

Hoppe, Ilaria: *Die Räume der Regentin. Die Villa Poggio Imperiale zu Florenz*, Berlin:  
Dietrich Reimer Verlag 2012  
ISBN-13: 978-3-496-01442-3, 344 S., EUR 49.00

Rezensiert von: Elisabeth Oy-Marra, Universität Mainz

Obgleich Heike Wunder, Helen Hills, Jan Hirschbiegel und Werner Paravicini bereits vor geraumer Zeit wegweisende Studien zum Verhältnis der Geschlechter zum (gebauten) Raum auf den Weg gebracht haben,<sup>[1]</sup> sind monographische Studien zu diesem Themenfeld in der deutschsprachigen kunsthistorischen Forschung der frühen Neuzeit immer noch rar. Fast scheint es, als sei das Interesse an diesem Themenfeld bereits wieder abgeebbt und die Repräsentation der Fürstin werde auch weiterhin als nachrangig angesehen, obgleich doch Heike Wunder deutlich gemacht hat, dass eine Geschichte des frühneuzeitlichen politischen Beziehungen ohne die Einbeziehung der Fürstinnen zu falschen Schlüssen führt. Sollte dies nicht auch für die Ausstattung und Nutzung der Räume in den Palästen gelten?

Umso erfreulicher ist es, dass nun die Studie von Illaria Hoppe über die Florentiner Villa der Regentin und Mutter Ferdinando II. de' Medici, Maria Magdalena von Österreich (1587-1631), endlich vorliegt. Es handelt sich dabei um die Dissertation der Autorin, die 2003 von der TU Berlin angenommen worden war. Das nun vom Dietrich Reimer-Verlag ansprechend und mit 17 Farabbildungen publizierte Buch bietet neben einer eingehenden Besprechung von Architektur und wandfesten Bildprogrammen der Villa auch eine Aufarbeitung des Selbstverständnisses Maria Magdalena von Österreichs und eine historisch übergreifende Bewertung der Repräsentation der Regentin vor dem Hintergrund der Bildtradition. Im Anhang befinden sich zudem neun unveröffentlichte Dokumente, darunter das Inventar der Villa vom März des Jahres 1625 (S. 290-330).<sup>[2]</sup>

Die Quellenlage für die Medici-Frauen, die auch Gegenstand des von der DFG geförderten und von Christina Strunck geleiteten Nachwuchsnetzwerkes "Mefisto" waren, ist dabei besonders reich.<sup>[3]</sup> Dies ist nicht zuletzt der Tatsache geschuldet, dass man am Florentiner Hof einen besonders hohen repräsentativen Aufwand vor allem bei den Hochzeiten an den Tag legte. Im Vergleich zu den Großherzögen des 16. Jahrhunderts galt die Regierungszeit Cosimos II. de' Medici (1590-1621), des Sohnes und Nachfolgers Ferndinando I. de' Medici und Gatte Maria Magdalenas von Österreich, als eine Zeit des ökonomischen und künstlerischen Niedergangs. Erst in letzter Zeit rückte endlich stärker ins Bewusstsein, dass es Cosimo II. und seine Frau wie auch die noch lange aktive Mutter des Großherzogs, Christina von Lothringen, waren, die Galileo Galilei und auch Künstlerinnen wie Artemisia Gentileschi förderten.

Maria Magdalena von Österreich, die 1608 mit Cosimo II. in Florenz verheiratet wurde, Tochter Erzherzogs Karls II. von Innerösterreich und Marias von Bayern und Schwester der spanischen Königin Margarete, war in der Vergangenheit noch weniger als ihr Florentiner Ehemann beachtet worden. Sie wurde von der älteren Forschung als eine geradezu bigotte, ganz ihrem Glauben ergebene und politisch kaum relevante Akteurin des Hofes dargestellt. Illaria Hoppe hat erkannt, dass das

Bild, das die Großherzogin insbesondere durch zahlreiche Porträtaufträge von sich vermittelte, alles andere als politisch neutral zu nennen ist. Sie kann überzeugend zeigen, dass die Großherzogin eine zeitgemäße Bildpolitik nicht zuletzt auch mit Porträts der Hofmitglieder betrieb, die sie an die europäischen Höfe sandte. Maria Magdalenas Florentiner Schicksal war durch den frühen Tod ihres Mannes geprägt, der bereits im Februar 1621 starb. Zu dieser Zeit war ihr Sohn und designierter Nachfolger auf dem Thron, Ferdinando II. de' Medici, jedoch noch minderjährig, weshalb sie zusammen mit ihrer Schwiegermutter Christina von Lothringen die Regentschaft antrat, die bis zur Volljährigkeit Ferdinando im Jahre 1628 andauern sollte.

