

Papst Pius II. (1458-1464) in der Kapelle des Palazzo Medici Riccardi zu Florenz Ein Beitrag zu Ikonographie und Zeremoniell der Päpste in der Renaissance

von CLAUDIA MÄRTL, Braunschweig

Die Fresken, mit denen Benozzo Gozzoli (ca. 1420-1497) in den Jahren 1459 bis 1460 die Kapelle des Palazzo Medici schmückte, gehören zu den meist abgebildeten Kunstwerken der Stadt Florenz, wenn nicht ganz Italiens. Zum 500. Todestag Lorenzos des Prächtigen (†1492) wurde ihre Restaurierung in Angriff genommen, und neben einer neuen Welle touristischer Vermarktung brachte der Gedenktag des wohl berühmtesten Medici einen reichen Ertrag wissenschaftlicher Publikationen, in denen Geschichte, politische wie kulturelle Rolle, Selbstdarstellung und Mäzenatentum der Familie beleuchtet wurden¹. Ein zentraler Punkt der Diskussion um das Freskenprogramm ist nach wie vor die Identifikation der mehr als dreißig Porträts, die der Maler an Ost- und Westwand der Kapelle in unmittelbarem Anschluß an den Altarraum konzentriert hat². Der vorliegende Beitrag sucht eines der bislang ungeklärten Bildnisse als Porträt Papst Pius' II. (1458-1464) zu erweisen. Das Papstporträt läßt sich in ein komplexes Umfeld von kunsthistorischen, politischen und zeremoniellen Zusammenhängen stellen. Falls die hier vorgeschlagene Deutung akzeptiert werden würde, könnte sie die bereits vielfältig entwickelten Interpretationen des Freskenprogramms um eine weitere Sinnschicht bereichern. Sie legt überdies nahe, den Hintergrund seiner Entstehung erneut zu untersuchen, um den mutmaßlichen Intentionen der Auftraggeber auf die Spur zu kommen. Dabei geht es nicht nur um die kirchenpolitische Situation im engeren Sinn; auch das päpstliche Reisezeremoniell muß differenziert betrachtet werden, um den symbolischen Gehalt zu ermessen, den die Zeitgenossen der Verwendung der *sedes gestatoria* beim Einzug des Papstes in Florenz im Jahr 1459 beilegten. Nicht zuletzt stellt sich die Aufgabe, das von der Hand Benozzos stammende Porträt Pius' II. in die Entwicklung des päpstlichen Bildnisses einzuordnen.

Der Auftrag zur Ausmalung der Kapelle wurde von Piero de' Medici „il Gottoso“ höchstwahrscheinlich im Frühjahr 1459 erteilt, und Benozzo konnte die Fresken vermutlich gegen Ende 1460 abschließen. Breite Zustimmung hat die Hypothese gefunden, daß der Anstoß zur Dekoration der Kapelle in einem Zusammenhang mit der Durchreise des mailändischen Herzogssohns Galeazzo Maria Sforza und Papst Pius' II. (Enea Silvio Piccolomini)³ stehe. Beide legten von Ende April

¹ Vgl. die Sammelrezension von L. BÖNINGER (1998).

² Vgl. von der älteren Literatur vor allem E. H. GOMBRICH (1960) S. 300f. und zuletzt F. CARDINI (1991), bes. S. 119-158; R. HATFIELD (1992), bes. S. 233-238; C. ACIDINI LUCHINAT (1993); R. J. CRUM (1996); D. COLE AHL (1996), bes. S. 81-112 und Nr. 20 S. 219-220 (mit weiteren Literaturhinweisen); St. ROETTGEN, 1. Bd. (1996) S. 326-357, bes. 332-334.

³ Zu dem berühmten Humanisten vgl. als jüngste biographische Zusammenfassungen A. ESCH (1993); E. MEUTHEN

bis Anfang Mai 1459 einen mehrtägigen Aufenthalt in Florenz ein, bevor sie sich auf den Weg nach Mantua machten, wohin der Papst einen europäischen Fürstenkongreß einberufen hatte, der Maßnahmen für den Türkenkrieg beschließen sollte. Noch zu Lebzeiten Cosimos de' Medici (†1464) wurde die Palastkapelle von der Familie in gleichsam halboffizieller Funktion als Empfangsraum für bedeutende Besucher genutzt⁴. In den Fresken Benozzos überlagert sich die vielschichtige Thematik des Dreikönigskults mit der Schilderung einer erlesenen höfischen Welt und exotischen Anregungen aus der Zeit des Unionskonzils von Ferrara-Florenz (1438/39-1445). Alle drei Motivstränge waren in besonderer Weise in Florenz verwurzelt und mit der politisch-kulturellen Rolle verknüpft, welche die Medici in der Stadt spielten: die florentinische Dreikönigsbruderschaft (*Compagnia de' Magi*) war von den Medici dominiert⁵, die führenden florentinischen Familien rivalisierten in ihrem Streben nach ritterlicher Selbstdarstellung⁶, und das Unionskonzil war wie der gesamte Aufenthalt des von den Römern vertriebenen Papstes Eugen IV. von der Medici-Bank ‚gesponsert‘⁷. Die Erinnerungen an dieses Konzil, bei dem der vorletzte Kaiser von Byzanz und zahlreiche hohe Vertreter der östlichen Kirchen in Florenz geweiht hatten, mochten durch die Bemühungen der Päpste und zumal Pius' II. um den Türkenkrieg wieder verstärkt an Aktualität gewonnen haben⁸. Daß die Ausmalung der Palastkapelle Darstellungen der Auftraggeber, ihrer Klientel und Verbündeten, aber auch überwundener Gegner, in einen überaus prunkvollen Zug der Heiligen Drei Könige integrierte, verlieh den Fresken neben der mehrschichtigen religiösen Aussage den Charakter höfisch-politischer Selbstdarstellung. Die Medicikapelle läßt sich den belegten, geplanten und erhaltenen Freskenprogrammen fürstlicher Repräsentationsräume an die Seite stellen⁹.

Überlieferung individuellen Aussehens und Demonstration fürstlicher *magnificentia* wurden von der Kunsttheorie der Renaissance als Funktionen künstlerischen Schaffens stark hervorgehoben, um eine durch mittelalterliche Traditionen vorbereitete Art von Mäzenatentum zu rechtferti-

(1996).

⁴ Vgl. C. ACIDINI LUCHINAT (1990); W. A. BULST (1990); R. HATFIELD (1992); A. TÖNNESMANN (1993); A. BEYER (1993); D. COLE AHL (1996) S. 83-85.

⁵ Zu politischen Hintergründen des Dreikönigskults vgl. jetzt R. C. TRELXER (1997), bes. S. 89-92, und von der älteren Literatur R. HATFIELD (1970); Deutungen im Zusammenhang mit Benozzos Fresken vgl. bes. bei A. BEYER (1985); F. CARDINI (1991); C. ACIDINI LUCHINAT (1993) S. 39-41; St. ROETTGEN, I. Bd. (1996) S. 330-332.

