großherzog Franz Stephan von Lothringen und Erzherzogin Maria Theresia traten im Januar 1739 offiziell in Form eines Staatsbesuches ihr Erbe an. Anna Maria Luisa bereitete dem neuen Herrscherpaar einen würdigen und ehrenhaften Empfang. Die gesamte florentinische Aristokratie und Künstlerwelt wurde in dieses politisch höchst brisante Unternehmen eingebunden. Ehrenpforten und Triumphbögen, tausende von Zuschauertribünen säumten den prozessionsartigen Adventus, illuminierte Gebäude und Feuerwerke sollten beim Volke latente Ressentiments vorbeugen; die barocke Repräsentationsmaschinerie lief auf Hochtouren.

Triumphbögen als Fest- oder Theaterdekorationen hatten im Adventuszeremoniell eine ehrwürdige Tradition, aber die Idee, dem neue Herrscherpaar einen aus Stein zu errichten, spaltete die Stadt. Steinerne Triumphbögen errichtete man seit der römischen Antike siegreichen Feldherrn, für dieses Ereignis also völlig fehl am Platz.

Franz Stephan und Maria Theresia betraten die Stadt bei der Porta San Gallo (Abb. 43): mit der Durchschreitung des Triumphbogens wurde dieser zum Symbol ihres Herrschaftsanspruches umfunktioniert, wenn auch nur als vorläufig übermaltes Holzmodell in Originalgröße.

Das ikonografische Programm der skulpturalen Ausstattung wurde erst gegen 1741 ablesbar: Das Motiv des Türkenbezwingers stand im Vordergrund, “allerdings dürften die in Mitteleuropa bedrohlichen Auseinandersetzungen mit den Osmanen im Großherzogtum Toskana kein Thema gewesen sein und

¹²⁶ VALENTINI 2006, S. 20. In freier Übersetzung: “Nach dem Tod der Medici wurden die heißbegehrten “gioie di stato” doch nach Wien gebracht: ein Teil blieb in habsburgischem Besitz, der Rest wurde zerlegt und in Konstantinopel verkauft.” Der legendäre *diamante fiorentino* ist seitdem nicht mehr aufgetaucht.

eher zu böswilligen Fehlinterpretationen in Richtung Eroberungszug geführt haben.“¹²⁷ Nur die Reliefs über den beiden Seitendurchfahrten bezogen sich auf das konkrete Ereignis, wie den Einzug¹²⁸ und die Huldigung der Stadt. “In seiner Zeit war die Errichtung des Triumpfbogens ein erster, wenn auch kleiner Schritt zur Festigung der Macht, eine Botschaft, die in den Darstellungen und Kunstwerken weitertransportiert wurde, wie beispielsweise auf dem von Balthasar Moll geschaffenen Doppelsarkophag für das Kaiserpaar in der Wiener Kapuzinergruft.“¹²⁹

Die Begegnung der betagten Kurfürstin mit die 22jährigen Maria Theresia verlief sehr herzlich, was durch eine gegenseitige Verbeugung ihren visuellen Ausdruck fand. “Während seines Aufenthaltes von Januar bis April 1739 setzte Franz Stephan von Lothringen zusätzliche Schwerpunkte, die neben Verwaltung und Wirtschaft auch Wissenschaft und Kunst betrafen.“¹³⁰ So hatte er die berühmte naturwissenschaftliche Sammlung des Jean de Baillou besichtigt und später angekauft; sie bildet heute den Grundstock des Wiener Naturhistorischen Museum. Seine kostspielige Sammelleidenschaft für Intarsienarbeiten aus Pietre Dure und Kammeen füllten die kaiserliche Schatzkammer.

Richecourts Berichte über die chaotische wirtschaftliche, soziale und politische Situation im Lande waren realistische Bestandsaufnahmen eines Landes, die auf Zahlen und Fakten beruhten – darüber ist sich auch die italienische Geschichtsschreibung heute einig. Bevor jedoch die dringend notwendigen Reformen in Angriff genommen werden konnten, galt es, die testamentarischen Bestimmungen des letzten Medici-Großherzogs zu erfüllen. Gian Gastone hatte bekanntlich die reichen Kunstschatze von der Übergabe an die Lothringer ausgenommen und nun in den Privatbesitz der Anna Maria Luisa gelangten. War Anna Maria Luisa ein halbes Jahrhundert zuvor in Innsbruck in Gegenwart der Herzogin Eleonore von Lothringen ihrem Gemahl

¹²⁷ ZEDINGER 2009, S. 134.

¹²⁸ Ziel der bildhauerischen Arbeiten war nicht die politisch korrekte Darstellung der Fakten, sondern ihre Überhöhung in Funktion herrschaftlicher Legitimation. So “durchschritten” Maria Theresia und Franz Stephan nicht die Porta San Gallo, sondern fuhren in einer Kutsche.

¹²⁹ ZEDINGER 2009, S. 135.

¹³⁰ ZEDINGER 2009, S. 175.

Johann Wilhelm zum ersten Mal gegenübergetreten, verhandelte sie fünfzig Jahre später mit deren Enkel über einen würdevollen Abgang ihres Geschlechtes.

11.4. Anna Maria Luisa - Anmerkungen zu ihrem Testament

Anna Maria Luisa galt in den Augen der Florentiner und der ausländischen Besucher als die würdige und ehrenvolle Kontrastfigur zum letzten männlichen Medici; ein *image*, das sie sich konsequent und mit wohldurchdachten Strategien aufgebaut hatte. Sie fühlte sich als die eigentliche Hüterin und Bewahrerin einer Jahrhunderte alten Mäzenatendynastie, deren Niedergang, einer Götterdämmerung gleich, effektiv zu inszenieren sei.

Nach dem schmachvollen Tod ihres Bruders Gian Gastone, wußte Anna Maria Luisa, dass sie den Abgang ihres Hauses strategisch vorzubereiten hatte: Nicht nur, dass sie den Familienpakt im Testament verankert wissen wollte, sie beauftragte auch ihre Mitarbeiter mit der raschen Inventarisierung der großherzoglichen Besitztümer. Inventarisieren, katalogisieren, musealisieren, auflisten, präzise und detailliert abrechnen, genau beschreiben: Tätigkeiten, die den enzyklopädischen Tendenzen der Frühaufklärung doch schon sehr nahe kamen.

Die Kurfürstin begann am 5. April 1739 ihr Testament aufzusetzen, welches bis zum 21. Oktober 1742 immer wieder ergänzt und den veränderten Umständen angepaßt wurde. Aus ihrer Funktion als Erblasserin lassen sich interessante Aspekte ihrer Persönlichkeit erschließen.

Über den Vorspann soll an dieser Stelle nicht eingegangen werden, wohl aber, was sie ihrem Testament voranstellt. Es handelt sich um die Dispositionen zu ihrem Begräbnis: "Al di Lei cadavere si dia sepolture nella venerabile Chiesa di San Lorenzo nella Cappella della sua Regia Famiglia, in un deposito simile agl'altri e che l'accompagnamento e funerale si faccia col minor fasto possibile e nel modo e forma che destinerà il Serenissimo Gran Duca regnante; con che si faccino i soliti bruni a tutta la famiglia, tanto della sua corte nobile che inferiore, nel modo consueto che è stato praticato finora

da suoi reali predecessori e principi dell sua Casa.” Für ihr Seelenheil läßt sie 10 000 Fürbitten “agl’ altari privilegiati” lesen und 2000 Skudi an Arme und Obdachlose verteilen.

Im folgenden sollen beispielhaft einzelne Passagen aus ihrem Testament übersetzt, zusammengefaßt und kommentiert werden.

Die *Serenissima Testatrice*, wie sich die Erblasserin Anna Maria nennt, beginnt bei der Familie des neuen Großherzogs der Toskana – ein sicheres Zeichen, dass sie guten Willens ist? Der Tonfall ist nüchtern und trocken, die Hinweise knapp und das Bemühen, niemanden zu vergessen, evident.

Franz Stephan von Lothringen, dem Großherzog, vermachst sie als kleines Zeichen aufrichtiger Wertschätzung *un anello con diamante turchino*, für Maria Theresia, in aufrichtigster Zuneigung, *una piogetta di diamanti colla corona imperiale*. Für die Prinzessin Maria Elisabeth, die Erstgeborene, ein Kreuzanhänger mit fünf Rubinen und brillantverzierter Schlaufe, für Prinzessin Maria Anna, die Zweitgeborene, einen Kreuzanhänger mit sechs Smaragden und goldener Schlaufe. Für den Bruder von Franz Stephan, Karl von Lothringen, einen Ring mit querfacettiertem Diamanten, dessen verwitweter Mutter vermachst sie einen Ring mit sechseckig geschliffenem Diamanten.

Sie gedenkt auch ihrer Verwandten von seiten des Hauses Pfalz-Neuburg, so der spanischen Königin Elisabeth und deren verwitwete Mutter Maria Anna, denen sie die Schmuckstücke sogar in einer goldenen Tabakdose mit Pietre Dure-Verzierung überreichen läßt. Dies kann als Zeichen besonderer Wertschätzung gelesen werden; ihrer verwitweten pfälzischen Schwägerin Dorothea Sophia vereehrt sie ein Halskreuz mit dem Bild der Santissima Nunziata auch in einer goldenen Tabakdose, während ihre Schwägerin, Anna Maria Franziska, die ehemalige Frau von Gian Gastone, das Kreuz mit Brillanten besetzt, nur lose überreicht bekommt. Subtil und doch gezielt macht Anna Maria Luisa den Grad ihrer Zuneigung deutlich.

Obwohl in der Literatur des öfteren von einer gewissen Abneigung zwischen Johann Wilhelms Nachfolger, Karl Philipp und Anna Maria Luisa zu lesen ist, kann ihr Testament das nicht bestätigen. “Al Serenissimo Principe Carlo Filippo, Elettore Palatino del Reno, cognato di detta Serenissima Testatrice, e,

dopo di lui, al successore e successori nell'Elettorato di tempo in tempo in infinito, lasciò, e lascia il grande agraffe o sia alamaro, composto di ventuno grossi diamanti a faccette e sedici piccoli e inoltre il fornimento di brillanti, che è in una custodia, consistente in un agraffe, orecchini, vezzo von croce, tre altri Croci, smanigli, anello, quattro gioie da testa e fibbia e dur altre paja di buccole; con che tutte le sopradette gioje restino unite a quelle della Serenissima Elettorale Casa palatina e successori in detto Elettorato, in memoria della Serenissima Testatrice.”¹³¹ Geschickt und nicht uneigennützig bindet Anna Maria ihre Geschenke an den Kult ihrer *memoria*. Gleichzeitig verfügt sie, dass die Erbstücke von Nachfolger zu Nachfolger *in infinito* (sic!) an das pfälzische Haus gebunden waren. Im selben Abschnitt gedenkt sie auch der hinterbliebenen Düsseldorfer Hofangestellten. Diese sollen künftig nicht mehr von ihrem persönlichem Geld bezahlt werden, sondern aus dem Verkaufserlös der zum Teil vergoldeten Silbergegenstände aus ihrem Vorzimmer im Palazzo Pitti: einem runden Handspiegel, einem Kronleuchter und den zehn Wandarmen (*ventole*) aus ihrer Garderobe. Der vielgerühmte Silberschatz der Kurfürstin scheint keine Übertreibung von Neidern und Bewunderern gewesen zu sein, wenn sie annahm, damit die Mitglieder des hinterbliebenen Hofstaates bis zu ihrem Tode zu versorgen. Karl Philipp von Sultzbach, ihrem Kusine, vererbte sie unter anderem die acht Diamantenknöpfe aus ihrem Witwenschleier und seiner zukünftigen Braut jene in ein Seidentuch mit grünem Band eingerollten Brillanten und Smaragde.

Das Andenken an ihren Gemahl Johann Wilhelm wollte sie auch im Testament verankert wissen, “ a compiacersi di stabilire un fondo sicuro colle rendite del quale sia fatto ogn’anno in perpetuo nel giorno della di Lui morte, un anniversario funebre nella venerabile Chiesa di Sant’Andrea dei Reverendi Padri Gesuiti di Düsseldorf, in suffragio dell’anima di detto Serenissimo Elettore Giovanni Guglielmo, nel modo e forma che suole praticarsi in detta venerabile chiesa e col minor fasto e maggior quantità di requie che sarà

¹³¹ VALENTINI 2006, S. 85.

possibile.”¹³² Die Geldmittel für die jährliche Gedenkmesse an seinem Todestag und für die Fürbitten sollten aus der “Gegenmitgift” ihres Ehemannes bestritten werden; lieber mehr Messen und Fürbitten statt einer aufwändigen Zelebrierung.

An einem späteren Zeitpunkt, am 7. Oktober 1739, nachdem schon das Haus Sultzbach die Nachfolge angetreten hatte, sollte mit der *controdotte* auch die Grabkapelle des Hauses fertig gestellt werden. “E se non fosse terminata la fabbrica, incominciata anni sono, dietro sull’altare della Chiesa dei Padri Gesuiti di Düsseldorf, per riporvi e conservarvi il cadavere del Serenissimo Principe Giovanni Guglielmo Elettore Palatino di grande memoria, già suo consorte, et i cadaveri dei Serenissimi Principi e principesse depositati sotto e nei contorni dell’altare maggiore predetto...” Diese Passage wäre der deutschsprachigen Forschung sehr hilfreich, wenn es um die Frage geht, wo die Ahnen Johann Wilhelms zu St. Andreas ihre letzte Ruhe fanden: Laut Anna Maria Luisa waren sie unterm Hochaltar oder in dessen Umgebung bestattet worden. Es würde zu weit führen, all jene Frauenorden aus Düsseldorf und Umgebung noch aufzulisten, die als einmalige Nutznießerinnen von der Kurfürstin aus Florenz noch bedacht wurden.

Ergänzend ist noch hinzufügen, dass bei der Festsetzung des Geschenkswertes der sozialen Rangordnung immer Rechnung getragen wurde. So bekam die erste Hofdame z.B. ein Trinkglas aus Vollsilber, dann folgte in abfallender Reihenfolge das versilberte Glas, das Glas mit Silberrand, das Glas mit Silberknöpfen bis hinunter zum einfach geschliffenen Trinkglas für die unverheiratete *damigella d’onore*. So funktionierte auch die Verteilung für die männlichen Hofbediensteten: für den ersten Oberstallmeister ein Ledersattel mit silbernem Dekor, für die Stalljungen oder Pagen meist Geld in bar.

Aufschlussreich für Anna Marias strategisches Verteilungsprogramm waren die Änderungen oder Widerrufe, die sich im Laufe der verschiedenen Abfassungen widerspiegeln. Gesetzt der Fall, der vorgesehene Erbe starb vor der Erblasserin, disponierte sie um und ließ das schriftlich fixieren. So der

¹³² VALENTINI 2006, S. 112.

Fall bei der Erzherzogin Maria Elisabeth, die 1740 starb. Es wurde 1742 verfügt, dass an ihrer statt Maria Christine in den Genuß der Schmuckstücke kommen sollte.

Anna Maria vergaß auch nicht, den 1741 geborenen Erzherzog Joseph und kaiserlichen Thronfolger ein Geschenk zu vermachen, “un anello¹³³ a rosetta con un brillante quadro di colore di giuchiglia, contornato di brillanti bianchi e col cerchietto ornato tutto di brillanti da consegnarsi insieme e dentro una scatola tonda, lavorata di basso rilievo, nel coperchio della quale vi è ritratto, parimenti di basso rilievo, l’Imperatore Leopoldo in mezzi a un festone ornato di smalti d’alcuni diamanti e di quattro zaffiri maggiori.”¹³⁴

Diese offenkundige Bereitwilligkeit, dem Hause Habsburg zu Diensten zu sein, war alles andere als uneigennützig. Anna Maria Luisa hatte in ihren letzten Lebensjahren noch große Pläne, wie z. B. die Generalsanierung und Fertigstellung von San Lorenzo, deren Verwirklichung auch vom Wohlwollen des Wiener Hofes abhängig war.

Mit einher geht ein völlig veränderter Grundton: Sie bittet den Großherzog, er möge nach ihrem Ableben, Milde und Barmherzigkeit den Edelleuten, Ministern, Hofdamen und Offizieren, unabhängig von ihrem Range, in und außerhalb von Florenz, widerfahren lassen. Appelliert an das Herz Ihrer Königlichen Hoheit, er möge die Entfernung der Reliquien, Reliquiare und liturgischen Gegenstände aus der Königlichen Kapelle des Palazzo Pitti verhindern, gleichermaßen solle sich S. A. R. dafür verwenden, den religiösen Kult, den ihr Vater eingeführt hatte, weiterhin zu erlauben.