Im Mittelpunkt des Buches steht die Residenz der Großherzogin, die Villa Poggio Imperiale im Süden von Florenz. Illaria Hoppe rekonstruiert den Kauf des Landsitzes, der zu dieser Zeit noch der Familie Baroncelli gehörte. Sie tätigte ihn kurz nach dem Tod Cosimos II. und ließ sich von Giulio Parigi eine Villa erbauen, deren ursprüngliche Gestalt aufgrund späterer Anbauten und Überformungen heute der Rekonstruktion bedarf. Nach ihrem Tod diente die Villa zunächst ihrer Schwiegertochter, Vittoria della Rovere, die sie ab 1659 nutzte und erweiterte. Weitere Veränderungen am und im Bau wurden durch Pietro Leopoldo ab 1767 veranlasst und zogen sich bis ins 19. Jahrhundert hin, da die Villa von Leopoldo II. zur Residenz erklärt wurde. Seit 1865 wird die Villa als Mädcheninternat und heute als Gymnasium genutzt.

Wie die Verfasserin zeigen kann, umfasste der Bau Giulio Parigis zwei von einem quadratischen Hof unterbrochene längsrechteckige Flügel auf zwei Geschossen, in denen sich neben den Räumen der Regentin, diejenigen ihres minderjährigen Sohnes, sowie ihrer Schwiegermutter und ein Gästeappartement befanden. Die Räume der Regentin und ihres Sohnes, sowie eine kleine Galerie unterscheiden sich von den übrigen durch ein umfangreiches Bildprogramm an den Decken, dessen thematische Gliederung auch die Zuordnung der Räume widerspiegelt. Dabei überrascht es wenig, dass sich die Räume Maria Magdalenas durch Bildzyklen berühmter Frauen auszeichnen, die in Frauen der Antike, des Alten Testamentes und des Christentums gegliedert sind. Knüpfen diese Programme an eine alte Tradition des weiblichen Tugendkanons an, der hier allerdings in ungewohnter Ausführlichkeit zu sehen ist, so ist es eher verwunderlich, dass die Regentin für die Räume ihres Sohnes Ferdinando II. ein Bildprogramm in Auftrag gab, das in neun, auf drei Räume verteilte Historienszenen, Siege und Ereignisse aus dem Leben der deutschen Kaiser vor Augen führt, die von der Belagerung Wiens durch die Türken 1529 über die Eroberung Tunis bis hin zur Schlacht am Weißen Berg reichen. Im Schlafgemach des jungen Großherzogs sind noch heute denkwürdige Ereignisse aus den Leben der deutschen Kaiser Maximilian I. und Rudolph I. zu bewundern, die die Autorin unter dem Begriff der Pietas Austriaca als leitender Programmidee deutet. Nie zuvor hatte eine Florentiner Großherzogin die Historienszenen eines Bildprogramms so sehr auf ihre eigene Herkunft bezogen. Dass diese Szenen einen hohen Einfluss auf die Erziehung ihres Sohnes haben sollten, liegt auf der Hand. Auch wenn in diesem Fall das asymmetrische Machtgefüge zwischen ihrer hohen Herkunft und der niedrigeren ihres verstorbenen Gatten hier nur allzu deutlich ausgeglichen werden sollte, war sie jedoch nicht die erste Kaisertochter an der Seite eines Florentiner Großherzogs, denn bereits Cosimo I. hatte für seinen Sohn und Nachfolger, Francesco I. de' Medici, eine solch hochrangige Braut, Johanna von Österreich (1547-1578), aushandeln können.

Im Vergleich mit diesen großformatigen Historienszenen für den Sohn Ferdinando II. nimmt sich das Memorialprogramm für den verstorbenen Gatten Maria Magdalena, Cosimo II., in der soge-

nannten Volticina dagegen eher bescheiden aus. Dennoch ist Illaria Hoppe, die dieses interessante Bildprogramm erstmalig entschlüsselt, zuzustimmen, wenn sie die Volticina als Ruhmesgalerie deutet. Dass hier so ungewöhnliche Ereignisse, wie die Gewährung des Asyls eines muslimischen Fürsten durch Cosimo II. de' Medici und die Einnahme der Festung Glimur in Südanatolien durch die Truppen des von Ferdinando I. gegründeten Stephansordens zu sehen sind, wirft nicht nur ein Licht auf die weltpolitische Rolle der Toskana zu Beginn des 16. Jahrhunderts. Es muss wohl stärker noch als dies bei Illaria Hoppe bereits anklingt auch im Hinblick auf die Pietas Austriaca gedeutet werden, insofern der verstorbene Großherzog als ein bedeutender Alliierter der kaiserlichen Politik insbesondere auch im Hinblick auf die Bannung der Türkengefahr erscheint.