⁶ Zu diesem Aspekt vgl. zuletzt L. RICCIARDI (1992); P. VENTRONE (1992); N. CAREW-REID (1995).

⁷ Vgl. zuletzt G. HOLMES (1992).

⁸ Der zeitweise in der Forschung eher abgelehnte Bezug auf das Unionskonzil wurde neuerdings wieder mit guten Gründen betont von R. J. CRUM (1996); vgl. ebda. S. 409ff. den Verweis auf eine mögliche Verbindung des Programms der Medicikapelle mit den päpstlichen Türkenkriegsplänen. Zu den einschlägigen Aktivitäten Pius' II. vgl. jetzt J. HELMRATH (2000) mit umfassenden Literaturhinweisen, zum Kongreß von Mantua S. 117ff.

⁹ Zur Bedeutung repräsentativer Wandmalerei in höfischem Kontext vgl. die gesammelten Aufsätze von A. MARTINDALE (1995); einen Überblick zu den in Italien belegbaren Freskenzyklen mit weltlicher Thematik (14./15. Jahrhundert) vgl. im Anhang bei R. SHEPHERD (1995); zur Entwicklung einer dynastisch orientierten Historienmalerei am Ende des 15. Jahrhunderts vgl. J. KLIEMANN (1993), bes. S. 8ff.; als Überblick zu allen noch existierenden Freskenzyklen in Italien vgl. die beiden Bände von St. ROETTGEN (1996-1997).

gen, die stets auch politischen Zielsetzungen diene. Es scheint, als ob gerade die brüchigen politischen Verhältnisse in Italien seit dem 14. Jahrhundert bei den Herrschenden vermehrt den Wunsch geweckt hätten, die Legitimität der eigenen Machtposition durch eine großzügige Kunstförderung darzustellen, und das hieß zunehmend durch die Fixierung des eigenen Bildes für Gegenwart und Zukunft. Die Ausweitung zu Gruppenporträts bot dabei die Möglichkeit, nicht nur familiäre Beziehungen, sondern auch Herrschafts-, Loyalitäts- und Klientelverhältnisse in höfischem Kontext zu demonstrieren¹⁰. Schon allein die Erteilung eines derartigen Auftrags spricht für die Ambitionen der Medici in einem nominell immer noch republikanischen Umfeld. Obwohl die Wirklichkeitsnähe zeitgenössischer Porträts damals gerne topisch gepriesen wurde, mußte die Identifikation der dargestellten Personen im Laufe der Zeit fraglich werden, sofern nicht eine Inschrift für die Nachwelt Klarheit schuf. Daß die Wahrnehmung politischer Implikationen für die Zeitgenossen zunächst keines inschriftlichen Rückhalts bedurfte, zeigt ein glücklicher Überlieferungszufall am Beispiel von Mantegnas *Camera degli Sposi* in Mantua. Wie ein Briefwechsel zwischen Mailand und Mantua belegt, führte die Aufnahme eines Porträts Kaiser Friedrichs III. dort für den Auftraggeber, Markgraf Ludovico II. Gonzaga, im Jahr 1475 zu unliebsamen diplomatischen Verwicklungen mit Galeazzo Maria Sforza von Mailand, der um so gereizter reagierte, als sein Bildnis nicht im Programm vorgesehen war¹¹. Die Identität der dargestellten Personen mag bisweilen von den Auftraggebern sogar als ‚Insider-Wissen‘ gehütet worden sein, um sie jenen Besuchern, denen die Bilder gezeigt werden sollten, mündlich zu erläutern - zusammen mit der Interpretation, die man der Darstellung jeweils zu geben wünschte, wodurch die Möglichkeiten der Ausdeutung vermehrt und je nach Adressatenkreis auch nuanciert werden konnten¹². Ähnlich wie Ludovico Gonzaga ließen es sich auch andere Fürsten nicht nehmen, als Zeichen besonderer Wertschätzung die Dekorationen ihrer Behausungen für Gäste zu kommentieren.

¹⁰ Zu Formen und Funktionen von Porträts in der Renaissance vgl. J. POPE-HENNESSY (1963); L. CAMPBELL (1990); J. WOODS-MARSDEN (1993); N. MANN, L. SYSON (1998); eine Zusammenfassung mit einschlägigen Literaturhinweisen vgl. auch bei M. ROHLMANN (1996) S. 10f.; zum Begriff der *magnificentia* vgl. A. D. FRASER JENKINS (1970); L. GREEN (1990); R. SHEPHERD (1995), bes. S. 19ff.

¹¹ Vgl. R. SIGNORINI (1974); R. SIGNORINI (1985) S. 170-181; R. LIGHTBOWN (1986) S. 109-111; R. STARN, L. PARTRIDGE (1992) S. 83-148, bes. 97 und 330 Anm. 48; E. WELCH (1998), bes. S. 97. - Zu einem späteren Beispiel für die politische und diplomatische Relevanz auch unbezeichneter Porträts vgl. zuletzt M. ROHLMANN (1996) S. 4f., 10 (Darstellung Federico Gonzagas in der Stanza d'Elidoro).

¹² Vgl. mit Bezug auf die *Camera degli Sposi* R. STARN, L. PARTRIDGE (1992) S. 97f.: „The court knew well enough who they were and this knowledge gave it a certain superiority over less privileged observers ... No doubt the pictures served to communicate, confirm and commemorate shared experiences“; E. WELCH (1998) S. 97: „... a reference to be enjoyed amongst court intimates“; ferner R. LIGHTBOWN (1986) S. 103; mit Bezug auf das gesamte Programm der Medici-Kapelle vgl. R. J. CRUM (1996) S. 416: „... the inclusion of the Sforza prince ... enabled the Medici to exercise a certain flexibility in the interpretation of Gozzoli's frescoes ... an element of iconographic flexibility may have been seen as highly desirable for Gozzoli's frescoes“.

In der Kapelle des Medicipalasts gibt es außer der Künstlersignatur, mit der Benozzo die Kappe seines Selbstporträts an der Ostwand zierte, keine Namen als identifizierende Inschriften. Die verstreuten heraldischen Anspielungen haben die Beantwortung der Frage, welche Mitglieder oder Anhänger der Familie dargestellt sind, kaum erleichtert. Eindeutige Identifikationen sind der modernen Forschung nur in jenen Fällen gelungen, in denen unzweifelhaft authentische Porträts zum Vergleich herangezogen werden konnten¹³. Zudem beeinflusste die Vorstellung, die man sich von den Vorgängen des Jahres 1459 machte, auch die Bereitwilligkeit, Porträts zu erkennen. In den Quellen schien der Besuch des Papsts in den Hintergrund zu treten gegenüber dem mehrfach besungenen Aufwand, der damals für den Aufenthalt des jugendlichen Galeazzo Maria Sforza betrieben wurde. So fand die Identifikation des zweiten Reiters von links im Vordergrund der Ostwand als Galeazzo Maria Sforza allgemeine Zustimmung, bestätigte dies doch den Eindruck, den man aus den schriftlichen Quellen vom Empfang des Mailänders gewinnen konnte¹⁴. Andeutungen zu Diskrepanzen über die Modalitäten des päpstlichen Einzugs wurden als Indizien für eine antipäpstliche Stimmung in Florenz gewertet. Angesichts der vermeintlich klar belegten florentinischen Aversion gegen den Papst wurde die Möglichkeit, daß sich auch der zweite hohe Besucher des Jahres 1459 in der Kapelle finden ließe, meist nicht einmal erwogen.