Weiters wünscht sich die Kurfürstin, “che sua Altezza Reale il Serenissimo Gran Duca di Toscana, erede infrascritto, colla maggior prontezza e con i danari della sua eredità, si faccia proseguire, e terminare la restaurazione e ornato del coro, cupola e soffitta già incominciata in detta venerabile Chiesa Collegiata di San Lorenzo, con perfezionare il lavoro che, presentemente, si

¹³³ Es gehörte durchaus zu den modischen Gepflogenheiten der Zeit, dass Männer auffällige Ringe trugen.

¹³⁴ VALENTINI 2006, S. 127.

va facendo e che bisognasse altrove nei fundamenta di detta chiesa.”¹³⁵ Das ist jener Passus aus ihrem Testament, der neben der *Convenzione di Famiglia* den Nachruhm und in gewisser Weise den Medici-Frauen-Mythos der Anna Maria Luisa begründet.

In der Testamentabschrift vom 5. April 1739 war sie noch gewillt, aus eigenen Mitteln die architektonischen Maßnahmen zu finanzieren. Als sie aber Monate später, im Oktober desselben Jahres die Vollendung der fürstlichen Grablege in Aussicht stellt und den Wunsch äußert, die Kirche mit einem Turm zu bekrönen, stößt sie bei Franz Stephan auf sicherem Widerstand. Wissend, dass ihre eigenen Ressourcen für ein derart gewaltiges Unternehmen nicht ausreichen würden, überträgt sie dem Großherzog die Immobilien und Pfründe der Medici aus dem Kirchstaat, dem Königreich Neapel und die Hinterlassenschaften auf französischem Boden unter der Bedingung, alle verbleibenden Schulden von seiten der männlichen Medici zu begleichen und die bis dato gewährten Kredite weiter laufen zu lassen.

In ihren Angaben ist Anna Maria Luisa sehr präzise, sie weiß genau, was wo zu finden ist; ihre detaillierte Beschreibung über die Beschaffenheit der vererbten Stücke zeugen von Sachkenntnis und Ordnungssinn; sicherlich auch der Versuch, allen Beteiligten aus ihrer Entourage etwas vom Glanz der Medici abzugeben. Woher die Geldquellen und Ressourcen stammen, bestimmt sie fallweise: je nachdem ob es sich um Einmalzahlungen, Leibrenten oder Sonderzuwendungen handelt. Sogar die Bankhäuser, wo das nötige Geld deponiert werden soll, schlägt sie namentlich vor.

Einen sehr persönlichen Eindruck erweckt sie dann, wenn sie ihren Erben Ratschläge darüber erteilt, wie Haarnadeln sich mit Brillanten verzieren lassen, Brustbroschen umgearbeitet werden können, was mit den restlichen Brokaten, Seiden- und Wollstoffen zu geschehen habe: Für die unverheirateten Hofdamen, *le sue dame d'onore fanciulle*, stiftet sie entweder ein Hochzeitskleid oder eine klösterliche Uniform, wie üblich. Wenn sie berühmte Kunstwerke wie die Bronzestauetten aus Ihrem Audienzzimmer an ihre

¹³⁵ VALENTINI 2006, S. 96.

wertvollen Mitarbeiter und Diplomaten vermacht, dann beschreibt sie genau, auf welchem Tisch oder Kamingesims diese stehen, wie ihre Sockel dekoriert sind und in welcher Form sie überreicht werden sollen.

Die Tochter der Bankiersfamilie Medici überläßt nichts dem Zufall, vermeidet aber mit ihrer methodisch systematischen Arbeitsweise auch zukünftige Mißverständnisse und Streitereien.

12. San Lorenzo – “res imperfecta”

In San Lorenzo ist das außergewöhnliche Mäzenatentum der Medicifamilie, gleichsam in Stein gehauen, eng mit dem Aufstieg und Niedergang des Hauses verbunden. Die größten Meister der italienischen Renaissance haben dort gearbeitet und ihren Ruhm begründet. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts jedoch präsentierte sich das architektonische Ensemble in einem derart desolaten Zustand, dass eine Grundsanierung und umfassende Renovierung unausweichlich waren. Außerdem war die Fürstenkapelle, deren Grundsteinlegung 1605 erfolgte, immer noch nicht vollendet. **Chiesa, campanile, cupola, capella:** so formulierte sie in ihrem Testament¹³⁶ ihr Bauvorhaben und an anderer Stelle erwähnt sie, dass Entwürfe und Zeichnungen bereits existierten. Hervorheben möchte ich dabei ihre gezielten Angaben, welche Arbeiten in welcher Reihenfolge auszuführen waren und aus welchen Quellen die finanziellen Mittel dafür aufgebracht werden sollten. Ausdrücklich vermachte sie dem Kirchenkapitel einen bestimmten jährlichen Geldbetrag, aus dem die Erhaltung und Konservierung des Architekturensembles zu bestreiten war. Anna Maria Luisas Vorhaben waren nachhaltig und zukunftsgerichtet, insofern fast immer strategischer Natur.

In diesem Zusammenhang ergeben sich folgende Fragestellungen:

Was veranlaßte Anna Maria Luisa in ihren letzten Lebensjahren ein so umfangreiches Bauvorhaben noch in Angriff zu nehmen? Worum ging es ihr

¹³⁶ VALENTINI 2006, S. 108. “...finire e perfezionare, prima, la suddetta celebre Cappella, con quella medesima nobiltà e preziosità stata praticata fin dal resente e, di poi, la detta venerabile Chiesa di San Lorenzo e sua Facciata e Campanile, a forma dei modelli e disegni già fatti... colla direzione di uno dei migliori architetti toscani...”

bei diesem geschichtsträchtigen Projekt? Wie gedachte sie die Arbeiten zu organisieren und welche konkreten künstlerischen Vorstellungen sollten umgesetzt werden?

In der jüngsten Literatur hat sich vor allem Elena Ciletti und Valerio Tesi mit diesem Kapitel aus Anna Maria Luisas Biografie auseinander gesetzt.

Elena Ciletti sieht in der Restrukturierung von San Lorenzo einen demonstrativen Akt politischen Widerstands. Die Lothringer, in vorderster Front Graf Richecourt, müßten mit großem Widerwillen zur Kenntnis nehmen, wie die alte Kurfürstin riesige Geldmengen in ein Bauvorhaben steckte, das nur dem Ruhm und dem Gedächtnis einer aussterbenden Dynastie zugute käme.

“L’opera di Anna Maria Luisa per la basilica, nella sua essenza e nei suoi aspetti particolari, riguardava la questione della successione dei Medici ed era quindi fundamentalmente un’opera politica. I suoi sforzi e le ingenti somme spese devono vedersi sullo sfondo dell’intensificarsi della campagna lorenese per ottenere dei beni medicei.”¹³⁷ Pointiert formuliert: Alles, was Anna Maria ausgab, fehlte später dem Großherzog Franz Stephan und dessen war sich Anna Maria vollkommen bewußt: “Sento che sia dato l’ordine per S. Lorenzo, guarderanno il fatto e impediranno il fare; e se mi scappa la pazienza seguiteo l’esempio de miei antenati, re (sic!) imperfecta.”¹³⁸

Ciletti hat weiters nachgewiesen, dass die Renovierungsarbeiten in San Lorenzo eng mit den testamentarischen Verfügungen von Cosimo III. zusammenhingen. Dort ordnete er an, die Altarpale, die sein Sohn Ferdinando aus der Kirche entfernen ließ, wieder an ihren ursprünglichen Aufstellungsort zurückzubringen, d.h. dem Kultus wieder zuzuführen.

Eine nicht ungefährliche Operation, denn laut Artikel III des *Patto di Famiglia* durften keine Kunstgegenstände aus den Galerien entfernt werden. Eine ausverhandelte Dispens von Papst Clemens XII, einem Florentiner aus der Familie Corsini, löste das Dilemma. Dort wird ihr nahe gelegt, die Kirche für

¹³⁷ CILETTI 2007, S. 100. “Ich weiß, dass sie (die Lothringer) versuchen werden, meine Bauvorhaben zu unterminieren, aber wenn mir die Geduld reißt, dann bleibt San Lorenzo wie in der Vergangenheit, re (sic!) imperfecta.”

¹³⁸ Zitiert nach CASCIU 1993, S. 51.

ihren Verlust mit Werken der Barmherzigkeit und Großzügigkeit zu entschädigen. Anna Maria Luisa hatte einmal mehr ihr diplomatisches Geschick unter Beweis gestellt. Sie war ihren Vater zu Diensten und gleichzeitig konnte sie die "Werke der Barmherzigkeit und Großzügigkeit" in mäzenatische Aktivitäten uminterpretieren. Davon zeugt die Dekoration der Kuppel¹³⁹, die sie Vincenzo Meucci im Jahre 1738 in Auftrag gab. Das ikonografische Programm "*La Gloria di Santi in Paradiso con la Vergine in gloria e Quattro Dottori della chiesa*" (Abb. 44) kann als künstlerische Umsetzung jenes hagiografischen Monumentalwerkes "*Vite de'santi e beati fiorentini*" von Giuseppe Brocchi interpretiert werden, wo die Verschränkung zwischen florentinischer Stadtgeschichte und Heiligenverehrung besonders hervorgehoben wird. Bei der feierlichen Eröffnung und Segnung am 10. August 1742, *giorno di San Lorenzo*, bedankte sich die Kurfürstin persönlich beim Meister. "Anna Maria Luisa dimostrò un gusto aggiornato, in piena sintonia con le ultime novità della grande decorazione fiorentina, orientata verso una pittura accademica e classicheggiante, ma dai colori rococò, lievi e cangianti."¹⁴⁰

Ferdinando Ruggeri und Sohn arbeiteten als Architekten in San Lorenzo. Ihnen oblag es, die Fundamente der Kirche zu sichern und der Basilika durch einen neuen Turm (Abb. 45) Sichtbarkeit zu verleihen. Schon die Zeitgenossen lästerten über die zu hohe, zu schmale, einfalllose und zierlose Dachbekrönung, "per la sua collocazione sia per il suo disegno, lungo e sottile, senza decoro e senza maestà."¹⁴¹

Ich habe bereits erwähnt, dass Anna Maria Luisa in ihrem Testament vom 10. Oktober 1739 ausdrücklich betonte, dass für die Renovierungsarbeiten von

¹³⁹ IACOMELLI 2006, S. 351 verweist auf die Tradition florentinischer Kuppeldekorationen, wo der Freskant auf drei konzentrisch angelegten Wolkenbänken Heilige und Engel gruppiert, die sich vortexartig auf das *oculus* hinbewegen."Rieccheggiano echi del Volterrano della cappella Nicolini in Santa Croce (1653-1661) e della tribuna della Santissima Annunziata, così come dalla cappella Corsini in Santa Maria del Carmine (1683 ca) di Luca Giordano, la cui composizione folta di personaggi disposti nell'empireo su cerchi concentrici ebbe grande successo a Firenze...".

¹⁴⁰ CASCIU 1993, S. 52.

¹⁴¹ TESI 2007, S. 108.

San Lorenzo schon Zeichnungen und Entwürfe, auch für die Fassadengestaltung¹⁴², vorlägen.

Zwei stark divergierende Künstlerentwürfe möchte ich näher erläutern mit dem Ziel, eine mögliche Erklärung dafür zu finden, weshalb die Basilika bis heute ihre Steinsichtigkeit bewahrt hat.

Der deutsche Künstler Markus Tuscher¹⁴³ wurde 1739 von der Kurfürstin mit dem Entwurf für eine neue Fassade beauftragt (Abb. 46). Auffallend ist die Zweitümelösung und der streng nach cinquecenteskem Vorbild durchkomponierte antikisierende zweigeschoßige Mittelteil. Tesi sieht in diesem historisierenden Rückgriff auf Architekturvorbilder aus dem 16. Jh. eine Hommage an jene Epoche, die dank der Medici die revolutionärsten und innovativsten Architekturlösungen ermöglichen hätten.¹⁴⁴

Die Entwurfslösung (Abb. 47) des römischen Architekten Paolo Posi (Siena 1708 - Rom 1776) aus dem Jahre 1741 entsprang aus dem Geiste des "classicismo barocco romano che interpreta l'eredità berniniana in termini di chiarezza e linearità compositiva"¹⁴⁵ und war in gewisser Hinsicht zeitgemäßer als die Fassadenlösung des deutschen Künstlers. Ich stimme aber mit Ciletti überein, dass der Vorschlag von Posi mit der florentinischen Bautradition überhaupt nicht kompatibel gewesen wäre.¹⁴⁶

Umgesetzt wurde keiner der beiden Lösungsvorschläge, was zum einen auf den relativ plötzlichen Tod der Kurfürstin zurückzuführen ist, zum anderen aber, und das scheint mir eher der Fall, dass Anna Maria Luisa die Einkuppelung des Medicimausoleums mehr am Herzen lag: Eine Basilika erfüllt ihre Funktion auch ohne Fassade, aber ein Mausoleum ohne prominente Kuppel wäre als Ruhestätte für das Haus Medici ein ruhmloser und gesichtloser Ort des Gedenkens.

¹⁴² Wir wissen aus der Literatur über Michelangelo, dass sich der Meister während seiner Arbeit an der Sagrestia Nuova auch schon mit der Fassadengestaltung befaßte: es gibt Zeichnungen und ein Holzmodell.

¹⁴³ TESI 2006, S. 354. "Der Künstler (Nürnberg 1705 - Kopenhagen 1751) kommt 1728 nach Italien und wird vom Antiquar, Kunstsammler und Bibliophilen Baron von Stosch in die florentinischen Künstlerkreise eingeführt und dem Medicihof vorgestellt."

¹⁴⁴ TESI 2006, S. 354.

¹⁴⁵ TESI 2006, S. 354.

¹⁴⁶ CILETTI 1988, S.32.

Die Krypta der Cappella Reale betritt man heute ebenerdig von der Piazza Aldobrandini aus. Mit ihren weit heruntergezogenen Kreuzrippengewölbe wirkt sie fast archaisch; die Wände sind schlicht verputzt, die in den Marmorboden eingelassenen Särge mit Messingrahmen ausgezeichnet.

So revolutionär und innovativ die beiden Sakristeien in San Lorenzo waren und sind, so konservativ historisierend und anspruchslos präsentiert sich heute die Fürstenkapelle im florentinischen Stadtbild (Abb. 48).

Dieser schlichten und nüchternen Außengestaltung steht hingegen eine prachtvolle, sehr aufwändige und präziöse Innenausstattung gegenüber. Die Wände sind mit Pietra Dura Intarsien überzogen, die Kenotaphe aus feinstem Porphyr und die Bronzestandbilder der Großherzöge stammen aus der Werkstatt des Pietro Tacca. Anna Maria Luisa hat die definitive Einkuppelung nicht mehr erlebt, freskiert wurde sie erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Sie hatte Recht behalten: San Lorenzo, res imperfecta.

13. Der Tod der letzten Medici

Am 18. Februar 1743 verfügt die Kurfürstin in der endgültigen Fassung ihres Testamentes: “Quando l’anima sarà separata dal corpo voglio che, solamente dalle mie donne, mi sia lavato il volto e le mani e nel restante intendo che il mio cadavere non sia scoperto né aperto. E, perché l’esecuzione del funerale e accompagnamento del cadavere non può patire delazioni, perciò ordino e voglio immediatamente dopo la mia morte resti adempito nel modo e forma da me prescritta nel suddetto mio testamento et ad arbitrio dei miei esecutori che debbino subito interporlo, affinché tutto resti con la maggior prontezza effettuato.”¹⁴⁷ Sie hat wie immer, sehr genau, in ihrem Testament dargelegt, wie ihr Begräbniszeremoniell ablaufen sollte, die Anzahl der Fackelträger festgelegt und die Geldmittel für die Lesung von 10 000 Messen zur Errettung ihrer Seele in den bekanntesten und berühmtesten Kirchen der Stadt zur Verfügung gestellt (Abb. 49).

¹⁴⁷ VALENTINI 2006, S. 139. Meine Übersetzung: Befreit sich die Seele vom Körper, sollen meine Hofdamen mir Hände und Gesicht waschen, der Leichnam soll weder geöffnet noch zur Schau gestellt werden. Das Begräbnis soll rasch und ohne Verzögerungen stattfinden und ich überlasse es den Testamentvollstreckern, meinen letzten Willen sofort in die Tat umzusetzen.