So ausführlich sich die Autorin mit der Ikonographie der Bildprogramme beschäftigt, so wenig werden allerdings Fragen nach den künstlerischen Kampagnen geklärt, die in der Hand des erfahrenen Florentiner Künstlers Matteo Roselli lagen, der etwa zur gleichen Zeit zudem für die Dekoration des Casino Mediceo an der Piazza San Marco, die zuweilen vergleichend herangezogen wird, verantwortlich war. Zwar weist die Autorin auf Unterschiede zwischen beiden Dekorationen hin, doch wäre es interessant gewesen, mehr über die Organisation zu erfahren.

In ihren abschließenden Überlegungen zur Einordnung des Bildprogramms stehen vor allem Vergleiche mit Ausstattungen anderer Regentinnen im Vordergrund, die Aufschluss über den Anteil topischer Bestandteile des Bildprogramms geben, die auch noch bei den französischen Regentinnen Maria de' Medici und Anna von Österreich eine Rolle spielen. Während sich bei diesen Vergleichen vor allem die guten Frauen als gemeinsamer Nenner erweisen, fragt es sich bei den Historienszenen, ob hier nicht Vergleiche mit der florentinischen Tradition der Fresken Vasaris des Palazzo Vecchio aufschlussreich gewesen wären. Die Autorin erwähnt teilweise am Rande solche Vergleiche mit der biografisch konzipierten Sala di Leone X. Gerade mit Vasaris Ausmalung des Palazzo Vecchio werden historisch orientierte Bildzyklen in Florenz eingeführt, die hier eine besonders starke Tradition ausbilden, an denen sich noch Künstler wie Matteo Rosselli und seine Werkstatt deutlich orientieren sollten.

Was ist aber das Spezifische der weiblichen Auftraggeberschaft, das Spezifische weiblicher Räume zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Florenz? Die Autorin beantwortet diese Frage vor allem mit der exemplarischen Frauengalerie, die sie als Selbstbewusstsein der Großherzogin deutet. Leider geht sie dabei nicht mehr auf die in den Räumen des Sohnes dargestellte Pietas Austriaca ein. Tatsächlich ist es jedoch singulär, dass der Geschichte des Kaiserhauses in einer Florentiner Villa ein so großer Raum gegeben wird. Dagegen bleiben die, wenn auch umfangreichen Bildzyklen weiblicher Tugendexempla unspezifisch und haben nicht zuletzt auch legitimierenden Charakter. Deutlich wird hier meiner Ansicht nach, wie sehr die Kaisertochter und Großherzogin an einer überregionalen Erziehung ihres Sohnes interessiert war, den sie offenbar zu einem Vasall des deutschen Kaisers zu erziehen versuchte.

Dank der ausführlichen Aufarbeitung der Bildprogramme und ihrer zeremoniellen Bezüge lassen sich die Interpretationsansätze Illaria Hoppes nun weiterdenken und liefern uns einen wichtigen Teil des Mosaiks der Künste am Hof der Medici zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Eins scheint mir gerade hier sehr deutlich zu werden: Von der Vorstellung, eine von einer Frau ausgestattete Villa zeige uns eine allein auf ihre Selbstbehauptung gerichtete Interpretation des Raumes, müssen wir uns sicher verabschieden. Vielmehr geben uns die Bildprogramme wichtige Einblicke in die politi-

schen Ambitionen einer Großherzogin kaiserlicher Abstammung, die am Florentiner Hof singulär zu bezeichnen sind.

Anmerkungen:

[1] Heike Wunder (Hrsg.): Dynastie und Herrschaftssicherung in der frühen Neuzeit. Geschlechter und Geschlecht, in: Zeitschrift für Historische Forschung, Beiheft 28, Berlin 2008; Helen Hills (Hrsg.): Architecture and the politics of gender in early modern Europe, Aldershot/ Burlington 2003; Jan Hirschbiegel und Werner Paravicini (Hrsgg.): Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit, 6. Symposium der Residenzen Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Dresden 26.-29. 9.1998, Stuttgart 2000.

[2] Leider fehlt Dok. 4.

[3] Vgl. hierzu den abschliessenden Kongressband: Christina Strunck (Hrsg.): Medici women as cultural mediators (1533-1743) , Cinisello Balsamo, Milano 2011.

Empfohlene Zitation:

Elisabeth Oy-Marra: [Rezension zu:] Hoppe, Ilaria: *Die Räume der Regentin. Die Villa Poggio Imperiale zu Florenz*, Berlin 2012. In: ArtHist.net, 12.09.2012. Letzter Zugriff 17.02.2026.  
<<https://arthist.net/reviews/3799>>.

Dieser Text wird veröffentlicht gemäß der "Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0 International Licence". Eine Nachnutzung ist für nichtkommerzielle Zwecke in unveränderter Form unter Angabe des Autors bzw. der Autorin und der Quelle gemäß dem obigen Zitationsvermerk zulässig. Bitte beachten Sie dazu die detaillierten Angaben unter  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>.