In der Tat hat Benozzo Gozzoli auch Pius II. dargestellt, und zwar ebenfalls an der Ostwand der Kapelle unmittelbar links oberhalb seines eigenen Selbstporträts (Abb. 1)¹⁵. Daß der Kopf in der weiß gefütterten, goldbestickten roten Kapuze dem Piccolominipapst gehört, zeigt ein Vergleich mit der absolut zeitgenössischen Marmorbüste, die im Auftrag des Klosters San Benedetto sul Po (Polirone) anlässlich eines päpstlichen Besuchs im Herbst 1459 angefertigt wurde (Abb. 2)¹⁶. Für die Identität des Dargestellten sprechen die Proportionen des Gesichts, die über die ganze Stirn gehenden Querfalten, die auffällig eingesunkenen Augenhöhlen, die gerade und kurze Nase, die scharfen Falten zwischen Nasenflügeln und Mundwinkeln, der Mund mit den schmalen, aufeinandergepreßten Lippen, die tiefen Einkerbungen an den Mundwinkeln, das breite, etwas eingekerbte Kinn, die nachgebende Partie unter dem Kinn. Mehrere dieser Details finden sich auch im Profil des Papsts auf den beiden Porträtmedaillen, die Andrea Guazzaloti aus

¹³ Die gründlichste Diskussion der Porträts findet sich bei C. ACIDINI LUCHINAT (1993).

¹⁴ Zusätzlich zu der in Anm. 2 genannten Literatur vgl. R. HATFIELD (1992), bes. S. 225-227, 236f.; P. VENTRONE (1992); L. RICCIARDI (1992) S. 129-160; N. NEWBIGIN (1994), bes. S. 29-32; N. CAREW-REID (1995), bes. S. 86, 140-142, 145-168; S. KRESS (1997).

¹⁵ C. ACIDINI LUCHINAT (1993) S. 363 bemerkte zu dem fraglichen Porträt: „Resta incerta l'eventuale natura di ritratto del prelato al centro della fila superiore (n. 19)“, doch ist in ihrem graphischen Schema, S. 364, die Ziffer 19 irrtümlich dem Kopf rechts von dem gemeinten „prelato“ zugewiesen. - Erst nach Abschluß dieses Beitrags stieß ich auf M. BELLINI (1998), eine Publikation für gehobene touristische Ansprüche, die als einzige (soweit ich sehe) den Namen Pius' II. ins Spiel bringt, doch ohne Belege und Diskussion der Zusammenhänge: „Un po' indietro, con una mitra di color rosso, un personaggio ... anch'egli presente a Firenze in quell'anno 1459: il grande papa umanista Pio II“, ebda. S. 50. Zur Deutung der Kopfbedeckung, die nicht mit einer Mitra verwechselt werden darf, vgl. unten S. 6 mit Anm. 22; S. 19f.; S. 23.

¹⁶ Vgl. A. MERCATI (1982) S. 324f. und S. 333 Anm. 18-19; R. SIGNORINI (1994).

Prato schuf und von denen eine auf 1460 datiert ist (Abb. 3)¹⁷. Diese Medaillen und die Büste aus San Benedetto galten lange als die einzigen zeitgenössischen Darstellungen, die einen authentischen Eindruck vom Aussehen des Papstes vermitteln¹⁸. Ein in jüngerer Zeit in Filippo Lippis Fresken im Dom zu Prato identifiziertes Porträt (1460-1464?) muß aufgrund des blühenden Aussehens des Dargestellten ein früheres Lebensstadium des Piccolomini abbilden, dessen Gesundheit fast während seines gesamten Pontifikats merklich beeinträchtigt war¹⁹. Selbst die Marmorbüste von Paolo Romano, die Pius mit energisch erhobener Haupt zeigt und dadurch die Proportionen etwas verändert, läßt die typischen tiefen Augenhöhlen, die hängenden Wangen, die gerade, kurze Nase und die scharfen Falten zwischen Nasenflügeln und Mundwinkeln erkennen (Abb. 4)²⁰. Das Fresko Benozzos bestätigt durch den erschöpften Gesichtsausdruck und die grauweiß gemalten Augenbrauen die Aussagen der literarischen Quellen, in denen der bei seiner Erhebung erst 53jährige Enea Silvio Piccolomini als früh gealtert, vorzeitig ergraut und bei Krankheiten in sich zusammenfallend geschildert wird; starke Schmerzen habe man ihm aber nur dadurch angesehen, daß er sich auf die Lippen gebissen habe²¹. Schließlich bleibt noch die Kopfbedeckung hervorzuheben, die sowohl bei der Büste aus San Benedetto wie im Fresko Benozzos einer Kapuze ähnelt. Es ist zu vermuten, daß der Maler und der Bildhauer damit ein Detail der Reisekleidung des kränkelnden Papstes wiedergaben²². Darauf wie auch auf die

¹⁷ Vgl. A. ARMAND (²1883) S. 48-51; U. MIDDELDORF, J. G. POLLARD (1984) Nr. 748-749; A. HAIDACHER (1965) S. 187.

¹⁸ Zur Ikonographie Pius' II. vgl. E. CARLI (²1967) S. 133f. Anm. 44; A. A. STRNAD (1964-1968) S. 149 Anm. 149 (mit der älteren Literatur); B. WIDMER (1960) S. 130f.; G. V. G. SHEPHERD (1993). - Zu den Besitzer- und Verfasserbildnissen in Handschriften aus der Bibliothek Pius' II. vgl. A. A. STRNAD (1968) S. 314f. - Zu weiteren zeitgenössischen, aber nicht porträtgetreuen Darstellungen Pius' II., die noch existieren, vgl. L. VON PASTOR (8./9. Aufl. 1925) S. 210 Anm. 5; E. HARTMANN (1975); R. AVESANI (1968) S. 47f. Anm. 125; L. BORGIA (1984) S. 166 Nr. 63, 168 Nr. 64; Cl. SCHAEFER (1994) S. 122. - Zu jetzt zerstörten zeitgenössischen Bildnissen Pius' II. vgl. St. PASTI (1983) S. 168ff.; C. ALESSI (1990) S. 109, 129 und Anm. 50; H. VAN DER VELDEN (1998) S. 224 Anm. 26 (Votivstatue in Florenz). - Zeitgenössische Kryptoporträts Pius' II. wurden in mehreren Kunstwerken in Pienza vermutet, vgl. E. CARLI (²1967) S. 93, 107, 110. - Ferner ist auf einige PorträtDarstellungen des Papstes zu verweisen, die kurz nach seinem Tod entstanden: sein Grabmal, vgl. W. R. VALENTINER (1958), und ein zerstörter Freskenzyklus in Venedig (1464-1469), vgl. P. FORTINI BROWN (1988) S. 271f. Schließlich sei noch P. GUERRINI (1993) S. 121-123 genannt, die in einem sehr unterschiedlich bewerteten Spätwerk Benozzos, dem „Triumph des hl. Thomas von Aquin“ (kurz nach 1470), ein Porträt Pius' II. vermutet, das aber nur schwache Ähnlichkeiten mit den authentischen Bildnissen des Papsts erkennen läßt; vgl. die abweichende Deutung von D. COLE AHL (1996) Nr. 50 S. 239f.