Anna Maria Luisa de' Medici stirbt unerwartet am 28. Februar 1743, wahrscheinlich an Brustkrebs. "Tutta la nostra allegria è finita, il carnevale è rovinato e bisogna rinunciare a tutti i progetti di mascherate: l'Elettrice è morta un'ora fa."¹⁴⁸

Wie wurde ihr Tod in Wien aufgenommen? "In Wien zeigte man sich Anna Maria Luisa de' Medici gegenüber weniger dankbar und auch nicht sehr mitfühlend. Als am 28. Februar 1743 ein Kurier das Ableben der verwitweten Kurfürstin von der Pfalz meldete, wurde die Nachricht wegen der Faschingsbelustigungen geheim gehalten und die notwendigen Maßnahmen auf den 10. März festgesetzt. Der Oberhofmeister führte diese Haltung auf die enormen Schulden zurück, die dem nunmehrigen Großherzog verblieben waren und die durch die vielen testamentarisch festgesetzten Legate noch vergrößert wurden."¹⁴⁹

Der Trauerzug (Abb. 50) bewegte sich vom Palazzo Pitti, wo sie geboren und gestorben war, über die Via Maggio, die Brücke Santa Trinità und die Via Tornabuoni zur Medicikapelle, wo sie bestattet wurde. Begraben ist die Elettrice Palatina in der Krypta der Fürstenkapelle. Eine schlichte Grabplatte mit der knappen Inschrift

MEDICAE GENTIS GERMEN ET DECUS ULTIMUM

verdichtet symbolträchtig das Leben der letzten Medici.

Während die Stadt Düsseldorf einen Platz in der Nähe der Orangerie nach Anna Maria Luisa benannt hat, dauerte es, nach typisch italienischer Manier, Jahrzehnte, bis ihr Denkmal 1970 im Canto de' Nelli, in der Nähe der Cappelle Medicee aufgestellt wurde; den Sockel hat dann erst 1993 Alberto Bruschi, Antiquar und Mediciforscher, in Auftrag gegeben (Abb. 51).

¹⁴⁸ Brief von Horace Mann vom 18. Februar 1743, zitiert bei CASCIU 1993, S. 53. "Unsere Freude ist dahin, der Fasching ruiniert und man muss auf alle Maskeraden verzichten: die Kurfürstin ist vor einer Stunde gestorben."

¹⁴⁹ ZEDINGER 2009, S. 121.

14. SCHLUSSBEMERKUNGEN

Anna Maria Luisa de' Medici bewegte sich zwischen zwei Jahrhunderten, zwei Epochen und zwei Kulturkreisen: Wie eine janusköpfige Büste blickt sie zurück auf das Zeitalter des Absolutismus und vor auf die beginnende Aufklärung.

Sie war 24 Jahre mit dem Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz-Neuburg glücklich, aber ohne Nachkommen, in Düsseldorf verheiratet. Während der Regierungszeit des Kurfürstenpaares verwandelte sich das unbedeutende Provinzstädtchen am Rhein in ein kulturelles Zentrum internationalen Zuschnitts. Anna Maria Luisas florentinische Herkunft, ihre grenzüberschreitenden familiären Verbindungen und ihr diplomatisches Geschick nutzte sie gezielt und erfolgreich für einen regen Kulturaustausch zwischen Florenz und Düsseldorf. Obwohl ich den Begriff Kulturtransfer interdisziplinär verstehe, habe ich ihn vor allem auf die bildende Kunst eingeschränkt, die in Form von repräsentativen Geschenken die Sammelbestände des Kurfürsten und der Medicifamilie erweiterten und nobilitierten. In diesem Zusammenhang wollte ich auf die geschlechtsspezifische Konnotation der höfischen Geschenkstradition hinweisen: Gemälde oder Skulpturen waren eindeutig männlichen Adressaten zugeordnet, während Andachtsbilder, Schmuck, Handschriften oder Silbermobiliar weibliche Empfängerinnen erfreuen sollten. Im Spannungsfeld männlicher und weiblicher Zuschreibung von Objekten bewegten sich auch die Sammelvorlieben des Kurfürstenpaares. Johann Wilhelm gab Unsummen für niederländische, holländische oder italienische Kunst aus, leistete sich Hofmaler wie van Douven oder van der Werff oder Gabriel Grupello als Hofstatuarius und ließ die damals bekanntesten italienischen Wanderdekorateure für sich arbeiten. Anna Maria Luisa hingegen delectierte sich an ihren Porzellankabinetten, sammelte Juwelen, gab Goldschmiedearbeiten in Auftrag und wurde von den florentinischen Manufakturen mit opulenten Schaustücken beehrt. So scheint es wiederum eindeutig, dass das Dekorative, Augenfällige, Präziöse, Sentimentbetone, Tandhafte oder Erbauliche für die gefühlsbetonte, weibliche Seele spricht, während die Kunstwerke in ihrem repräsentativen Anspruch männlichen

Vorlieben entgegenkommen. Auch die Kunst, vor allem die höfische Portraitkunst, hat diese Konstruktion von Typisch- Weiblichem und Typisch- Männlichem tradiert und festgeschrieben. So scheint das Kurfürstenportrait von Frans van Douven den Dualismus Mann/Kunst/natura naturata und Frau/Natur/natura naturans geradezu programmatisch umgesetzt zu haben: Der Mann in Ritterrüstung wird von einem Baldachin überfangen, die Frau mit Friedenszweiglein vor eine Landschaft gesetzt.

Mit dem Tod des Kurfürsten 1716 begann für Anna Maria Luisa ein neuer Lebensabschnitt. Nach 25 Jahren verließ sie als Witwe Düsseldorf, um nach Florenz zurückzukehren. Die Familienkonstellation hatte sich radikal geändert: Erbprinz Ferdinando war kinderlos schon vor seinem Vater gestorben; Cosimo III. folgte ihm 1723 und der jüngste Sohn Gian Gastone konnte den Niedergang des Großherzogtums auch nicht mehr aufhalten. So lag auf Anna Maria Luisas Schultern die Last und Verantwortung, der letzte Sprößling eines untergehenden Geschlechtes zu sein. Mit Würde und Hartnäckigkeit versuchte sie das Erbe der Medici für Florenz zu retten. Anna Maria Luisa und ihre Mitarbeiter handelten mit dem Wiener Hof die "Convenzione di Famiglia" aus, um die Erbschaft des Medicibesitzes zu regeln. In diesem Vertrag wurde es dem neueintretenden Herrscherhaus der Lothringer untersagt, die geerbten Kunstschatze außer Landes zu bringen, weil sie konstitutiv für die florentinische Stadtgeschichte und die Toskana wären.

Während der Übersetzung ihres Testamentes bin ich zur Überzeugung gelangt, dass es die Reichweite eines interessanten Zeitdokumentes oder Quellenreservoirs sprengt: Es ist ein strategisches Lehrbeispiel dafür, wie man die Memoria an eine der größten Mäzenatenfamilien sichert und im kollektiven Gedächtnis der abendländischen Kultur verankert.

Als angehende Kunsthistorikerin kann meine Arbeit über Anna Maria Luisa de' Medici, Kurfürstin von der Pfalz, auch als eine Geschichte über die funktionale Wirkungsmacht und emotionale Bindungskraft von Kunst gelesen werden: Kunst, instrumentalisiert, um familiäre Konstellationen auszutarieren, um Rang und Würde auszuzeichnen, um politische Zugeständnisse zu erleichtern oder um persönliche Ambitionen zu befriedigen.

Für das Haus Medici war Anna Maria Luisa eine würdige und nachhaltige Regisseurin auf der Bühne einer untergehenden Epoche. Mit meiner Arbeit möchte ich dazu beitragen, dass der letzten Medicirepräsentantin innerhalb einer männlich dominierten Medicigeschichtsschreibung die nötige Wertschätzung zukommt. Dieser Frau verdanken wir es, dass florentinische Kunst heute noch *in situ* besichtigt und studiert werden kann.

15. LITERATURVERZEICHNIS

A. Italienischsprachige Literatur

ARRIVO 2003

G. Arrivo, *Una dinastia al femminile. Per uno sguardo diverso sulla storia politico-istituzionale*, Florenz 2003.

ACIDINI 2007

C. Acidini, *Nella luce del Patto di Famiglia*, in: *La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Firenze 2006-2007), hg. von S. Casciu, Florenz 2007, S.18-23.

ACTON 1962

H. Acton, *Gli ultimi Medici*, Turin 1962.

AGLIETTI 2004

M. Aglietti, *Il granducato di Toscana negli anni trenta del Settecento. Il cambio dinastico e la difficile eredità medicea*, in: *Ricerche storiche*, XXXIV, 2004.

ANGIOLINI/BEGAGLI/VERGA 1993

F. Angiolini, Becagli V., Verga, M., *La Toscana di Cosimo III*, Florenz 1993.

ANNA MARIA LUISA 2005

Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina, Atti delle celebrazioni (2002-2004), Florenz, hg. von A. Valentini, Florenz 2005.

ANNA MARIA LUISA 2007

Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina, Atti delle celebrazioni (2004-2007), Florenz, hg. A. Valentini, Florenz 2008.

ASCHEGREEN/PIACENTI 1967

K. Aschengreen Piacenti, *Il Museo degli Argenti a Firenze*, Mailand 1967.

BALDINI GIUSTI 1982

L. Baldini Giusti, *Gli appartamenti imperiali: ambienti neoclassici nel percorso della Galleria Palatina*, in: *La Galleria Palatina. Storia della quadreria granducale di Palazzo Pitti (Kat. Ausst., Palazzo Pitti, Florenz)*, hg. M. Mosco, Florenz 1982, S. 65-99.

BELLESI 2003

S. Bellesi, *La scultura tardo-barocca fiorentina e i modelli per la Manifattura di Doccia: precisazioni e nuove considerazioni*, in: *Statue del Marchese Ginori, Sculture in porcellana bianca di Doccia, (Kat. Ausst.)*, hg. J. Winter, Florenz 2003, S. 9-12.

BELLINAZZI/CONTINI 2002

A. Bellinazzi, A. Contini, *La corte di Toscana dai Medici ai Lorena*, Rom 2002.

BERTELLI 2002

S. Bertelli, *Palazzo Pitti dai Medici ai Savoia*, in: *La corte dei Medici ai Savoia, Atti delle giornate di studio (Firenze, Archivio di Stato e Palazzo Pitti, 1997)*, Rom 2002, S. 11-10.

BIANCHINI 1741

G. Bianchini, *Dei Granduchi di Toscana della Real Casa de' Medici protettori delle Lettere, e delle Belle Arti. Ragionamenti Istorici*, Venedig 1741.

BOCCHI-CINELLI 2004

F. Bocchi, G. Cinelli, *Le Bellezze della Città di Firenze, dove a pieno di pittura, scultura di sacri temple, di palazzo, i più notabili artifizi, e i più preziosi si contengono, scritte da M. Francesco Bocchi, ed ora da M. Giovanni Cinelli ampliate e accresciute*, Florenz 1677, ed. Florenz 2004.

BORRONI SALVADORI 1974

F. Borroni Salvadori, *Le esposizioni d' arte a Firenze dal 1674 al 1767*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, XVIII*, 1974, S. 1-166.

BORSI 1976

F. Borsi, *Firenze del Cinquecento*, Rom 1976.

BRANCA 2007

M. Branca, *Le meditazioni di Anna Maria Luisa alla Quietè*.

Influssi della spiritualità gesuitica nella quadreria delle Montalve, in: La principessa saggia, L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina, (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 2006-2007), hg. S. Casciu, Florenz 2007, S. 88-93.

BRUSCHI 2007

A. Bruschi, *I Medici prima e dopo l'ultima Medici, in: La principessa saggia, L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina, (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 2006-2007)*, hg. S. Casciu, Florenz 2007, S. 113-125.

CALVI /SPINELLI 2008

G. Calvi, R. Spinelli, *Le donne Medici nel sistema europeo delle corti, XVI-XVIII secolo*, Florenz 2008.

CAMERANI 1993

S. Camerani, *La moglie di Cosimo III: Margherita Luisa D'Orleàns, in: Donne di casa Medici*, Florenz 1993.

CASCIU 1984-1985

S. Casciu, *Il mecenatismo artistico di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina, 1691-1743*, Dissertation/tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, 1984-1985.

CASCIU 1986

S. Casciu, *Due episodi della scultura fiorentina del Settecento nel mecenatismo di Anna Maria Luisa de' Medici, in: Paragone, XXXVII, 1986, 435, S. 83-100.*

CASCIU 1990

S. Casciu, *Vicende settecentesche della Villa della Quietè. L' Elettrice Palatina e la Congregazione delle Signore Montalve, in: Arte Cristiana, LXXVIII, 739, Florenz 1990, S. 249-266.*

CASCIU 1993

S. Casciu, *Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina (1667-1743)*, Florenz 1993.

CASCIU 1997

S. Casciu, *Dalla Villa al giardino: trasformazioni settecentesche della Quietè per l' Elettrice Palatina*, in: *La Quietè. Il patrimonio artistico del Conservatorio delle Montalve*, (Kat. Ausst., Florenz), hg. C. De Benedictis, Florenz 1997, S. 129-155.

CASCIU 2003

S. Casciu, *La Morte della Vergine ed altri dipinti di Carlo Ventura Sacconi per l' Elettrice Palatina*, in: *Stanze segrete-raccolte per caso. I Medici santi-Gli arredi celati*, (Kat. Ausst., Florenz), hg. C. Giannini, Florenz 2003, S.43-62.

CASCIU 2004

S. Casciu, *Interessi fiamminighi e olandesi dell' Elettrice Palatina* in: *Arte Collezionismo e conservazione*. Scritti in onore di Marco Chiarini, Florenz 2004.

CASCIU 2007

S. Casciu, "Principessa di gran saviezza". *Dal fasto barocco delle corti al Patto di Famiglia*, in: *La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Firenze 2006-2007), hg. S. Casciu, Florenz 2007, S. 30-68.

CHIARINI 1983

M. Chiarini, *Il granduca Cosimo III dei Medici e il suo contributo alle collezioni fiorentine*, in: *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*, hg. Barocchi/ Ragonieri, Florenz 1983.

CHIARINI 1997

M. Chiarini, *Il giardino del Granduca. Natura morta nelle collezioni medicee*, Turin 1997.

CIARANFI 1993

F. Ciaranfi, *Anna Maria Ludovica de' Medici Elettrice Palatina*, in: *Donne di Casa Medici*, Florenz 1993.

CILETTI 1988

E. Ciletti, *Die Fassade von San Lorenzo unter den letzten Medici*, in: "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 32, 1988, S. 479-518.

CILETTI 2007

E. Ciletti, *Devozione filiale e resistenza politica nel mecenatismo di Anna Maria Luisa de' Medici a San Lorenzo*, in: *La principessa saggia, L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 2006-2007), hg. S. Casciu, Florenz 2007, S. 98-103.

CISERI 1993

I. Ciseri, *Scenari festivi a San Lorenzo: apparati, cerimonie, spettacoli*, in: *San Lorenzo, i documenti e tesori nascosti*, (Kat. Ausst., Firenze), Venedig 1993.

CONTI 1921

G. Conti, *Firenze dopo i Medici*, Florenz 1921.

CONTICELLI 2007

G. Conticelli, *L' Elettrice Palatina e il Patto di Famiglia: alle radici della legalità costituzionale dei beni culturali*, in: *La principessa saggia, L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 2006-2007), hg. S. Casciu, Florenz 2007, S. 94-97.

CORSANI 1997

G. Corsani, *Le trasformazioni architettoniche del complesso della Quiete*, in: *Villa la Quiete*, (Kat. Ausst.), Florenz 1997.

CRAVERI 2000

B. Craveri, *Amanti e regine. Il potere delle Donne*, Mailand 2000.

DE LUCA 2007

M. De Luca, *Giovan Battista Foggini. Gran Principe Ferdinando de' Medici, in: La principessa saggia, L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina, (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 2006-2007)*, hg. S. Casciu, Florenz 2007, S. 142.

DE PIGAGE 1778

N. De Piagge, *La Galerie electorale de Düsseldorf ou catalogue raisonnè et figurè de ses tableaux*, Basle 1778.

DIAZ 1976

F. Diaz, *Il Granducato di Toscana. I Medici*, Turin 1976.

DIAZ 1988

F. Diaz, *I Lorena in Toscana. La Reggenza*, Torino 1988.

FANTONI 1994

M. Fantoni, *La corte del granduca*, Firenze 1994.

FERRI 2005

M. Ferri, *I medici riesumono i Medici*, Florenz 2005.

FERRI/LIPPI 2007

M. Ferri / D. Lippi, *I Medici. Una dinastia dei misteri*, Florenz 2007.

GALLETTI 1991

G. Galletti, *Il giardino di Villa della Quiete, in: parchi e giardini storici. Conoscenze, tutela e valorizzazione, (Kat. Ausst.)*, Rom 1991.

GALLUZZI 1781

R. J. Galluzzi, *Istoria del granducato di Toscana sotto il Governo di Casa Medici*, Florenz 1781.

GIUSTI 1992

A. Giusti, *Pietre dure L'Arte europea del mosaico negli arredi e nelle decorazioni dal 1500 al 1800*, Turin 1992.

GIUSTI 1997

A. Giusti, *Un dorato crepuscolo: il regno di Cosimo III*, in: *Tesori dalle collezioni medicee*, hg. von C. Acidini Luchinat, Florenz 1997.

GIUSTI 2003

A. Giusti, *Eternità e nobiltà di materia. Itinerario artistico fra le pietre policrome*, Florenz 2003.

GIUSTI 2005

A. Giusti, *L'Arte delle Pietre Dure. Da Firenze all'Europa*, Florenz 2005.

GIUSTI 2006

A. Giusti, *I Siries, una dinastia di artisti alla guida della manifattura granducale*, in: *Arte e Manifattura di corte a Firenze dal tramonto dei Medici all'Impero (1732-1815)*, Kat. Ausst., Firenze), hg. A. Giusti, Livorno 2006.

GOLDENBERG STOPPATO 2006

L. Goldenberg Stoppato, *Un granduca e il suo ritrattista. Cosimo III de' Medici e la stanza de' quadri di Giusto Suttermans*, Kat. Ausst., Florenz), Livorno 2006.

GREGORI 1994

M. Gregori, *Uffizi e Pitti: i dipinti delle Gallerie fiorentine*, Udine 1994.

GUERRA 2000

A. Guerra, *Firenze e la Toscana dagli ultimi Medici ai Lorena*, in: *Storia dell'architettura italiana. Il settecento*, Mailand 2000.

HACKENBROCH/SFRAMELI 1988

Y. Hackenbroch, M. Sfarmeli, *I gioielli dell'Elettrice Palatina al Museo degli Argenti*, Florenz 1988

IACOMELLI 2006

C. L. Iacomelli, Vincenzo Meucci, in: *La principessa saggia, L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 2006-2007), hg. S. Casciu, Florenz 2007, S. 351.

KORTHAL ALTES 2003

E. Korthal Altes, *The collections of the Palatine Electors: new informations, documents and drawings*, in: *The Burlington Magazine CXLV*, 2003, S. 206-218.

LANZI 1795-1796

L. Lanzi, *La real Galleria di Firenze accresciuta e riordinata per comando di S.A.R. l'Arciduca Granduca di Toscana*, Florenz 1982.

LOLLI GHETTI 2005

M. A. Lolli Ghetti, *Anna Maria Luisa tra parenti francesi, memorie e Convenzione di Famiglia*, in: *Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina, Atti delle celebrazioni (2002-2004)*, Florenz, hg. A. Valentini, Florenz 2005, S. 59-68.

MAGANI 1995

F. Magani, *Antonio Bellucci*, (Kat. Ausst., Rimini), Rimini 1995.

MAGANI 2007

F. Magani, *I pittori veneziani alla corte palatina e la decorazione del Castello di Bensberg*, in: *La principessa saggia, L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 2006-2007), hg. S. Casciu, Florenz 2007, S. 72-77.

MARCHISIO 2004

C. Marchisio, *Sulla via dei buccheri. Cosimo III di Toscana in Spagna e Portogallo (1668-1669)*, in: *Il viaggio a Compostela di Cosimo III de' Medici*, (Kat. Ausst., Santiago de Compostela), Compostela 2004, S. 287-304.

MARX 2008

B. Marx, *Politica culturale al femminile e identità medicea*, in: G. Calvi, R. Spinelli, *Le donne Medici nel sistema europeo delle corti, XVI-XVIII secolo*, Florenz 2008, S. 149-152.

MAZZANTI 2004

A. Mozzanti, *L'Eletrrice Palatina come Sant' Anna: un'opera inedita del pittore Taddeo Mazzi alla Quiete*, in: *Stanze segrete. Raccolte per caso. I Medici santi-gli arredi celati*, (Kat. Ausst., Florenz), hg. C. Giannini, Florenz 2004, S. 63-65.

MEDICI DI TOSCANA DI OTTAJANO 2001

De' Medici di Toscana di Ottajano, O., *Storia della mia dinastia*, Florenz 2001.

MELONI TRKULJA 2004

S. Meloni Trkulja, *I Medici santi. La sottile identificazione di alcuni membri della famiglia come santi dalle doti particolari*, in: *Stanze segrete. Raccolte per caso. I Medici santi-gli arredi celati*, (Kat. Ausst., Florenz), hg. C. Giannini, Florenz 2004.

MELONI TRKULJA 2007

S. Meloni Trkulja, *La committenza silenziosa di Anna Maria Luisa de' Medici: dal piacere al dovere*, in: *La principessa saggia, L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 2006-2007), hg. S. Casciu, Florenz 2007, S. 84-87.

MORENA 2005

F. Morena, *Dalle Indie orientali alla corte di Toscana. Collezioni di arte giapponese e cinese a Palazzo Pitti*, Florenz 2005.

MORENA 2007

F. Morena, *Le stanze delle porcellane dell'Eletrrice Palatina a Palazzo Pitti*, in: *La principessa saggia, L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 2006-2007), hg. S. Casciu, Florenz 2007, S. 78-83.

MORENI 1813

D. Moreni, *Delle tre sontuose Cappelle Medicee situate nella Basilica di San Lorenzo*, Florenz 1813.

MURATORI 1743

L. A. Muratori, *Annali d'Italia*, a cura di Falco G./F. Forti, Turin 1976.

PIERACCINI 1924-1925

G. Pieraccini, *La Stirpe dei Medici di Cafaggiolo*, Florenz 1924-1925.

PLEBANI 2001

P. Plebani, *Il "genere dei libri". Storie e rappresentazioni della lettura al femminile e al maschile tra Medioevo e età moderna*, Mailand 2001.

PROFETI 2006

C. Profeti, *Convenzione di Famiglia tra Francesco Stefano di Lorena Granduca di Toscana e Anna Maria Luisa de' Medici, del 31 ottobre 1737*, in: *La principessa saggia, L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 2006-2007), hg. S. Casciu, Florenz 2007, S. 340-342.

RICHA 1754-1762

G. Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, 10 voll., Florenz 1754-1976.

ROBIONY 1905

R. Robiony, *Gli Ultimi Medici e la successione al Granducato di Toscana*, Florenz 1905.

SANI 1985

B. Sani, *Rosalba Carriera. Lettere, diari, frammenti*, 2 Bd., Florenz 1985.

SFRAMELI 1988

M. Sfarmeli, *Gioie perdute, gioie ritrovate: la storia dei gioielli dell'Elettrice*, in: *I Gioielli dell'Elettrice Palatina al Museo degli Argenti*, Florenz 1988, S. 21-23.

SFRAMELI/CONTU 2003

M. Sfarmeli, C. Contu, *I gioielli nel tempo del Principato*, in: Firenze 2003, S. 24-35.

SPINELLI 2003

R. Spinelli, *Giovan Battista Foggini "Architetto Primario della Casa Serenissima"*, Florenz 2003.

STROCCHI 2006

M. L. Strocchi, *Frans van Mieris il Vecchio, Il ciarlatano*, in: *La principessa saggia, L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 2006-2007), hg. S. Casciu, Florenz 2007, S. 203.

TESI 1993

V. Tesi, *La "generosa pietà" dell'Elettrice Palatina: restauro e completamento della basilica laurenziana nel tramonto dei Medici*, in: Firenze 1993, S. 147-158.

TESI 2007

V. Tesi, *"Per accrescere la perfezione" della venerabile chiesa di San Lorenzo: in: La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 2006/2007), hg. S. Casciu, Florenz 2007, S. 104-111.

VALENTINI 2005

A. Valentini, *"Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina, Atti delle celebrazioni 2002-2004*, Florenz, Palazzo Vecchio 2005.

VALENTINI 2008

A. Valentini, *"Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina, Atti delle celebrazioni 2005-2008*, Florenz, Palazzo Vecchio, 2008.

VERGA 2005

M. Verga, *Firenze e il Granducato di Toscana*, Mailand 2005.

VERGA 2007

M. Verga, *Strategie dinastiche e mito cittadino: L'Elettrice Palatina e Firenze*, in: *La principessa saggia, L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 2006-2007), hg. S. Casciu, Florenz 2007, S. 24-29.

YOUNG 1969

G. F. Young, *I Medici*, Rom 1969.

ZANGHERI 1996

L. Zangheri, *Feste e apparati nella Toscana dei Lorena, 1737-1859*, Florenz 1996.

ZANGHERI 2003

L. Zangheri, *Il secondo Cinquecento*, Mailand 2003.

ZARRI 1999

G. Zarri, *Per lettera. La scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia secolo XV – XVII*, Viella 1999.

ZAVA BOCCAZZI 1986

F. Zava Boccazzi, *Residenze e gallerie. Committenza tedesca di pittura veneziana nel Settecento*, in: *Venezia e Germania*, Mailand 1986.

ZIKOS 2005

D. Zikos, *Giuseppe Piamontini. Il sacrificio di Isacco di Anna Maria Luisa de' Medici, Elettrice Palatina*, Mailand 2005.

B. Deutschsprachige Literatur**BAUMGÄRTEL 2005**

B. Baumgärtel, *Die Geschichte der Sammlung – Nachbarschaften*, in: *B. Baumgärtel, Ein Fest der Malerei. Die niederländischen und flämischen Gemälde des 16.-18. Jahrhunderts. Bestandkatalog der Gemäldesammlung museum kunst palast-Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf*, Leipzig 2005, S. 10-18.

BAUMGÄRTEL 2006

B. Baumgärtel, *Niederländische Kunst um 1700 zwischen politischem Kalkül, religiöser Erbauung und Belehrung. Die Sammlung des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz in Düsseldorf*, in: Holland nach Rembrandt, Hg. E. Mai, Köln 2006, S. 19-48.

BAUMGÄRTEL 2008

B. Baumgärtel, *Johann Wilhelm von der Pfalz und Anna Maria Luisa de' Medici – Sammelleidenschaften und Kulturtransfer zwischen Düsseldorf und Florenz*, in: *Himmlich herrlich höfisch. Peter Paul Rubens-Johann Wilhelm von der Pfalz-Anna Maria Luisa de' Medici*, (Kat. Ausst., Düsseldorf), Düsseldorf 2008, S. 12-57.

BAUMBACH/BISCHOFF 2003

G. Baumbach/C.Bischoff, *Frau und Bildnisse 1600-1750. Barocke Repräsentationskultur an europäischen Fürstenhöfen*, Kassel 2003.

BLAINVILLE 1705

M. de Blainville, *Reisebeschreibung, 1705*, in: B. Mauer, *Der Fürst und seine Stadt. Bauten aus der Jan Wellem Zeit in Düsseldorf*, Düsseldorf 2008, S. 158-173.

BONN 1989

Himmel, Ruhm und Herrlichkeit-Italienische Künstler an rheinischen Höfen des Barock, (Kat. Ausst., Bonn), Bonn 1989.

BÜCHEL 2006

D. Büchel, *Konstruktion von Memoria*, in: *Macht und Memoria. Begräbniskultur europäischer Oberschichten in der Frühen Neuzeit*, Wien 2005, Hg. M. Hengerer, S. 20-33.

DENK 1998

C. Denk, *Email und Feinmalerei im Wettstreit. Überlegungen zu den Emailminiaturen am Düsseldorfer Hof des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz*, in: "Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst", 1998, S. 93-122.

DREHER 1988

B. Dreher, *Eine florentinische Hochzeit*, in: *Anna Maria Luisa Medici. Kurfürstin von der Pfalz*, (Kat. Ausst., Düsseldorf), Düsseldorf 1988, S.157-169.

DRESDEN-BERLIN 1987

Kunstschätze der Medici, (Kat. Ausst., Dresden Berlin), Dresden Berlin 1987.

DÜSSELDORF 1958

Johann Wilhelm von der Pfalz als Mäzen, (Kat. Ausst., Düsseldorf), Düsseldorf 1958.

DÜSSELDORF 1971

Europäische Barockplastik aus Niederrhein. Gruppello und seine Zeit, (Kat. Ausst., Düsseldorf), Düsseldorf 1971.

DÜSSELDORF 1988

Anna Maria Luisa Medici. Kurfürstin von der Pfalz, (Kat. Ausst., Düsseldorf), Düsseldorf 1988.

ENGELBRECHT 1988

J. Engelbrecht, *Anna Maria Luisa von Medici und ihr Hof in Düsseldorf. Zur Bedeutung des Luxus im Zeitalter des Abolutismus*, in: *Anna Maria Luisa Medici. Kurfürstin von der Pfalz*, (Kat. Ausst., Düsseldorf), Düsseldorf 1988, S., 125-131.

FIMPELER-PHILIPPEN-SCHÜRMAN 1999

A. Fimpeler-Philippen, S. Schürmann, *Das Schloß in Düsseldorf*, Düsseldorf 1999. H. Küffner, E. Spohr, *Burg und Schloß Düsseldorf, Baugeschichte einer Residenz*, Düsseldorf 1999.

FREITRAGER 1993

A. Freitraget, *Die sogenannte "Rapparini Handschrift". Versuche einer kulturgeschichtlichen Interpretation unter besonderer Berücksichtigung der Biographie Giorgio Maria Rapparinis*, in: *Düsseldorfer Jahrbuch*, 64, 1993.

GAETHGENS 1987

B. Gaethgens, *Adriaen van der Werff*, Amsterdam 1987.

GAMER 1978

J. Gamer, Matteo Alberti (1645-1735). *Oberbaudirektor des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz, Herzog zu Jülich und Berg*, Düsseldorf 1978, S. 198-207.

GOLINSKI 1989

H. G. Golinski, *Die Idee des "barocken Gesamtkunstwerkes"*, in: *Himmel, Ruhm und Herrlichkeit-Italienische Künstler an rheinischen Höfen des Barock*, (Kat. Ausst., Bonn), Bonn 1989, S. 25-55.

GOLINSKI 1989

H. G. Golinski, *Zwei barocke Kunstsammlungen am Rhein*, in: *Himmel, Ruhm und Herrlichkeit-Italienische Künstler an rheinischen Höfen des Barock*, (Kat. Ausst., Bonn), Bonn 1989, S. 173-179.

INGENDAHL 2006

G. Ingendahl, *Witwen in der Frühen Neuzeit. Eine kulturhistorische Studie*, Frankfurt 2006.

HANSMANN 1989

W. Hansmann, *Italienische Architekten der Renaissance und des Barock im Rheinland*, in: *Himmel, Ruhm und Herrlichkeit-Italienische Künstler an rheinischen Höfen des Barock*, (Kat. Ausst., Bonn), Bonn 1989, S. 11-19.

HEMFORT 1988

E. Hemfort, *Die kunstsinnige Fürstin. Zum Anteil Anna Maria Luisa an den Kunstbestimmungen Johann Wilhelm*, in: *Anna Maria Luisa Medici. Kurfürstin von der Pfalz*, (Kat. Ausst., Düsseldorf), Düsseldorf 1988, S. 73-79.

HEPPE 1988

K. B. Heppe, *Kurfürstin Anna Maria Luisa und die Goldschmiedkunst*, in: *Anna Maria Luisa Medici. Kurfürstin von der Pfalz*, (Kat. Ausst., Düsseldorf), Düsseldorf 1988, S. 133-145.

HORN 1988

W. Horn, *Anna Maria Luisa und die Musik. Anmerkungen zur musikalischen Praxis am Hof des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz*, in: *Anna Maria Luisa Medici. Kurfürstin von der Pfalz*, (Kat. Ausst., Düsseldorf), Düsseldorf 1988, S. 105-111.

KARSCH [1719]

G. J. Karsch, *Ausführliche und Gründliche Specification derer vortrefflichen und unschätzbaren Gemahlden welche in der Galerie der Churfürstl. Residentz zu Duesseldorf in grosser Menge anzutreffen seynd*, Düsseldorf [1719].

KAMMEL 2006

F. Kummel, *Die Marmorfigur des Paris von Gabriel Grupello*, in: PATRIMONIA 235, hg. KulturStiftung der Länder und dem Germanischen Nationalmuseum Berlin /Nürnberg 2006.

KLESCZEWSKI 1988

R. Kleszczewski, *Zur Rolle der Literatur am Kurfürstlichen Hof in Düsseldorf zur Zeit Anna Maria Luisa de' Medici*, in: *Anna Maria Luisa Medici. Kurfürstin von der Pfalz*, (Kat. Ausst., Düsseldorf), Düsseldorf 1988, S. 249-251.