¹⁹ Vgl. E. BORSOOK (1975) S. 58-60; J. RUDA (1993) Nr. 56 S. 455-464, bes. 463f.; St. ROETTGEN, I. Bd. (1996) S. 302-325, bes. 309; M. HOLMES (1999) S. 140.

²⁰ Die 1463/64 entstandene Büste befindet sich nach mehrfacher Versetzung jetzt in den Vatikanischen Museen in der Sala dei Papiri. Literaturhinweise vgl. unten Anm. 85.

²¹ Vgl. Giovanni Antonio CAMPANO in seiner Vita Pius' II., S. 78: *fuit ... capite compacto et ante diem cano, facie subcandida annis seniore et ad minimam quanque valitudinem statim concidente*, S. 79: [*constat eum*] *inter maximos calculi dolores continuasse orationem vix obtorto leviter ore ac submorso paulum labro*; ferner PLATINA, Vita Pius' II., ebda. S. 115.

²² In dem unter Innozenz VIII. (1484-1492) niedergeschriebenen Zeremoniell Agostino PATRIZI PICCOLOMINIS heißt es: *Pontifex cum suo capucio et stola ad collum, mantello rubeo et capello ex cremusino, equitabit sive portabitur in sella*, M. DYKMANS (1980), Bd. 1, S. 186 Zeile 27f. Aber bereits der Kämmerer François Conzié bemerkt für die Reise Benedikts XIII. von Savona nach Marseille (1406), daß der Papst *indutis capucio et mantello solitis* aufgebrochen sei, M. DYKMANS (1983), Bd. 3, S. 378 Zeile 18.

überaus pessimistische Stimmung, die aus dem Gesichtsausdruck des Papstes spricht, ist noch zurückzukommen.

Vor einer Untersuchung der Funktion des päpstlichen Porträts innerhalb der Fresken der Medikapelle sei die Frage gestellt, warum das Bildnis des Papstes so lange unerkant blieb. Der Grund hierfür liegt in einer zu wenig differenzierenden Interpretation der Quellen, die zum Einzug des Papstes im Jahr 1459 herangezogen wurden. Als Hauptquelle wird vielfach das Zeremonienbuch des Francesco Filarete (1419 - ca. 1505) betrachtet, das dieser im Jahr 1476 verfaßte. Der florentinische Herold berichtet, daß das Ansinnen des Papstes, sich von der Signoria in die Stadt tragen zu lassen, abgelehnt worden sei; die päpstliche Umgebung beim Einzug habe vor allem aus seinen Leibwächtern, *gente fastidiosa e superba*, bestanden und sei eher einem weltlichen Tyrannen denn einem geistlichen Oberhaupt angemessen gewesen; der Einzug sei zudem teilweise in unziemlicher Hast abgelaufen, worunter die Würde der Signoria gelitten habe²³. Diesem Zeugnis wurde jüngst ein von Angelo Poliziano (1454-1494) berichteter Ausspruch des zum Zeitpunkt des Vorfalls erst sechsjährigen Giuliano de' Medici hinzugefügt, dessen kindliche Ungezogenheit für eine antipäpstliche Stimmung der Medici im Jahr 1459 zu sprechen scheint²⁴. Bei diesen Quellen ist jedoch zu bedenken, daß sie sieben bis zwanzig Jahre nach 1459 entstanden sind, also im Vorfeld und zeitlichen Umfeld der Pazzi-Verschwörung. Das Verhältnis zwischen den Medici und Papst Sixtus IV. (1471-1484) strebte seinem Tiefpunkt zu. Aus dieser Perspektive ist es verständlich, daß im Rückblick auf den letzten Papstbesuch, den Florenz erlebt hatte, vor allem die Probleme um den Einzug in den Vordergrund rückten. Poliziano ist bekanntlich das Sprachrohr des Medici-Umkreises; er belegt, daß man sich dort zur Zeit der Pazzi-Verschwörung an einem Ausspruch des ermordeten Giuliano erfreute, der anscheinend schon als kleines Kind gewußt hatte, was vom Papst zu halten sei. Poliziano hat außerdem auch Anekdoten aufgenommen, aus denen sich eine kritische Beurteilung Pius' II. ablesen läßt²⁵. In ihnen tritt die florentinische Rivalität mit Siena deutlich hervor, für die der sienesische Patriot Pius einen markanten Kristallisationspunkt bot. Die Pointe dieser Anekdoten scheint weniger in einer anti-päpstlichen als vielmehr einer anti-sienesischen Spitze zu liegen. In die gleiche Richtung weist, daß der florentinische Literat Benedetto Dei (1418-1492) etwa gleichzeitig zu Polizianos Sammlung von *detti* eine antisienesische Anekdote, die von der päpstlichen Gewohnheit, Papageien zu halten, ausging, ganz eindeutig auf die Person Pius' II. und einen seiner Aufenthalte

²³ Vgl. R. C. TREXLER (1978) S. 75-77; zur Interpretation dieser Passage ebda. S. 65; R. C. TREXLER (1980) S. 311, 330; N. CAREW-REID (1995) S. 86, 140-142, 145-168; S. MANTINI (1995) S. 86-89 (mit Verweis auf ein weiteres florentinisches Zeremonienbuch, S. 87); M. CASINI (1996) S. 187, 189, 191f.

²⁴ Als „segnale anti-papista“ angeführt von C. ACIDINI LUCHINAT (1993) S. 369 Anm. 15: *gli [d. h. Giuliano] fu detto, mentre era alla guardadispensa, che Papa Pio passava, et egli rispose: E' si passi; io vuo' cacare*. Vgl. auch F. CARDINI (1991) S. 12, der auf die *Istorie di Giovanni Cambi (1458-1535)* verweist; dazu unten Anm. 31.