KORTHALS-ALTES 2003

E. Korthal-Altes, *The collections of the Palatine Electors: new informations, documents and drawings*, in: "The Burlington Magazine" CXLV, 2003, S. 206-218.

KÜFFNER-SPOHR 1999

H. Küffner, E. Spohr, *Residenz Johann Wilhelms 1690-1716*, in: *Burg und Schloß Düsseldorf, Baugeschichte einer Residenz*, Kleve 1999.

KÜHN-STEINHAUSEN 1938

H. Kühn-Steinhausen, *Die Briefwechsel der Kurfürstin Anna Maria Luisa von der Pfalz*, in: "Düsseldorfer Jahrbuch", XL, 1938, S. 15-256.

KÜHN-STEINHAUSEN 1939, ed. 1967

H. Kühn-Steinhausen, *Eine deutsche Kurfürstin. Die letzte Medicäerin Anna Maria Luisa von der Pfalz, 1667-1743*, Düsseldorf-Linz 1939, ed. it. Florenz 1967.

KÜHN-STEINHAUSEN 1939

H. Kühn-Steinhausen, *Die Bildnisse der Kurfürsten Johann Wilhelm und seine Gemahlin Anna Maria Luisa de Medici*, in: "Düsseldorfer Jahrbuch", 41, 1939, 10, S. 125-199.

KÜHN-STEINHAUSEN 1939b

H. Kühn-Steinhausen, *Die letzte Medicäerin – eine deutsche Kurfürstin*, Düsseldorf 1939.

KÜHN-STEINHAUSEN 1939c

H. Kühn-Steinhausen, *Die Feste am Düsseldorfer Hofe nach den Briefen der Kurfürstin Anna Maria Luisa*, in: "Düsseldorfer Heimatblätter", XXII, 1939, S. 125-199.

KÜHN-STEINHAUSEN 1941

H. Kühn-Steinhausen, *Jan Frans von Douven als Porträtmaler*, in: "Düsseldorfer Jahrbuch", KLIII, 1941, S. 142-146.

KÜHN-STEINHAUSEN 1967

H. Kühn-Steinhausen, *Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina, Florenz*, in: "Biblioteca degli Eruditi e dei Bibliofili", XCIV, 1967.

KULTERMANN 1968,

U. Kultermann, *Gabriel Grupello*, Berlin 1968.

LANGEDIJK 1981-1987

K. Langedijk, *The Portraits of the Medici, 15th-18th Centuries*, 3 Bd., Florenz 1981-1987.

LANGEDIJK 1992

K. Langedijk, *Die Selbstbildnisse der holländischen und flämischen Künstler in der Galleria degli Autoritratti der Uffizien in Florenz*, Florenz 1992.

LANKHEIT 1956

K. Lankheit, *Florentiner Bronzearbeiten für Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz: Zu den künstlerischen Beziehungen der Häuser Medici und Pfalz-Neuburg im Spätbarok*, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1956, 7, S. 185-210.

LANKHEIT 1962

K. Lankheit, *Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der letzten Medici 1670-1743*, München 1962.

LAU 1913

F. Lau, *Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen des Kurfürsten Johann Wilhelm*, in: *Düsseldorfer Jahrbuch*, Bd, 26, 1913-1914, S. 239-252.

LEVIN 1905, 1906, 1911

T. Levin, *Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen im Hause Pfalz-Neuburg*, in: *Jahrbuch des Düsseldorfer Geschichtsvereins*, Teil 1, Bd. 19, 1905, S. 97-213; Teil 2, Bd. 20, 1906, S. 123-249; Teil 3, Bd. 23, 1911, S. 1-185.

LINDEMANN 1989

B. Lindemann, *Rolle und Selbstverständnis der höfischen Künstler, in: Himmel, Ruhm und Herrlichkeit-Italienische Künstler an rheinischen Höfen des Barock, (Kat. Ausst., Bonn)*, Bonn 1989, S. 19-25.

MAGDEBURG 2008

Spektakel der Macht 800-1800, (Kat. Ausst., Magdeburg), Magdeburg 2008.

MAI 1988

E. Mai, *Porträtkunst und höfisches Portrait*, in: *Anna Maria Luisa Medici. Kurfürstin von der Pfalz*, (Kat. Ausst., Düsseldorf), Düsseldorf 1988, S. 57-69.

MAUER 2008

B. Mauer, *Der Fürst und seine Stadt. Bauten aus der Jan Wellem Zeit in Düsseldorf*, Düsseldorf 2008.

MÜLLER 2008

K. Müller, *Jan Wellem – ein Barockfürst in Düsseldorf*, Düsseldorf 2008.

MÜNCHEN 1972

Adriaen van der Werff (1659-1722). *Hofmaler des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz*, (Kat. Ausst., München), München 1972.

MÜNCHEN 1976

Max Emanuel: Bayern und Europa um 1700, (Kat. Ausst., München), München 1976.

MÜNCHEN-WIEN-BLOIS 1998

Die Pracht der Medici. Florenz und Europa, (Kat. Ausst., München-Wien-Blois), München-Wien-Blois 1998.

MÜLLER 1986

K. Müller, *Kurfürst Johann Wilhelm und die europäische Politik seiner Zeit*, in: *Düsseldorfer Jahrbuch*, 60, 1986, S. 1-23.

MÖHLIG 1993

K. Möhlig, *Die Gemäldegalerie des Kurfürsten Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg (1658-1716) in Düsseldorf*, Köln 1993.

MÜLLER 1988

K. Müller, *Eine fürstliche Heirat im Zeitalter Ludwig XIV. Johann Wilhelm von der Pfalz-Neuburg und Anna Maria Luisa von Medici*, in: *Anna Maria Luisa Medici. Kurfürstin von der Pfalz*, (Kat. Ausst., Düsseldorf), Düsseldorf 1988.

NOLDE-OPITZ 2008

D. Nolde, C. Opitz, *Grenzüberschreitende Familienbeziehungen. Akteure und Medien des Kulturtransfers in der Frühen Neuzeit*, Köln-Weimar-Wien 2008.

PAATZ 1940-1954

W. Paatz, E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz*, Frankfurt 1940-1954.

PARIS-MÜNCHEN 2005

Poussin, Lorrain, Watteau, Fragonard...: Französische Meisterwerke des 17. Und 18. Jahrhunderts aus deutschen Sammlungen, (Kat. Ausst., Paris-München), Paris-München 2005.

POLLEROß 1995

F. Polleroß, *Des abwesenden Prinzen Porträt: Zerimonialdarstellung im Bildnis und Bildnisgebrauch im Zerimoniell*, in: *Zeremoniell als Ästhetik im Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, hg. J. Berns / T. Rehn, Tübingen 1995, S. 383-409.

POPE-HENNESSY 1998

J. Pope-Hennessy, *Italian Renaissance Sculpture*, London 1998.

RAPPARINI 1709

G.M. Rapparini, *Le Portrait du Vrai Merite dans la Personne serenissime de Monseigneur L'Electeur Palatin*, hg. Hermine Kühn-Steinhausen, Düsseldorf 1958.

RUPPEL 2008

S. Ruppel, *Correspondenzen in der Frühen Neuzeit*, in: D. Nolde, C. Opitz, *Grenzüberschreitende Familienbeziehungen. Akteure und Medien des Kulturtransfers in der Frühen Neuzeit*, Köln-Weimar-Wien 2008, S. 220-228.

RÜMMLER 1971

E. Rümmler, *Düsseldorf zur Zeit Grupellos*, in: *Europäische Barockplastik aus Niederrhein. Grupello und seine Zeit*, (Kat. Ausst., Düsseldorf), Düsseldorf 1971, S. 21-31.

RÜMMLER 1988

E. Rümmler, *Düsseldorf zur Zeit Johann Wilhelms und Anna Maria Luisas*, in: *Anna Maria Luisa Medici. Kurfürstin von der Pfalz, (Kat. Ausst., Düsseldorf)*, Düsseldorf 1988, S. 25-33.

SCHATTKOWSKY 2003

M. Schattkowsky, *Witwenschaft in der Frühen Neuzeit. Fürstliche und adelige Witwen zwischen Fremd- und Selbstbestimmung*, Leipzig 2003.

SÖNTGEN 1996

B. Söntgen, *Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft*, Berlin 1996.

SPOHR 1987

E. Spohr, *Das Wirken des Kurfürsten Jan Wellem und seine Spuren in Düsseldorf*, in: *Düsseldorf im Wandel der Zeiten*, Meerbusch 1987.

SPOHR 2004

E. Spohr, *Das Ehebündnis des Kurfürsten Johann Wilhelm mit Anna Maria Luisa de' Medici*, Kleve 2004.

STEDMANN 2008

G. Stedmann, *Kulturtransfer und Gender*, in: *D. Nolde, C. Opitz, Grenzüberschreitende Familienbeziehungen. Akteure und Medien des Kulturtransfers in der Frühen Neuzeit*, Köln-Weimar-Wien 2008, S. 32-37.

STEDMANN/ZIMMERMANN 2007

G. Stedmann/M. Zimmermann, *Höfe – Salons – Akademien. Kulturtransfer und Gender im Europa der Frühen Neuzeit*, Hildesheim/Zürich/New York 2007.

TRAUTH 2003

N. Trauth, *Orientalische Maskeraden im Porträt der Marktgräfin Franziska Sibilla Augusta cùvon Baden-Baden (1675-1733)*, in: *Frau und Bildnisse 1600-1750*.

Barocke Repräsentationskultur an europäischen Fürstenhöfen, hg. von G. Baumbach, C. Bischoff, Kassel 2003, S. 81-110.

UFFENBACH 1711

K. Z. Uffenbach, *Merkwürdige Reisen, 1711*, in: B. Mauer, *Der Fürst und seine Stadt. Bauten aus der Jan Wellem Zeit in Düsseldorf*, Düsseldorf 2008, S.178-191.

VÖLKEL 2008

M. Völkel, *Schloßbesichtigungen in der Frühen Neuzeit. Ein Beitrag zur Frage nach der Öffentlichkeit höfischer Repräsentation*, München-Berlin 2008.

VOSSEN 1987

C. Vossen, *Anna Maria die letzte Medici. Kurfürstin zu Düsseldorf*, Düsseldorf 1987.

WENSKY 1989

M. Wensky, *Landesherrschaften-Dynastien-Residenzen. Kleve, Jülich-Berg und Kurköln im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Himmel, Ruhm und Herrlichkeit-Italienische Künstler an rheinischen Höfen des Barock*, (Kat. Ausst., Bonn), Bonn 1989, S. 1-11.

WIEN 2005

Baroque luxury porcelain. The manufactories of Du Paquier in Vienna and of Carlo Ginori in Florence, (Kat. Ausst., Wien), Wien 2005.

WINESPEARE 2000

M. Winespeare, *Die Medici. Das goldene Zeitalter der großen Kunstsammlungen*, Florenz 2000.

WINTER 2005

J. Winter, *Porcelain sculpture at Doccia*, in: *Baroque luxury porcelain. The manufactories of Du Paquier in Vienna and of Carlo Ginori in Florence*, (Kat. Ausst., Wien), Wien 2005, S. 179-189.

WIRTZ 2004

O. Wirtz, *Jan Wellem. Geliebter Verschwender*, Erfurt 2004.

WULFF 2000

S. Wulff, *Zwischen Politik und Plaisir. Zwei kurfürstliche Sammlungen im Rheinland, in: Der Riß im Himmel. Clemens August und seine Epoche*, (Kat. Ausst., Brühl-Bonn-Jülich), hg. F. G. Zehnder, W. Schäfke, Bd. 4: Das Ideal der Schönheit. Rheinische Kunst in Barock und Rokoko, Köln 2000, S. 229-280.

ZIMMERMANN 2006

A. Zimmermann, *Kunstgeschichte und Gender*, Berlin 2006

16. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abb. 1:** Jean Francois De Troy *Allegoria di Cosimo III*, 1698, Florenz, Cenacolo di Andrea del Sarto, in: *La principessa saggia, L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 2006-2007), hg. S. Casciu, Florenz 2007, S. 133.
- Abb. 2:** Niccolò Cassana *Gran Principe Ferdinando*, 1695, Florenz, Palazzo Pitti, in: *La principessa saggia, L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 2006-2007), hg. S. Casciu, Florenz 2007, S. 223.
- Abb. 3:** Giusto Suttermans e bottega *Anna Maria Luisa de' Medici con il fratello Ferdinando e la governante Francesca Gondi Zefferini*, 1670, Florenz, Museo Stibbert, in: *La principessa saggia, L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 2006-2007), hg. S. Casciu, Florenz 2007, S. 145.
- Abb. 4:** Adriaen van der Werff *Gian Gastone de' Medici*, 1705, München, Alte Pinakothek, in: *La principessa saggia, L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 2006-2007), hg. S. Casciu, Florenz 2007, S. 188.
- Abb. 5:** Franz Ferdinand Richter *Granduca Gian Gastone de' Medici*, 1737, Florenz, Palazzo Pitti, in: *La principessa saggia, L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 2006-2007), hg. S. Casciu, Florenz 2007, S. 339.
- Abb. 6:** Antonio Franchi, *Anna Maria Luisa de' Medici*, 1689-1691, Florenz, Palazzo Pitti, in: *La principessa saggia, L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 2006-2007), hg. S. Casciu, Florenz 2007, S. 150.
- Abb. 7:** Zeichnung aus dem Jahre 1667, Stadtmuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, in: B. Mauer, *Der Fürst und seine Stadt. Bauten aus der Jan Wellem Zeit in Düsseldorf*, Düsseldorf 2008, S. 115.
- Abb. 8:** Modell des Stadtschlosses, Stadtmuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, in: B. Mauer, *Der Fürst und seine Stadt. Bauten aus der Jan Wellem Zeit in Düsseldorf*, Düsseldorf 2008, S. 31.

- Abb. 9:** Johann Caspar Scheuren, *Eingang zur ersten Etage der Gemäldegalerie mit den Büsten von Grupello*, um 1842, Stadtmuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, in: *Himmlich herrlich höfisch. Peter Paul Rubens-Johann Wilhelm von der Pfalz-Anna Maria Luisa de' Medici*, (Kat. Ausst., Düsseldorf), Düsseldorf 2008, S. 35.
- Abb. 10:** Johann Peter Nosthoffen, *Profil und Fassade des Düsseldorfer Schlosses sowie des Galeriegebäudes vom Burgplatz aus gesehen*, 1755, Düsseldorf, Stadtmuseum, Graphische Sammlung, in: K. Müller, *Jan Wellem – ein Barockfürst in Düsseldorf*, Düsseldorf 2008, S. 25.
- Abb. 11:** Nicolas de Pigage, Christian van Mechel, *Estampes du Catalogue raisonné et figuré de Tableaux de la Galerie Electorale de Düsseldorf*, Basle 1778, München, Bayrische Staatsbibliothek, in: *La principessa saggia, L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 2006-2007), hg. S. Casciu, Florenz 2007, S. 65.
- Abb. 12:** Jan Frans van Douven, *Reiterbildnis des Kurfürsten Johann Wilhelm*, 1703, Düsseldorf, museum kunst palast, Gemäldesammlung, in: *Himmlich herrlich höfisch. Peter Paul Rubens-Johann Wilhelm von der Pfalz-Anna Maria Luisa de' Medici*, (Kat. Ausst., Düsseldorf), Düsseldorf 2008, S. 42.
- Abb. 13:** Gioseffo Dal Sole, *Santa Maria Maddalena de' Pazzi riceve le stigmati di Cristo*, 1714, München, Alte Pinakothek, in: *La principessa saggia, L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 2006-2007), hg. S. Casciu, Florenz 2007, S. 321.
- Abb. 14:** Antonio Balestra, *Annunzio dell'angelo a Manoach*, 1715, München, Alte Pinakothek, in: *La principessa saggia, L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 2006-2007), hg. S. Casciu, Florenz 2007, S. 322.
- Abb. 15:** Gregorio Lazzarini, *Tobia risana il padre dalla cecità*, 1715, München, Alte Pinakothek, in: *La principessa saggia, L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 2006-2007), hg. S. Casciu, Florenz 2007, S. 323.

- Abb. 16:** Jan Baptist Jongelins, Stich, 1714, *Ausführungsprojekt für Schloss Bensberg*, Düsseldorf, Stadtmuseum, Grafische Sammlung, in: K. Müller, *Jan Wellem – ein Barockfürst in Düsseldorf*, Düsseldorf 2008, S. 33.
- Abb. 17:** Antonio Bellucci, *Die Trauung des Erbprinzen Johann Wilhelm mit Maria Anna Josepha, Erzherzogin von Österreich*, 1713, München, Alte Pinakothek, in: *La principessa saggia, L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 2006-2007), hg. S. Casciu, Florenz 2007, S. 74.
- Abb. 18:** Antonio Pellegrini, *Der Einzug Johann Wilhelms in Düsseldorf*, 1713, München, Alte Pinakothek, in: *La principessa saggia, L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 2006-2007), hg. S. Casciu, Florenz 2007, S. 56.
- Abb. 19:** Antonio Bellucci, *Die Zeit enthüllt die Wahrheit*, 1709, Entwurf für Schloss Bensberg, Düsseldorf, museum kunst palast, Gemäldesammlung, in: *Himmlich herrlich höfisch. Peter Paul Rubens-Johann Wilhelm von der Pfalz-Anna Maria Luisa de' Medici*, (Kat. Ausst., Düsseldorf), Düsseldorf 2008, S. 54.
- Abb. 20:** Antonio Pellegrini, *Der Sturz des Phaeton*, 1710-1713, Salzburg, Barockmuseum, Sammlung Kurt Rossacher, in: *Himmel, Ruhm und Herrlichkeit-Italienische Künstler an rheinischen Höfen des Barock*, (Kat. Ausst., Bonn), Bonn 1989, Tafel 20.
- Abb. 21:** Jan Frans van Douven, *Doppelbildnis Johann Wilhelm von der Pfalz und Anna Maria Luisa de' Medici*, 1708, Florenz, Uffizi, in: *Himmlich herrlich höfisch. Peter Paul Rubens-Johann Wilhelm von der Pfalz-Anna Maria Luisa de' Medici*, (Kat. Ausst., Düsseldorf), Düsseldorf 2008, S. 23.
- Abb. 22:** Jan Frans van Douven, *Das Kurfürstenpaar in Verkleidung als Gastwirte*, um 1695, Florenz, Palazzo Pitti, in: *Himmlich herrlich höfisch. Peter Paul Rubens-Johann Wilhelm von der Pfalz-Anna Maria Luisa de' Medici*, (Kat. Ausst., Düsseldorf), Düsseldorf 2008, S. 41.
- Abb. 23:** Jan Frans van Douven, *Die Kurfürstin als Jägerin*, um 1695, Florenz, Palazzo Pitti, in: *La principessa saggia, L'eredità di Anna*

Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina, (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 2006-2007), hg. S. Casciu, Florenz 2007, S. 144.

- Abb. 24:** Jan Frans van Douven, *Selbstbildnis mit Doppelportrait des Kurfürstenpaares*, um 1715, Düsseldorf, museum kunst palast, Gemäldesammlung, in: *Himmlich herrlich höfisch. Peter Paul Rubens-Johann Wilhelm von der Pfalz-Anna Maria Luisa de' Medici*, (Kat. Ausst., Düsseldorf), Düsseldorf 2008, S. 37.
- Abb. 25:** Adriaen van der Werff, *Die Huldigung der Künste, Titelstück zum Rosenkranzzyklus*, 1716, München, Alte Pinakothek, in: *Himmlich herrlich höfisch. Peter Paul Rubens-Johann Wilhelm von der Pfalz-Anna Maria Luisa de' Medici*, (Kat. Ausst., Düsseldorf), Düsseldorf 2008, S. 44.
- Abb. 26:** Gabriel Grupello, *Reiterdenkmal des Kurfürsten Johann Wilhelm*, um 1711-1712, Marktplatz Düsseldorf, in: K. Müller, *Jan Wellem – ein Barockfürst in Düsseldorf*, Düsseldorf 2008, S. 38.
- Abb. 27: (a, b, c, d)**
Gabriel Grupello, *Sarkophag Johann Wilhelms von der Pfalz*, ab 1716, restauriert 2007 und Detailaufnahmen, in: St. Andreas in Düsseldorf, Die Hofkirche und ihre Schätze, 2008, S. 75 und S. 78.
- Abb. 28:** Carlo Dolci e Manufatture granducali su disegno di Giovan Battista Foggini, *Madonna con Bambino entro cornice in ebano, bronzo dorato e pietre dure*, 1697, Florenz, Palazzo Pitti, in: A. Valentini, *Il testamento di Anna Maria Luisa de' Medici, trascrizione dei documenti*, Florenz 2006, S. 57.
- Abb. 29:** Giovan Battista Foggini, *Monumento equestre di Giuseppe I, Imperatore del Sacro romano impero*, um 1706, München, Alte Pinakothek, in: *La principessa saggia, L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 2006-2007), hg. S. Casciu, Florenz 2007, S. 182.
- Abb. 30:** Giovan Battista Foggini, *Schizzo per un monumento equestre*, um 1706, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, in: *La principessa saggia, L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 2006-2007), hg. S. Casciu, Florenz 2007, S. 183.

Abb. 31: (a, b, c, d)

Massimiliano Soldati Benzi, *Le stagioni*, terracotta, 1708 und 1711, Florenz, Museo degli Argenti, in: *La principessa saggia, L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 2006-2007), hg. S. Casciu, Florenz 2007, S. 196 und S. 197.

Abb. 32: Domenico Tempesti, *Anna Maria Luisa, Elettrice Palatina*, pastello su carta, 1712, Florenz, Uffizi, in: *La principessa saggia, L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 2006-2007), hg. S. Casciu, Florenz 2007, S. 287.

Abb. 33: Jan Frans van Douven, *L'Elettrice Palatina in abito vedovile indica la salma del marito*, 1716-1717, Pisa, Museo del Palazzo Reale, in: *La principessa saggia, L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 2006-2007), hg. S. Casciu, Florenz 2007, S. 336.

Abb. 34: Giovacchino Fortini, *Medaglia di Anna Maria Luisa de' Medici*, 1717, Florenz, Museo Nazionale del Bargello, in: *La principessa saggia, L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 2006-2007), hg. S. Casciu, Florenz 2007, S. 335.

Abb. 35: Diacinto Maria Marmi, *'Pianta del Piano della seconda Habitatione, dove abita l'Inverno il Serenissimo Granduca...'*, dalla *Norma della Guardaroba del Palazzo nella città di Fiorenza....*, Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, in grigio l'appartamento dell'Elettrice Palatina, in: *La principessa saggia, L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 2006-2007), hg. S. Casciu, Florenz 2007, S. 41.

Abb. 36: Giovan Battista Foggini, *Davide con la testa di Golia*, 1722, Sankt Petersburg, Ermitage, in: *La principessa saggia, L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 2006-2007), hg. S. Casciu, Florenz 2007, S. 300.

Abb. 37: Agostino Cornacchini, *Giuditta con la testa di Oloferne*, 1722-1723, Birmingham Museum and Art Gallery, in: *La principessa saggia*,

L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina, (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 2006-2007), hg. S. Casciu, Florenz 2007, S. 302.

- Abb. 38:** Giuseppe Piamontini, *Il sacrificio di Isacco*, 1722, Mailand, collezione Girolamo Etro, in: *La principessa saggia, L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 2006-2007), hg. S. Casciu, Florenz 2007, S. 296.
- Abb. 39:** Massimiliano Soldani Benzi, *Sacrificio di Jefte*, 1722, New York, Metropolitan Museum of Art, in: *La principessa saggia, L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 2006)
- Abb. 40:** Massimiliano Soldani Benzi, *Santa Caterina da Siena riceve le stimmate*, 1717, Florenz, Museo del Bargello, in: *La principessa saggia, L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 2006-2007), hg. S. Casciu, Florenz 2007, S. 199.
- Abb. 41:** Vincenzo Franceschini nach Ferdinando Ruggieri, *Trauerdekoration für Gian Gastone, Gran Duce di Toscana in San Lorenzo*, Stich, 1737, Florenz, in: *Anna Maria Luisa Medici. Kurfürstin von der Pfalz*, (Kat. Ausst., Düsseldorf), Düsseldorf 1988, S. 260.
- Abb. 42:** Copia del *Patto di Famiglia*, firmato a Vienna il 31 ottobre 1737, Florenz, Archivio di stato, *Trattati internazionali*, n. 56, ins. 6. L'originale si conserva a Vienna (Haus-, Hof- und Staatsarchiv, *Fondo della Famiglia Lorena*), in: A. Valentini, *Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, Atti delle celebrazioni 2002-2004, Florenz, Palazzo Vecchio, 2005, S. 133.
- Abb. 43:** **(43 a)** Balthasar Moll, 1748, Wien, Kapuzinergruft
- Abb. 44:** **(44 a)** Vincenzo Meucci, *Gloria dei Santi Fiorentini*, 1742, cupola della Basilica di San Lorenzo, Florenz, in: A. Valentini, *Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, Atti delle celebrazioni 2002-2004, Florenz, Palazzo Vecchio, 2005, S. 129.
- Abb. 45:** Ferdinando Ruggieri, *Campanile*, 1741-1742, Basilica di San Lorenzo, Florenz, in: A. Valentini, *Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, Atti delle celebrazioni 2002-2004, Florenz, Palazzo Vecchio, 2005, S. 128.

- Abb. 46:** Marcus Tuscher, *Invenzione d'una facciata per la Gran Ducale Basilica dedicata a San Lorenzo di Firenze, per ordine di sua Altezza Serenissima dell'Elettrice Palatina e Gran Principessa di Toscana fatta nell'anno 1739*, 1739, Copenhagen, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, in: *La principessa saggia, L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 2006-2007), hg. S. Casciu, Florenz 2007, S. 355.
- Abb. 47:** Paolo Posi, *Progetto per la facciata di San Lorenzo*, 1741, Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, in: *La principessa saggia, L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 2006-2007), hg. S. Casciu, Florenz 2007, S. 357.
- Abb. 48:** Stadtansicht von Florenz, Postkarte
- Abb. 49:** Ignoto disegnatore fiorentino del XVIII secolo, *Esposizione del cadavere dell'Elettrice Palatina a Palazzo Pitti*, 1743, Florenz, collezione Carlotta Bruschi D'Anna, in: *La principessa saggia, L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 2006-2007), hg. S. Casciu, Florenz 2007, S. 360.
- Abb. 50:** Ignoto disegnatore fiorentino del secolo XVIII secolo, *Trasporto del cadavere dell'Elettrice Palatina da Palazzo Pitti alla basilica di San Lorenzo*, 1743, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, in: *La principessa saggia, L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 2006-2007), hg. S. Casciu, Florenz 2007, S. 362.
- Abb. 51:** Raffaello Salimbeni, *Anna Maria Luisa de' Medici in abito elettorale*, 1970, Florenz, canto de' Nelli alle Cappelle Medicee, Florenz, in: A. Valentini, *Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, Atti delle celebrazioni 2002-2004, Florenz, Palazzo Vecchio, 2005, S. 131.

17. Abbildungen



Abb. 1: Jean Francois De Troy, Allegoria di Cosimo III., 1698, Florenz, Cenacolo di Andrea del Sarto



Abb. 2: Niccoló Cassana, Gran Principe Ferdinando, 1625, Florenz, Palazzo Pitti



Abb. 3: Giusto Suttermans e bottega, Anna Maria Luisa de' Medici con il fratello Ferdinando e la governante Francesca Gondi Zefferini, 1670, Florenz, Museo Stibbert



Abb. 4: Adriaen van der Werff, Gian Gastone de' Medici, 1705, München, Alte Pinakothek Florenz,



Abb. 5: Franz Ferdinand Richter, Gian Gastone de' Medici, 1737, Palazzo Pitti



Abb. 6: Antonio Franchi, Anna Maria Luisa de' Medici, um 1698-691, Florenz, Palazzo Pitti

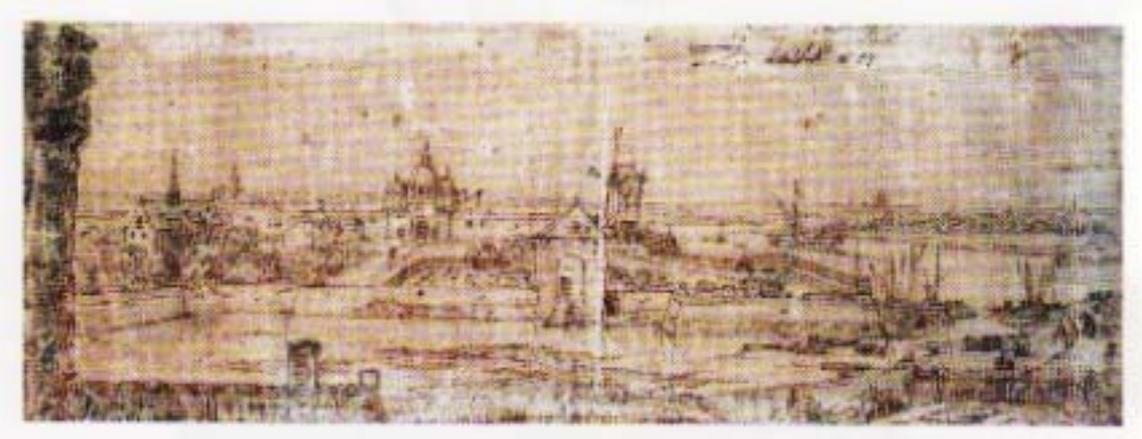


Abb. 7: Ansicht der noch weitgehend unbebauten Zitadelle; Zeichnung aus dem Jahr 1667, Stadtmuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf

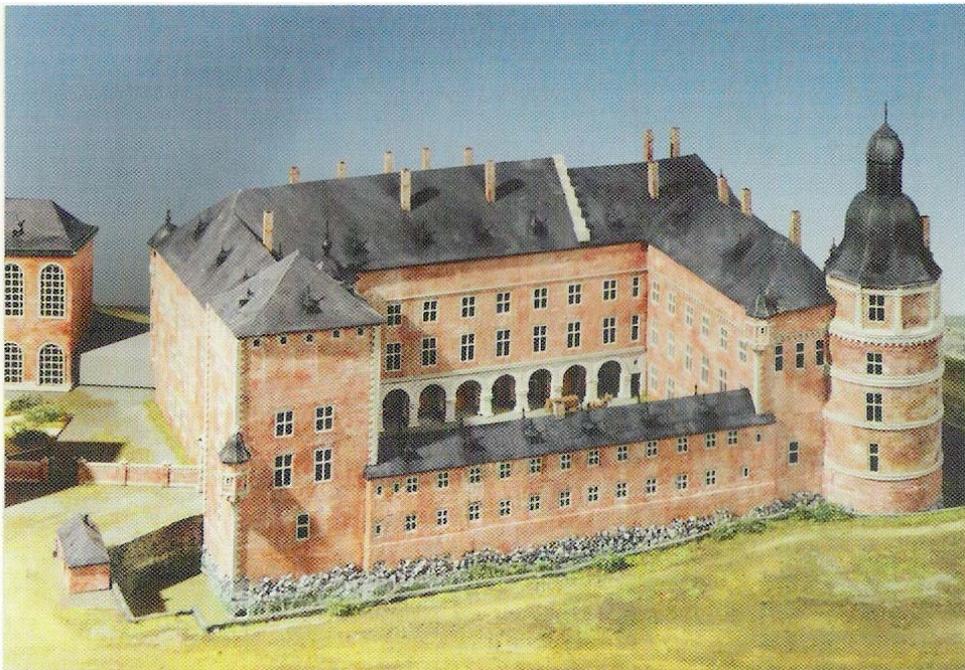


Abb. 8: Modell des Stadtschlusses, stadtseitige Ansicht nach den Umbauten aus der Zeit Johann Wilhelms, um 1760, Stadtmuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf

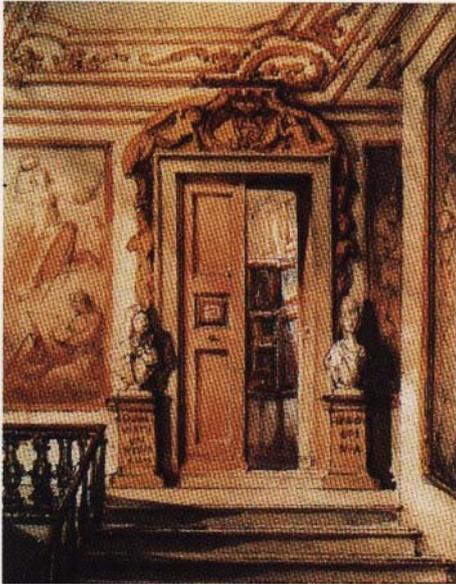


Abb. 9: Johann Caspar Scheuren, Eingang zur ersten Etage der Gemäldegalerie mit den Büsten von Grupello, um 1842, Düsseldorf, Stadtmuseum