²⁵ A. POLIZIANO, *Detti* Nr. 24 und 25, S. 47; Nr. 157 S. 68; vgl. A. BROWN (1992) S. 54, 68f.

in Pienza zuspitzte²⁶. Was Francesco Filarete betrifft, so verfaßte er sein Zeremonienbuch im Zusammenhang mit Reformbestrebungen der Signoria, die ihn sein Amt kosten konnten, falls er nicht einen genügend engagierten Eindruck hinterließ. Der Einzug Pius' II. war eine der ersten großen Zeremonien, die Filarete als florentinischer Herold mit zu gestalten hatte. Bei der Schilderung der Zeremonien, an denen er beteiligt war, zeigt Filarete im allgemeinen eine Tendenz zu enthusiastischer Einschätzung ihres Gelingens und ihrer Wirkung auf auswärtige Gäste²⁷. Der offenbare Zweck seiner Ausführungen zu negativen Aspekten des päpstlichen Einzugs ist es darzulegen, daß allein die kuriale Arroganz ihn, den auf florentinischer Seite Verantwortlichen, daran gehindert habe, korrigierend einzugreifen. Verräterisch ist dabei, daß dieser defensive Abschnitt klar getrennt auf eine wie üblich rein positive Beschreibung des Ablaufs folgt. So scheint es, daß Filarete Bedenken kamen, der Einzug Pius' II. könne bei einigen in weniger positiver Erinnerung geblieben sein, wozu schon der begleitende Regen beigetragen haben mochte²⁸, und daß er für alle Fälle versuchte, seine Reputation zu retten, indem er die Schuld an aus florentinischer Sicht mißlungenen Teilen allein der päpstlichen Seite zuschob. Seine polemische Beurteilung des päpstlichen Auftretens als „tyrannisch“ trifft gewiß einen wichtigen Aspekt der Entwicklung des Renaissance-Papsttums, an der auch aus heutiger Sicht auffällt, daß bei zeremoniellen Gelegenheiten zunehmend Laien in der nächsten Umgebung des Papstes zu finden waren²⁹. Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, daß der zeitliche Abstand und die Erfahrungen mit der Politik Sixtus' IV. den florentinischen Blick zusätzlich schärfen.

Deshalb sei nun der Versuch unternommen, die Vorfälle des Jahres 1459 in ihrem eigenen zeitlichen Horizont zu bewerten. Die vorbereitenden Verhandlungen wurden in der Forschung aufgrund einer einseitigen Quellenauswahl häufig so dargestellt, als sei es einfach darum gegangen, daß die Florentiner sich weigerten, die päpstliche *sedia gestatoria* zu tragen, da sie dies als herabwürdigend empfunden hätten, worauf der Papst seine Lehensleute in der Romagna als Träger eingesetzt habe. Die Verwendung der *sedia gestatoria* durch den Papst wurde meist so gedeutet, als habe es sich aus florentinischer wie aus kurialer Perspektive von Anfang an eindeutig um ein Werkzeug päpstlichen Triumphs gehandelt³⁰. Nach der Entwicklung des kurialen Zeremoniells und nach möglichen Nuancen der Deutung wurde in diesem Zusammenhang bislang nicht gefragt. Dabei nehmen die florentinischen Quellen zur Frage des päpstlichen Einzugs eine durchaus differenzierte Haltung ein. Filarete verzeichnet die Ablehnung der Signoria, die *sedia*

²⁶ Vgl. F. FRANCESCHINI (1996) S. 575f. („facezie antisenesi“); zu B. Dei vgl. ebda. S. 595f. (*Papa Pio che comperò un picchio in iscambio di pappagallo*).

²⁷ Vgl. R. C. TREXLER (1978) S. 31, 53f., 63, 65.

²⁸ Vgl. Giusto d'Anghiari (1437-1482), zitiert bei N. NEWBIGIN (1994) S. 31 Anm. 45: *Fu cattivo tempo, che piovegginava, e non si poté fare sì bella festa come si sarrà fatto*.

²⁹ Vgl. B. SCHIMMELPFENNIG (1974) S. 223, 227.

³⁰ Vgl. von der bereits in Anm. 23 genannten Literatur bes. S. MANTINI (1995) S. 87-89.

zu tragen, ohne Kommentar im positiven Teil seines Berichts; die Anekdoten kennzeichnen das Ansinnen des Papstes, sich von Florentinern in die Stadt tragen zu lassen, als Merkmal typisch sienesischer Überheblichkeit; eine möglicherweise zeitgenössische Notiz sieht es als *superbia*, daß Pius sich in Santa Maria Novella bis in die Sala del Papa tragen ließ, wobei auch Filarete im negativen Teil seines Berichts gerade hier übergroße Hast brandmarkt, da die Signori gezwungen worden seien, „wie Diener hinter ihrem Herrn“ die Treppe hinaufzulaufen³¹. Andererseits nennen zumindest zwei zeitgenössische florentinische Quellen als Begründung für den Gebrauch der *sedia gestatoria* die Gichterkrankung des Papstes, die ihn daran gehindert habe, zu Pferd einzuziehen. Sie geben damit die Erklärung, die Pius II. selbst in seinen „Commentarii“ bietet und die er vermutlich auch gegenüber florentinischen Vertretern geäußert hatte³².

Warum also wollte der Papst auf der *sedia gestatoria* einziehen, und was wurde durch diese Art des Einzugs symbolisiert? Ein Blick auf die Quellen zum Reiseweg des Papstes zeigt, daß dieser zunächst ritt und auch seinen Einzug zu Pferd hielt, aber aufgrund eines Tumults, der in Terni oder Narni um den rituellen Raub seines Reittiers ausbrach, für die Wegstrecken zwischen den Orten auf die Pferdesänfte und bei Einzügen auf die *sedia gestatoria* auswich³³. Da es sich jeweils um seine erste Ankunft als Papst in den durchreisten Städten handelte, kam dem Adventus-Zeremoniell ganz besonders hohe Bedeutung zu. Sucht man nach Hinweisen zur Geschichte der *sedia gestatoria*, so kommt man zu dem überraschenden Schluß (überraschend angesichts der Selbstverständlichkeit, mit der die Forschung meist von der ‚Normalität‘ dieses päpstlichen Transportmittels ausgegangen ist), daß Pius II. vermutlich der erste Papst war, der den Tragethron im Zeremoniell seines Adventus verwendete. In den Anordnungen des päpstlichen Reisezeremoniells, deren älteste aus der avignonesischen Zeit stammt, ist bis einschließlich Nikolaus V. (1447-1455) stets von Reise und Einzug zu Pferd die Rede, und erst Agostino Patrizi Piccolomini, der sein Zeremonienbuch für Innozenz VIII. (1484-1492) auf der Grundlage seiner Erfahrungen seit der Zeit Pius' II. niederschrieb, zieht bei Reisen den Gebrauch der *sedia* ausdrücklich in Erwägung³⁴. Dem Humanistenpapst, der lange zum Kaiserhof gehört hatte und selbst päpstlicher

³¹ Filarete: R. C. TREXLER (1978) S. 75f.; R. C. TREXLER (1980) S. 311 mit Anm. 178; vgl. auch das bei S. MANTINI (1995) S. 87 zitierte Zeremonienbuch; Anekdoten: A. POLIZIANO, Detti Nr. 24, S. 47, und Nr. 157, S. 68; Istorie di Giovanni Cambi S. 369; zu den Quellen dieses Werks, das wohl 1480 begonnen wurde, vgl. P. ORVIETO (1974) S. 100.

³² G. VOLPI (Hg.), Ricordo della venuta del papa S. 16 Zeile 619-621: *Su gli omeri degli uomeni si posa./Perchè di gotte tiene alcun difetto,/Non potea questi venire a cavallo.* - Giusto d'Anghiari, zitiert bei N. NEWBIGIN (1994) S. 31 Anm. 45: ... *perchè gl'era ammalato di gotte si fece arrecare drento per Firenze*; vgl. auch N. CAREW-REID (1995) S. 140f. - Pius II, Commentarii, 1. Bd. S. 118: *Propter aegritudinem pedum non poterat equo pontifex vehi; sella sedens aurea humeris hominum portabatur.*

³³ Zu dem Zwischenfall vgl. PIUS II, Commentarii, 1. Bd. S. 103 Zeile 29f. (Terni); CAMPANO S. 31 Zeile 12f. (Narni); zum Itinerar Pius' II. vgl. BROSIUS (1976); zu den Transportmitteln Pius' II. vgl. Cl. MÄRTL, Alltag (im Druck).

³⁴ Vgl. M. DYKMANS (1983), 3. Bd. S. 17-19, 176-182, 362 Zeile 25f. (... *semper ivit eques cum toto statu papali*, Conzié über Benedikt XIII., 1406); M. DYKMANS, D'Avignon (1968) S. 240 Zeile 63f.: ... *papa in suo equo intrat*

Zeremonienkleriker gewesen war, dürfte die Ambivalenz einer solchen Neuerung bewußt gewesen sein. Seit karolingischer Zeit beanspruchten die Päpste für ihren Adventus als Reittier einen Schimmel, einst ein kaiserliches Vorrecht³⁵; daß dieser durch einen Sessel, und sei es ein Thronessel, ersetzt werden sollte, konnte ebenso wie die Benutzung eines Reisewagens als Zeichen der Schwäche gelten. Abgesehen von demonstrativ demütigen Fußgängern zogen nur Frauen oder alte und kranke Herrscher damals nicht hoch zu Roß ein³⁶. Aber kaum eine Generation früher hatte Kaiser Sigismund († 1437) bereits gezeigt, wie mit derartigen Schwächen umzugehen war. Da er auf seiner Anreise zur Kaiserkrönung teilweise eine Pferdesänfte benutzen mußte, wurde diese Sänfte 1433 beim Einzug in Viterbo von den Viterbesen getragen³⁷. Pius II., der eine Vita Sigismunds verfaßt hatte, in der er auf die Gichterkrankung des Herrschers anspielte³⁸, hat diesen Vorfall mit großer Wahrscheinlichkeit gekannt, zumal er seine Karriere am Hof Friedrichs III. unter dem weiter amtierenden Kanzler Kaspar Schlick begonnen hatte. Er muß das Element sieghaften Triumphs, das andererseits mit dem Getragen-Werden verbunden war, erfaßt haben. Seinen ebenfalls auf der *sedia* erfolgten Einzug in Mantua umschrieb er rückblickend mit *in triumphali pompa*, womit er seinen Aufzug insgesamt meinte, und deswegen ist das Beispiel seiner Rückkehr nach Rom im Herbst 1460 noch aufschlußreicher. Damals ließ er sich auf der *sedia gestatoria* von rebellischen römischen Adligen vom sechsten Meilenstein bis zur Porta del Popolo tragen und antwortete auf Warnungen nur mit dem Psalmvers: *Super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem* (Ps. 90, 13) - ein Vers, der seit der Spätantike häufig im Zusammenhang mit Herrscheradventus und Herrscherepiphanie verwendet worden war³⁹. Wenn Pius II. zur Begründung für die *sedia gestatoria* in Florenz 1459 auf seinen Gesundheitszustand verwies, so tat er dies, um die Nuance des Triumphalen in seiner Neuerung des Adventus-Zeremoniells bei diesem Anlaß zu entschärfen. Die Betonung des eigenen Leidens

civitatem (Anordnung über die Reise Martins V. nach Italien, 1418); TAMBURINI (1966) S. 173-176, zur Einordnung dieses von den Bearbeitern in die Zeit Nikolaus' V. gesetzten Zeremoniells nach Avignon, aber vor Innozenz VIII. vgl. auch M. DYKMANS, *Le cérémonial* (1968), bes. S. 366; zu A. Patrizi Piccolomini siehe unten Anm. 60. - Zum päpstlichen Reisezeremoniell vgl. A. PARAVICINI BAGLIANI (1991) und die Präzisierungen bei A. Th. HACK (1999) S. 584f. Anm. 12.

³⁵ Vgl. J. TRAEGER (1970), bes. S. 9ff.; J. TRAEGER (1986) S. 99ff.; A. PARAVICINI BAGLIANI (1994) S. 118f., 123f.; A. Th. HACK (1999) S. 513. Zu Reittieren beim bischöflichen Adventus vgl. A. DIETL (1998) S. 117, 122-128.

³⁶ Vgl. A. Th. HACK (1999) S. 344ff., bes. 348 mit Anm. 287. - Jean Fouquet stellte in seinen Miniaturen zu den *Grandes Chroniques* die Ankunft Kaiser Karls IV. vor St. Denis in einer Pferdesänfte dar; vgl. Cl. SCHAEFER (1994) S. 179 Abb. 109. Bereits G. MORONI (1846) S. 150 erwähnt Beispiele kranker Päpste (Innozenz IV., Urban IV.), die eine *lectica* benutzten, was aber ohne dauerhaften Niederschlag im Zeremoniell geblieben zu sein scheint.

³⁷ Vgl. A. Th. HACK (1999) S. 347.

³⁸ Enea Silvio PICCOLOMINI, *De viris illustribus* S. 54 Zeile 30.

³⁹ PIUS II, *Commentarii*, 1. Bd. S.135 Zeile 18, S. 235 Zeile 23ff.; er bemerkt auch bei seinem Einzug in Florenz, daß seine Lehensleute ihn als *suum dominum* getragen hätten, ebda. S. 118 Zeile 5. - Zu Ps. 90,13 vgl. E. H. KANTOROWICZ (1965) S. 18f.; N. GUSSONE (1978) S. 253 (Ps. 90,13 als Inschrift auf dem steinernen Sitz in der Apsis der Lateranbasilika); A. Th. HACK (1999) S. 545. - Zur Geschichte des Triumphs vgl. ebda. S. 283-291 (Überblick bis zum Ende des Mittelalters mit zahlreichen Literaturhinweisen). Es ist hervorzuheben, daß die gelehrnt-antiquarische Kenntnis antiker Triumphbräuche im Jahr 1460 durch die *Roma triumphans* des päpstlichen Sekretärs Flavio Biondo entscheidende Fortschritte machte.

würde in diesem Fall auch einer Argumentationsstrategie entsprechen, die der Papst zur Propagierung des Türkenkriegs einsetzte. In seinen Verlautbarungen zu diesem Thema wurde er nie müde, darauf hinzuweisen, daß er sich selbst nicht geschont hatte, um die Christenheit zum Kampf gegen die Türken aufzurufen⁴⁰.