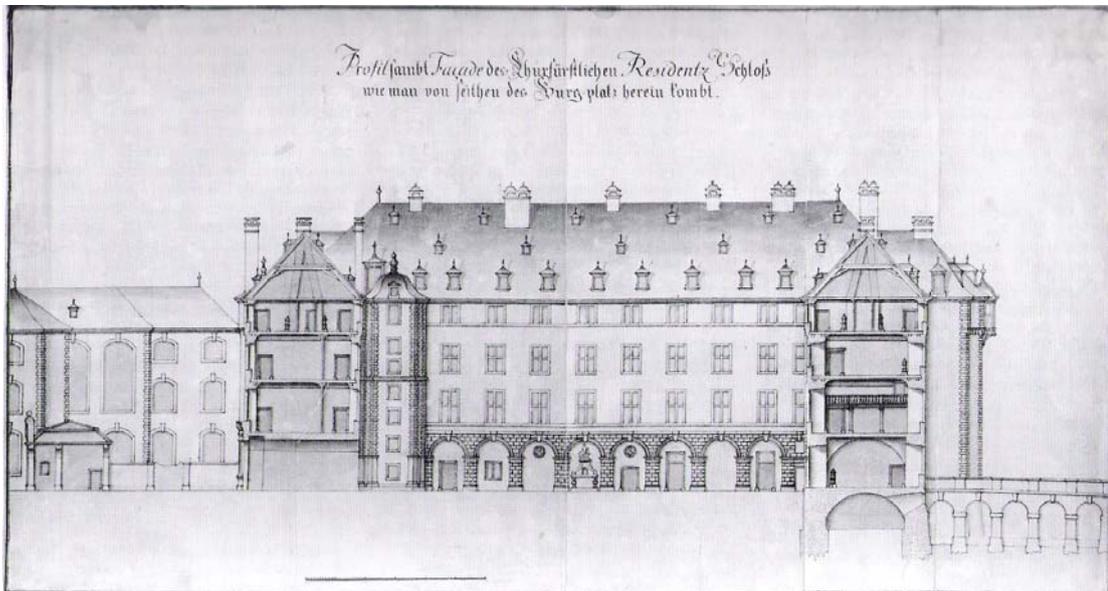


Abb. 10: Johann Peter Nosthoffen, Profil und Fassade des Düsseldorfer Schlosses sowie des Galeriegebäudes vom Burgplatz aus gesehen, 1755, Düsseldorf, Stadtmuseum, Graphische Sammlung

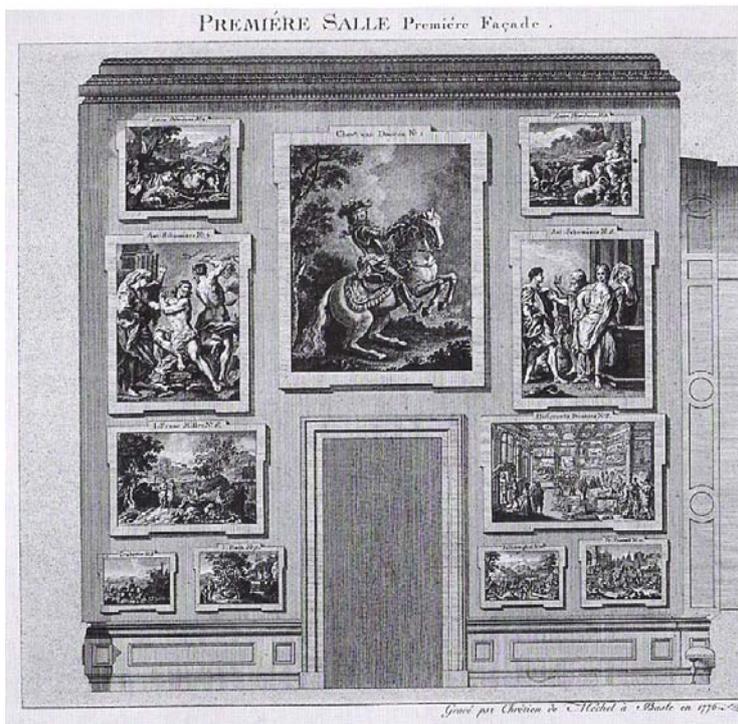


Abb. 11: Nicolas de Pigage, Christian van Mechel, Estampes du Catalogue raisonné et figuré de Tableaux de la Galerie Electorale de Düsseldorf, Basel 1778, München, Bayrische Staatsbibliothek



Abb. 12: Jan Frans van Douven, Reiterbildnis des Kurfürsten Johann Wilhelm, 1703, Düsseldorf, museum kunst palast, Gemäldesammlung



Abb. 13: Gioseffo Dal Sole, Santa Maria Maddalena de' Pazzi riceve le stimmate di Cristo, 1714, München, Alte Pinakothek



Abb. 14: Antonio Balestra, Annunzio dell'angelo a Manoach, 1715, München, Alte Pinakothek

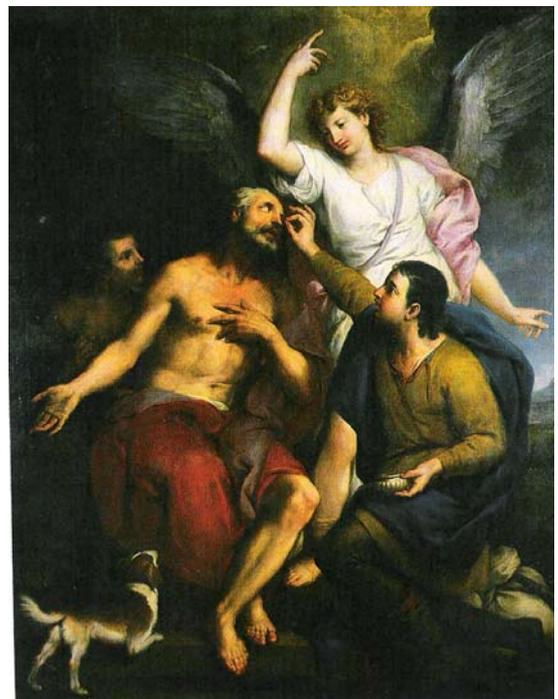


Abb. 15: Gregorio Lazzarini, Tobia risana il padre della cecità, 1715, München, Alte Pinakothek

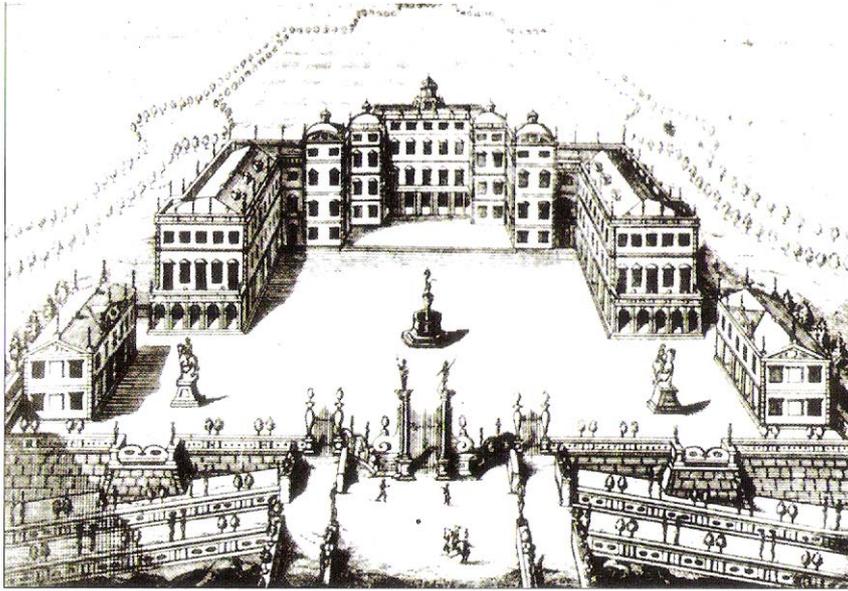


Abb. 16: Jan Baptist Jongelins, Stich, 1714, Ausführungsprojekt für Schloss Bensberg, Düsseldorf, Stadtmuseum, Graphische Sammlung



Abb. 17: Antonio Bellucci, Die Trauung des Erbprinzen Johann Wilhelm mit Maria Anna Josepha, Erzherzogin von Österreich, 1713, München, Alte Pinakothek



Abb. 18: Antonio Pellegrini, Der Einzug Johann Wilhelms in Düsseldorf, 1713, München, Alte Pinakothek



Abb. 19: Antonio Bellucci, Die Zeit enthüllt die Wahrheit, 1709, Entwurf für Schloss Bensberg, Düsseldorf, museum kunst palast, Gemäldesammlung



Abb. 20: Antonio Pellegrini, Der Sturz des Phaeton, 1710-1713, Salzburg, Barockmuseum, Sammlung Kurt Rossacher



Abb. 21: Jan Frans van Douven, Doppelbildnis Johann Wilhelm von der Pfalz und Anna Maria Luisa de' Medici, 1708, Florenz, Uffizi



Abb. 22: Jan Frans van Douven, Das Kurfürstenpaar in Verkleidung als Gastwirte, um 1695, Florenz, Palazzo Pitti



Abb. 23: Jan Frans van Douven, Die Kurfürstin als Jägerin, um 1695, Florenz, Palazzo Pitti



Abb. 24: Jan Frans van Douven, Selbstbildnis mit Doppelportrait des Kurpaares, um 1715, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Gemäldesammlung



Abb. 25: Adriaen van der Werff, Die Huldigung der Künste, Titelstück zum Rosenkranzzyklus, 1716, München, Alte Pinakothek



Abb. 26: Gabriel Grupello, Reiterdenkmal des Kurfürsten Johann Wilhelm, 1711-1712, Düsseldorf, Rathausplatz



Abb. 27: Gabriel Grupello, Sarkophag Johann Wilhelms von der Pfalz, ab 1716, restauriert 2007, Düsseldorf, St. Andreas Kirche



Abb. 27: a, b, c, d Detailaufnahmen



Abb. 28: Carlo Dolci e Manufatture Granducali su disegno di Giovan Battista Foggini, Madonna con Bambino entro cornice in ebano, bronzo dorato e pietre dure, 1697, Florenz, Palazzo Pitti



Abb. 29: Giovanni Battista Foggini, Monumento equestre di Giuseppe I., Imperatore del Sacro romano impero, um 1706, München, Alte Pinakothek

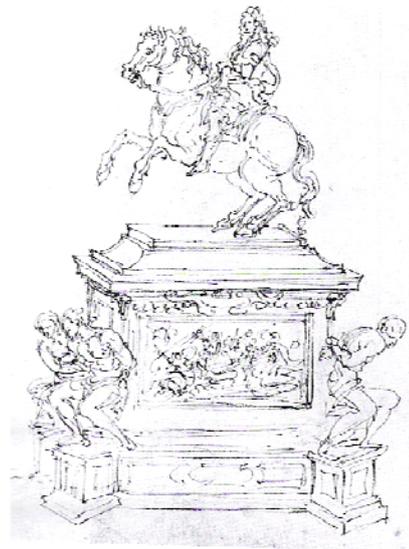


Abb. 30: Giovanni Battista Foggini, Schizzo per un monumento equestre, um 1706, Florenz, Gabinetto Disegno e Stampe degli Uffizi



Abb. 31: a Massimiliano Soldani Benzi, Le Stagioni, terracotta, Estate, 1708, Florenz, Museo degli Argenti

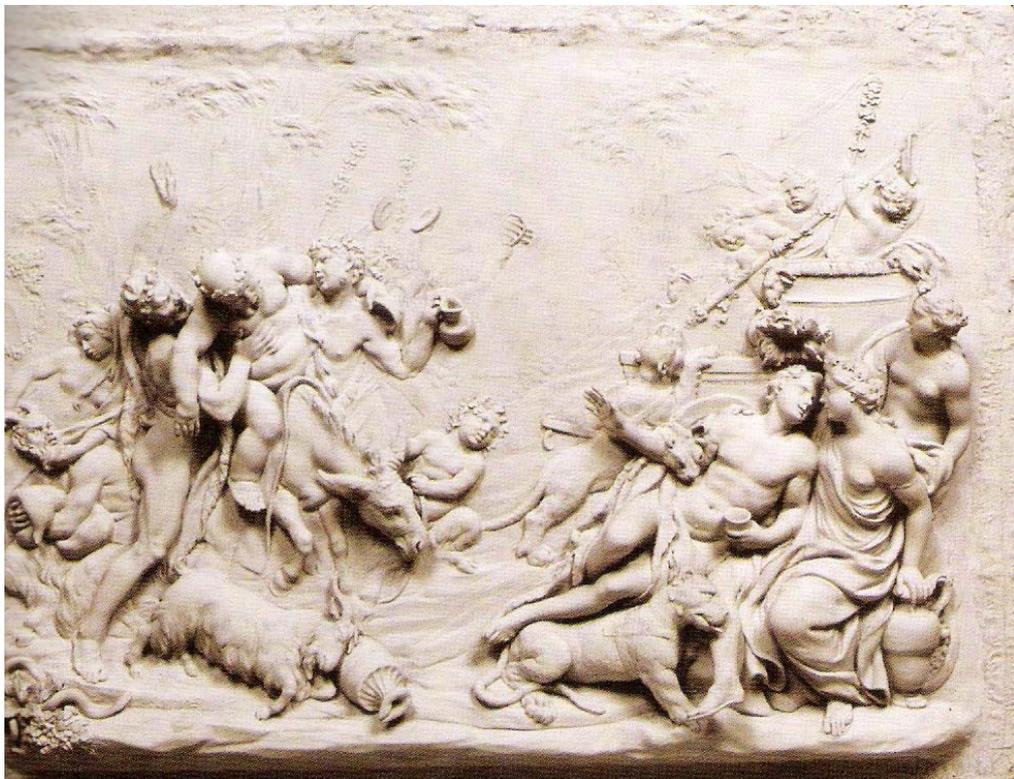


Abb. 31: b Autunno



Abb. 31: c Massimiliano Soldani Benzi, *Le Stagioni*, terracotta, Primavera, 1711, Florenz, Museo degli Argenti



Abb. 31: d Inverno



Abb. 32: Domenico Tempesti, Anna Maria Luisa, Elettrice Palatina, pastello su carta, 1712, Florenz, Uffizi



Abb. 33: Jan Frans van Douven, L'Elettrice Palatina in abito vedovile indica la salma del marito, 1716-1717, Pisa, Museo del Palazzo Reale



Abb. 34: Giovacchino Fortini, Medaglia di Anna Maria Luisa de' Medici, 1717, Florenz, Museo Nazionale del Bargello

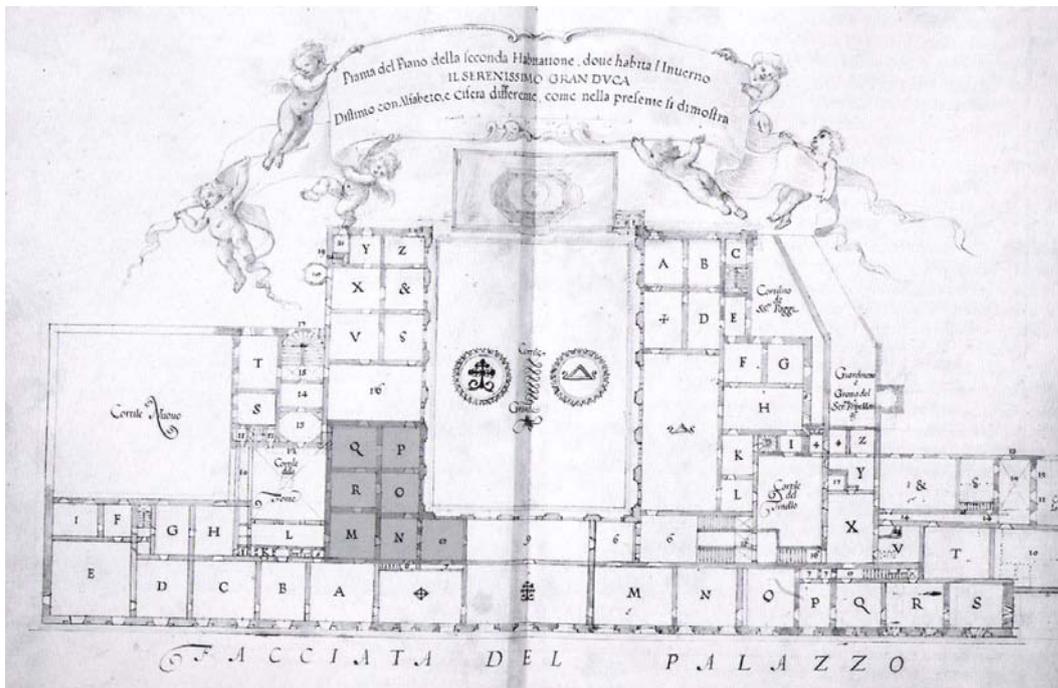


Abb. 35: Diacinto Maria Marmi, Pianta del Piano della seconda Habitatione, dove abita l'inverno il Serenissimo Granduca..., dalla Norma della Guardaroba del Palazzo nella città di Fiorenza..., Florenz, Biblioteca Nazionle Centrale, in grigio l'appartamento dell'Eletrice Palatina



Abb. 36: Giovanni Battista Foggini, Davide con la testa di Golia, 1722, Sankt Petersburg, Ermitage



Abb. 37: Agostino Cornacchini, Giuditta con la testa di Oloferne, 1722-1723, Birmingham Museums and Art Gallery



Abb. 38: Giuseppe Piamontini, *Il sacrificio di Isacco*, 1722, Mailand, collezione Girolamo Etro



Abb. 39: Massimiliano Soldani Benzi, Sacrificio di Jefte, 1722, New York, Metropolitan Museum of Art



Abb. 39: a Manifattura Ginori, da Massimiliano Soldani Benzi, Il Sacrificio di Jefte, XVIII secolo?, Sesto Fiorentino, Manifattura Richard-Ginori



Abb. 40: Massimiliano Soldani Benzi, Santa Caterina da Siena riceve le stimmate, 1717, Florenz, Museo del Bargello



Abb. 41: Vincenzo Franceschini, nach Ferdinando Ruggieri, Trauerdekoration für Gian Gastone, Gran Duce di Toscana in San Lorenzo, Stich, 1737, Florenz, Basilica di San Lorenz

Copia della Traduzione in Italiano
dell' Originale in Francese
della Convenzione di Famiglia
tra il Ser.^{mo} Granduca di Toscana,
Duca di Lorena, e Bar. e
Lo Sereniss.^{imo} Elettorale Palatina
Stato segnato in Vienna li 31. Ottobre 1737
dai Ministri Plenipotenziari di
S. A. Reale, e di S. A. Elettorale.