Nach Pius II. wurde die *sedes gestatoria* zum festen Bestandteil des päpstlichen Adventus-Zeremoniells. Als der Medicipapst Leo X. im Jahr 1515 in Florenz einziehen wollte, hatte sein Zeremonienmeister zwar wiederum zahlreiche Meinungsverschiedenheiten mit den Florentinern auszufechten; die *sedes gestatoria* aber wurde anscheinend nicht mehr diskutiert, obwohl auch Leo X. sich bis in die päpstliche Unterkunft nach Santa Maria Novella tragen ließ⁴¹. Pius II. selbst hatte für die Verwendung der *sedes gestatoria* noch keine eindimensionale Deutung; er ließ die mögliche Konnotation physischer Schwäche zu. Seine Nachfolger aber interpretierten diese Art der Fortbewegung zunehmend in einem triumphalistischen Sinn. Nichts ist dafür bezeichnender als eine Episode aus dem Pontifikat Julius' II., die zeigt, daß es eine *maior* und eine *minor sedes gestatoria* gab und nur die *maior sedes* als feierlichen Anlässen angemessen galt. Aber aus welchem Grund? Beim zweiten Einzug dieses Papsts in Bologna (1510) brach eine der Tragegestangen der *maior sedes*, und der Papst wurde ein Stück des Wegs zwar auf ihr, aber ohne Stangen getragen, indem die Träger den Sitz direkt ergriffen, sehr zum Unwillen des päpstlichen Zeremonienmeisters: ... *nam ita depresso ferebatur sine perticis, ut non pompa, sed simplicitas videbatur*⁴². Getragen werden genügte also nicht für den erwünschten Eindruck: der Papst mußte hoch über den Köpfen erscheinen. Dabei ist darauf hinzuweisen, daß auch Pius II. zumindest bei seinem Einzug in Mantua von einem „hochaufragenden Sitz“ schreibt, so daß möglicherweise schon zu seiner Zeit Unterscheidungen zwischen einer „hohen“ und einer „niedrigen“ *sedes* gemacht wurden⁴³.

Dies lenkt die Aufmerksamkeit auf einige frühe bildliche Darstellungen, die offenkundig zwei Arten von *sedes (sediae/sellae) gestoriae* abbilden, was bislang anscheinend nicht aufgefallen ist, da in der entsprechenden Literatur stets undifferenziert von *sedes gestatoria* die Rede ist. Die eine Variante der *sedes*, bei der sich die Sitzfläche, an deren Seiten die Tragegestangen angebracht waren, in Kopfhöhe der Träger befand, wurde von Raffael 1511/12 in den Stanzen bei der „Vertreibung Heliodors“ und der „Messe von Bolsena“ dargestellt. Nach der damals üblichen

⁴⁰ Vgl. J. HELMRATH (2000) S. 119, 122 („Larmoyanz und Sarkasmus“), S. 128, 136.

⁴¹ PARIS DE GRASSIS, De ingressu S. 13: ... *delatus ... perafrenariis suis subcollocantibus, etiam iuvenibus florentinis ad hoc praeparatis*; S. 18: ... *delatus est in Monasterium S. M. Novellae*. Vgl. J. SHEARMAN (1975), bes. S. 173; R. C. TREXLER (1980) S. 312; I. CISERI (1990) S. 20, 22 Anm. 40, 176 (*dipoi ... si portò a la Sala del Papa*; Brief Buonarroto Buonarrotis an seinen Bruder Michelangelo, 1515); M. CASINI (1996) S. 194-196.

⁴² Vgl. PARIS DE GRASSIS, Le due spedizioni militari S. 194.

⁴³ PIUS II, Commentarii, Bd. 1, S. 136: *pontifex ipse sella sublimi sedens*.

Terminologie wäre sie als *lectica*⁴⁴ zu definieren; sie ist wohl identisch mit der *sedes minor* des päpstlichen Zeremonienmeisters. Eine solche *lectica* war von Raffael ursprünglich auch für das Fresko der Begegnung Leos I. mit Attila vorgesehen worden, wobei jüngst darauf aufmerksam gemacht wurde, daß die Kopie einer entsprechenden Vorzeichnung die sogenannte *cathedra Petri* als Tragethron zeigt, was ein bildlicher Beleg dafür ist, daß dieser spätkarolingische Thronsessel irrtümlich in die Entwicklungslinie der *sedes gestatoria* gestellt wurde. Die an den Seiten der *cathedra Petri* angebrachten Trageringe dürften jedoch lediglich dazu gedient haben, den als Reliquie verehrten leeren Thron bei Prozessionen mitzuführen⁴⁵. Eine zweite, aufwendigere Art von *sedes* bestand aus einer Plattform, auf der ein vergoldeter oder mit golddurchwirkten Tüchern behängter Sitz stand. Hier hatte der Pontifex seine Füße in Kopfhöhe der Träger. Diese Form ähnelte dem seit dem 14. Jahrhundert wiederentdeckten Wagen des Triumphators, auf dem weltliche Potentaten im Gegensatz zur Antike nicht stehend, sondern sitzend Einzüge und Umzüge hielten⁴⁶, nur daß im Falle der päpstlichen *sedes* die Tragfläche eben nicht auf Rädern, sondern auf den Schultern von Trägern ruhte. Wahrscheinlich ist diese Verbindung von Thron und Plattform der *sedes maior* Iulius' II. gleichzusetzen. Sie ist auf jenem nach 1502 entstandenen Fresko in der Libreria Piccolomini in Siena zu sehen, das innerhalb eines biographischen Zyklus zu Pius II. seinen Einzug in die Peterskirche zur Papstweihe mit einer Situation aus seinem Possesso, dem Umzug nach der Krönung mit der Tiara, verschmolz (Abb. 7b)⁴⁷. Daraus abzuleiten, daß Pius II. bei diesen Gelegenheiten eine *sedes gestatoria* verwendet habe, wäre allerdings voreilig; es scheint vielmehr, daß das Fresko dem zu Beginn des 16. Jahrhunderts üblichen Ritual folgte. Noch das Zeremoniell der Zeit Nikolaus' V. kennt die *sedes gestatoria* weder bei der Papstweihe noch beim Possesso, und Kalixt III. (1455-1458) wie Pius II. hielten jedenfalls ihren Possesso zu Pferd ab⁴⁸. Möglicherweise hat Pius' Nachfolger, der zeremonienbewußte Paul II. (1464-1471), die *sedes gestatoria* bei seiner Papstweihe und im Possesso verwendet⁴⁹. Von Sixtus

⁴⁴ Vgl. G. MORONI (1846), s. v. Lettiga o Lettica, Lectica, S. 147-152.