3

Articolo 111.

La Serenissima Elettorale cede, dai, e trasferisce al presente
a S. A. R. e suoi Successori Granduchi, tutti i Mo-
bili, Effetti e Rarità della Successione del Ser.^{mo} Granduca
suo Fratello, come Gallerie, Quadri, Statue, Biblioteche,
Gioje, ed altre cose preziose, siccome le Sante Reliquie,
e Reliquiini, e la Ornamenti della Cappella del Palazzo
Reale, che S. A. R. s' impegna di conservare a condizione
espressa che di quelle è ornamento dello Stato, e curiosità
del Pubblico, e per attirare la curiosità dei Forestieri non
ne farà nulla trasportato, o Levato fuori della Capita-
le, e dello Stato del Granducato.

Le Guardarobe, Mobili, e Argenterie ed Effetti, che sono
L'uso, e speranza alla libera disposizione di S. A. R.

Abb. 42: Copia del Patto di Famiglia, firmato a Vienna il 31 ottobre 1737, Florenz, Archivio di Stato, Trattati internazionali, n. 56, ins. 6. L'originale si conserva a Vienna (Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Fondo della Famiglia Lorena)



Abb. 43: Balthasar Moll, Prunksarkophag der Maria Theresia, 1748, Wien, Kapuzinergruft



Abb. 43: a Detail



Abb. 45: Ferdinando Ruggieri, Campanile, 1741-1742, Basilica di San Lorenzo, Florenz



Abb. 46: Stadtansicht von Florenz, Postkarte

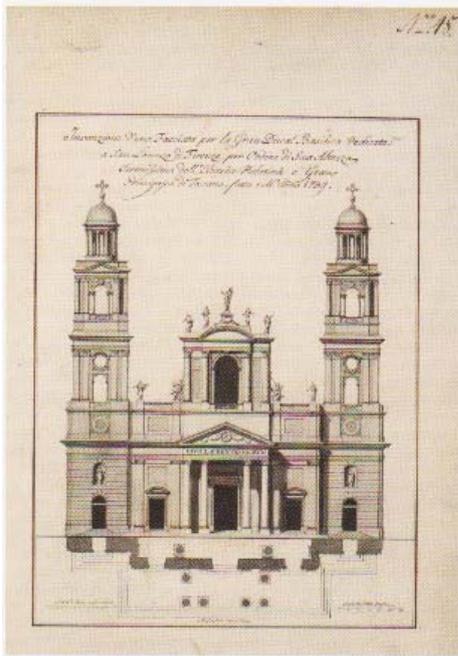


Abb. 47: Marcus Tuscher, Invenzione d'una facciata per la Gran Ducale Basilica dedicata a San Lorenzo di Firenze, per ordine di sua Altezza Serenissima dell'Elettrice Palatina e Gran Principessa di Toscana fatta nell'anno 1739, 1739, Copenhagen, Danmarks Kunstbibliothek, Samlingen af Arkitekturtegninger



Abb. 48: Paolo Posi, Progetto per la facciata di San Lorenzo, 1741, Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale

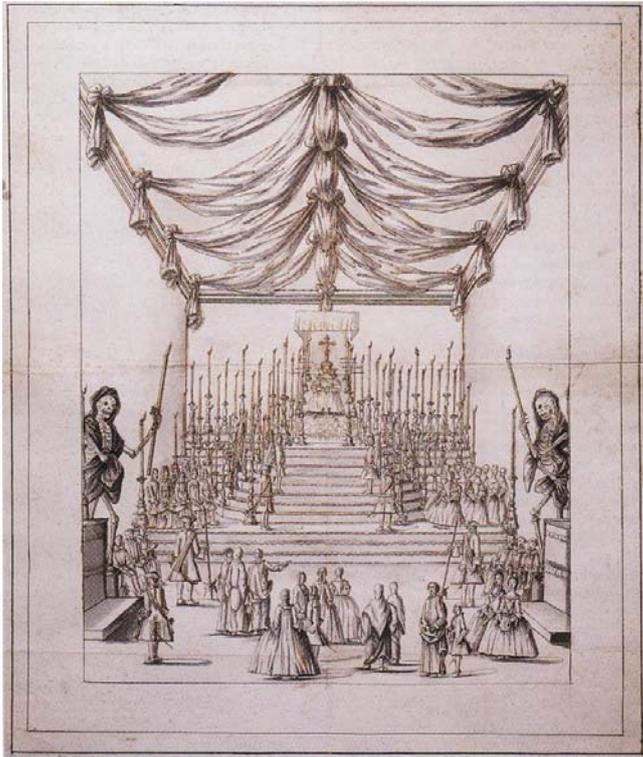


Abb. 49: Ignoto disegnatore fiorentino del XVIII secolo, Esposizione del cadavere dell'Elettrice Palatina a Palazzo Pitti, 1743, Florenz, collezione Carlotta Bruschi d'Anna

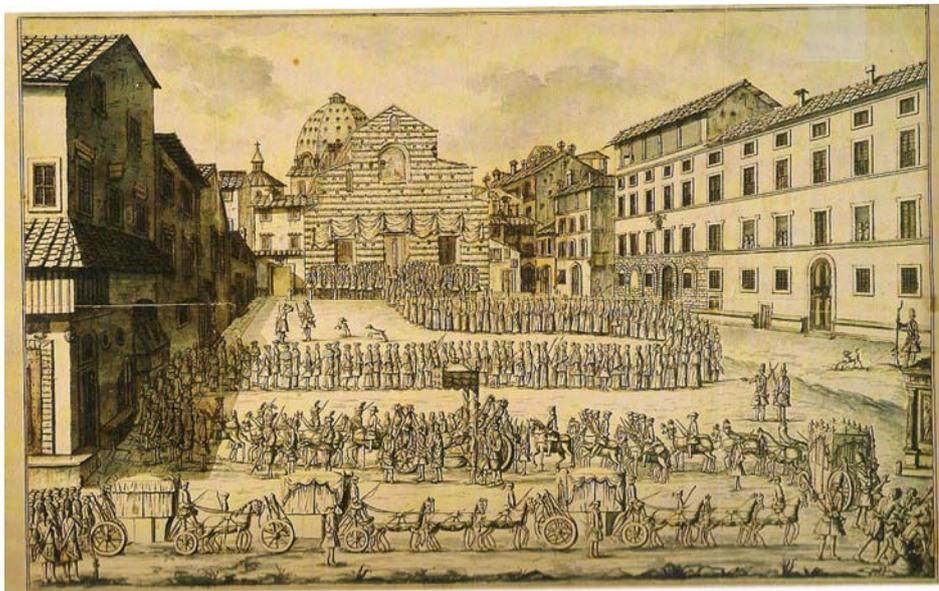


Abb. 50: Ignoto disegnatore fiorentino del XVIII secolo, Trasporto del cadavere dell'Elettrice Palatina da Palazzo Pitti alla Basilica di San Lorenzo, 1743, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi



Abb. 51: Raffaello Salimbeni, Anna Maria Luisa de' Medici in abito elettorale, 1970, Florenz, Canto de' Nelli alle Cappelle Medicee

18. Abstract

Anna Maria Luisa de' Medici war die Tochter des Großherzogs Cosimo III. und Marguerite d'Orléans, einer Kusine Ludwig XIV. Sie wurde 1667 in Florenz geboren und starb dort 1743. Mit 25 Jahren wurde sie mit dem Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz-Neuburg verheiratet; die Ehe war glücklich trotz fehlender Nachkommen. Während ihres Aufenthaltes in Düsseldorf erlebte das kleine Städtchen am Rhein eine einzigartige kulturelle Blüte: Literatur, Musik und vor allem die bildende Kunst fand in den Sammelvorlieben des Kurfürstenpaares ihren nachweisbaren Niederschlag. Die über die Grenzen des Kurfürstenstaates hinaus bekannte Gemäldegalerie bildet heute den Grundstock der Alten Pinakothek in München. Die florentinische Herkunft der Anna Maria Luisa und die weitverzweigte Verwandtschaft des Hauses Pfalz-Neuburg aktivierte einen regen Kulturtransfer nördlich und südlich der Alpen. Es waren vor allem die Werke der bildenden Kunst und des florentinischen Kunsthandwerks, die in Form repräsentativer Geschenke den Weg nach Düsseldorf bzw. nach Florenz fanden. Johann Wilhelm von der Pfalz starb frühzeitig 1716; sein Nachfolger verlegte den Regierungssitz nach Mannheim und Düsseldorf geriet zusehens in Vergessenheit. Anna Maria Luisa kehrte als kinderlose Witwe nach Florenz zurück; Erbprinz Ferdinando war ohne Nachkommen schon 1713 gestorben, Cosimo III. folgte ihm 1723 und der jüngste Bruder verschied 1737 ebenfalls kinderlos. Es galt nun, das umfangreiche Erbe der Medici zu verwalten und den Abgang ihres Hauses konkret vorzubereiten. Mit der *Convenzione di Famiglia* aus dem Jahre 1737 verpflichtete sie das neueintretende Herrscherhaus Lothringen, das Erbe der Medici nicht außer Landes zu schaffen und diese Klausel hielt sie auch in ihrem Testament fest. Mit dem Tod der Anna Maria Luisa erlischt das Geschlecht eines der berühmtesten Mäzenatenfamilien des Abendlandes.

19. Anhang

Wissenschaftliche Projekte zum Themenschwerpunkt Medici-Frauen:

“FREUD UND LEID DER MEDICI-FRAUEN”

Ihre rites des passages im diachronen Vergleich

Unter dem Titel sind biografische Höhepunkte im Leben verschiedener Medici-Frauen thematisiert, d.h. solcher Frauen, die entweder aus dieser Familie stammten oder in sie einheirateten.

Veranstalter: MEFISTO (Medici-Frauen Interdisziplinär: Soziale Rollen, kultureller Transfer, mäzenatisches Oeuvre); Institut für Europäische Geschichte Mainz (IEG); Kunsthistorisches Institut der Johannes Gutenberg Universität Mainz.

Dem seit 2005 bestehenden internationalen Netzwerk, gehören 14 HistorikerInnen und KunsthistorikerInnen an, die in Deutschland, Italien, Frankreich, der Schweiz und den USA tätig sind.

Zielsetzungen und Fragestellungen:

Welche Rolle spielten die Mediceerinnen im “höfischen Kulturtransfer”?

Welche Erwartungen wurden an sie über die Medien der bildenen Kunst herangetragen? Welche Absichten, explizite oder implizite, verfolgten die Medici-Frauen mit ihren mäzenatischen Aktivitäten?

Der methodische und konzeptionelle Ansatz in der Analyse der “rites des passages” besteht nicht primär im Vergleich ästhetischer Phänomene, sondern in ihrer medialen Wirksamkeit innerhalb eines spezifischen politischen, sozialen und kulturellen Umfeldes.

Weitere drei Treffen sind geplant mit folgenden thematischen Schwerpunkten: das religiöse Mäzenatentum der Medici-Frauen, die Orte ihrer weltlichen Repräsentation und ihre Rolle im höfischen Kulturtransfer.

“LE DONNE MEDICI NEL SISTEMA EUROPEO DELLE CORTI”

secolo XVI – XVIII

Atti del convegno internazionale

Firenze – San Domenico di Fiesole

6-8 Ottobre 2005

a cura di

Giulia Calvi e Riccardo Spinelli

Die Tagungsberichte sind in zwei umfangreichen Bänden veröffentlicht worden und versprechen schon in den unterschiedlichsten Fragestellungen, ausgehend vom Inhaltsverzeichnis, interessante Ansatzpunkte. Erzählt, kommentiert und konstruiert wird die Geschichte der Medicidynastie aus dem Blickwinkel der weiblichen Mitglieder des Hauses. Durch ihr chorales Zusammenspiel entsteht eine Art Parallelgeschichte, “una controistoria in filigrana”, die nachweislich den Berühmtheitsgrad, das Geschick, den Ruhm und die Götterdämmerung des Medici-Hauses mitgetragen und mitdefiniert hat.

Es sind jene Frauenfiguren, die über die staatlichen, konfessionellen und kulturellen Grenzen hinaus als Verheiratete oder als Witwen, “fremd an fremden Höfen”, als Vermittlerinnen, Unterhändlerinnen, Mediatorinnen oder Netzwerkerinnen europaweit in eigenem oder fremdem Namen familiäre Kontakte aufrecht erhielten. “La circolazione e lo scambio delle donne Medici nel sistema delle Corti” integriert das Haus Medici definitiv in das dynastisch-politische Kräftespiel der europäischen Grossmächte.

Die Tagungsberichte fokussieren u.a. auch die “corrispondenze femminili come apporto documentario imponente”, jene Briefwechsel also, die eine eigene, neue Optik auf das entourage der Medici-Frauen werfen: Kammerdiener, Privatsekretäre, Hofdamen, Leibärzte, Künstler, Gelehrte, Beichtväter, Heilkundler und Scharlatane. Die Themen und Schwerpunkte sind breit gefächert und der Perspektivenwechsel durch die Interdisziplinarität gewährleistet.

“THE FLORENCE COMMITTEE”

The National Museum of Women in the Arts

Washington D.C.

Leiterin: Jane Fortune

www.theflorencecommittee.org.

THE NELLI AWARD

“Tutte volontarie, tutte dedicate e lungimiranti, queste donne americane hanno nella loro missione il riconoscimento del contributo internazionale delle donne delle arti visive e dello spettacolo; tra i loro molti meriti quello di aver istituito, per donne che abbiano maturato nella vita culturale e artistica di Firenze, il premio NELLI AWARD, nel nome di suor Plautilla Nelli (1523-1588), la domenicana, allieva di Fra` Bartolomeo che occupa un posto di rilievo tra le prime donne pittrici d'Europa:

2003, prima edizione, una sola premiata tra le responsabili di beni culturali: Cristina Acidini, direttrice del Museo di Pietre Dure il MUSEUM Director's AWARD.

2004, seconda edizione, premiata una mecenate delle arti.

Nella terza premiazione 2005 il NELLI AWARD per il mecenatismo ando` alla memoria di Anna Maria Luisa e alla Direttrice del Museo di San Marco, Magnolia Scudieri venne consegnato il MUSEUM Director's AWARD”.¹⁵⁰

¹⁵⁰ ACIDINI 2007, S.22.

20. Lebenslauf in Kurzform

Name: Oberperfler Theodora

Geburtsdatum: 03.03.1953

Geburtsort: Mals im Vinschgau

Familienstand: verheiratet

Staatsangehörigkeit: Italien

Schulbildung: 1972 Matura

1976 Doktorat an der Universität Padua

2005 Studium der Kunstgeschichte an der
Universität Wien