⁴⁵ Vgl. J. TRAEGER (1971) S. 39, 43 und bes. M. ROHLMANN (1996) S. 6, 18 (Identifikation der *cathedra Petri* durch M. Winner). Der wohl schon im späteren Mittelalter nicht allzu gute Erhaltungszustand der *cathedra* hat es wahrscheinlich gar nicht erlaubt, Personen auf diesem Sitz zu tragen; vgl. P. E. SCHRAMM (1956) S. 697f.; es wird sogar bezweifelt, ob die Päpste - wie vielfach angenommen - auf der *cathedra Petri* inthronisiert wurden, vgl. B. SCHIMMELPFENNIG, *Cathedra Petri* (1973).

⁴⁶ Zur Wiederbelebung der Triumphzüge vgl. R. STRONG (1984) S. 44f., mit weiterführender Literatur S. 194f.; für die Frührenaissance vgl. von der älteren Literatur bes. A. MARTINDALE (1979) S. 47-55.

⁴⁷ Vgl. G. V. G. SHEPHERD (1993) S. 188-195; S. SETTIS, D. TORACCA (1998) S. 43 Nr. 20, S. 55 Nr. 34, S. 100 Nr. 119, S. 101 Nr. 120, S. 363-365. Vgl. die Beschreibung bei MORONI (1853), s. v. Sedia pontificale gestatoria, S. 198. Zu einer weiteren frühen Darstellung dieser feierlichen *sedes* bei Leo X. vgl. J. SHEARMAN (1975) S. 153f. Siehe auch Anm. 50.

⁴⁸ Nikolaus V.: TAMBURINI (1966) S. 14f., 17, 21, 31, 39; Kalixt III., Pius II.: vgl. SCHIMMELPFENNIG (1974) S. 193-195.

⁴⁹ Die Quellengrundlage der Paul II. betreffenden Hinweise bei L. VON PASTOR (8./9. Aufl. 1925) S. 299 und R. J. INGERSOLL (1985) S. 173, 195-198, ist teilweise nicht recht nachzuvollziehen. Ingersoll ist im übrigen der einzige Autor, der sich um eine Bestimmung des Platzes der *sedes gestatoria* im Ritual des Possesso der Renaissance-Päpste bemüht hat.

IV. (1471-1484) gibt es eine zeitgenössische Darstellung seines Possesso, bei der er auf der hohen *sedia* thront, und beim Possesso Innozenz' VIII. (1484-1492) war die Verwendung der *sedia* bereits soweit eingespielt, daß nun auch sie Gegenstand des rituellen Raubs wurde, der vorher das päpstliche Reittier vor der Lateranbasilika betraf⁵⁰. Erst das in der Zeit dieses Papstes schriftlich fixierte Zeremoniell sieht ausdrücklich vor, daß bereits der neu Geweihte in der Peterskirche getragen werden kann⁵¹. Von Alexander VI. (1492-1503) wird berichtet, daß er unmittelbar nach seiner Wahl zur Weihe in die Peterskirche getragen wurde⁵².

Obwohl die erste ausdrückliche Verteidigung der *sedia* gegen protestantische Kritik im 16. Jahrhundert den Eindruck zu erwecken versucht, der Tragethron sei als päpstliches Vorrecht seit der Antike ununterbrochen bei den verschiedensten Gelegenheiten benutzt worden⁵³, scheint es beim gegenwärtigen Kenntnisstand zumindest zweifelhaft, ob die *sedia gestatoria* im Zeremoniell der Papsterhebung zwischen dem ausgehenden 9. und dem endenden 15. Jahrhundert verwendet wurde. Kontinuierlich kann dies nicht der Fall gewesen sein, da keiner der liturgischen und zeremoniellen Texte aus diesen nahezu fünf Jahrhunderten erwähnt, daß der Papst während der Feierlichkeiten seiner Einsetzung getragen wurde. Die in dieser Zeit von solchen Quellen genannten beweglichen *sedes/sediae/sellae* stellen zudem nicht Throne dar, auf denen der Papst getragen werden sollte, sondern transportable Throne, auf denen der Papst nach deren Niedersetzen Platz nahm, worin man eine Fortentwicklung der antiken *sellae curules* erblicken konnte; *sella* kann aber auch nur „Sattel“ heißen⁵⁴. Bei der Untersuchung der schriftlichen Quellenbelege ist also zu unterscheiden zwischen a) der Verwendung eines Tragesessels oder einer Sänfte aus rein praktischen Gründen wie etwa Krankheit oder Alter, b) der Verwendung eines Tragesessels als rangmäßiges Vorrecht außerhalb von Zeremonien, c) der Verwendung eines Tragethrons im Rahmen eines symbolisch aufgeladenen Zeremoniells wie Amtsantritt oder Adventus, d) dem

⁵⁰ Zu dem Freskenzyklus Sixtus' IV. in S. Spirito vgl. E. D. HOWE (1978); S. DANESI SQUARZINA (1985) S. 17f.; zum Possesso Innozenz' VIII. vgl. S. BERTELLI (21995) S. 91f.

⁵¹ A. PATRIZI PICCOLOMINI bemerkt zur Prozession nach der Papstweihe in der Peterskirche: *qui [i. e. papa] si pedibus suis incedet*, M. DYKMANS (1980), Bd. 1, S. 70 Zeile 30, was zeigt, daß es auch andere Möglichkeiten gab. Tatsächlich berichtet Johannes BURCKARDUS in seinem Liber notarum, S. 54 Zeile 8-10, daß Innozenz VIII. nach der Weihe aus der Peterskirche hinausgetragen wurde.

⁵² Vgl. SIGISMONDO DEI CONTI, 2. Bd., S. 54: *Hinc fores Conclavis panduntur, Pontifex sella gestatur ...* Der Autor hält dies übrigens für einen althergebrachten Brauch bei Papstweihen.

⁵³ G. St. VALENTINO (1588) S. 170-175. Valentino nimmt unter Vermischung der im folgenden skizzierten vier Möglichkeiten sehr heterogene Belege für eine uralte Tradition der *sedia gestatoria* im Sinne eines Tragethrons als päpstlichen Herrschaftszeichens in Anspruch.

⁵⁴ Der für das Thema immer noch grundlegende Artikel von G. MORONI (1853), s. v. *Sedia pontificale gestatoria*, führt zur Verwendung der *sedia gestatoria* im bischöflichen und päpstlichen Zeremoniell Beispiele aus Spätantike, Merowinger- und Karolingerzeit an; vgl. N. GUSSONE (1978) S. 131, 135; G. KREUZER (1995) Sp. 1665f. Zu transportablen Thronen vgl. etwa N. GUSSONE (1978) S. 124f., 150. Zu den päpstlichen Zeremonienbüchern vgl. B. SCHIMMELPFENNIG, *Zeremonienbücher* (1973); liturgische Texte des 10. Jahrhunderts finden sich bei C. VOGEL, R. ELZE (1963-1972); liturgische und zeremonielle Texte des 12. bis beginnenden 15. Jahrhunderts sind zusammengestellt bei M. ANDRIEU (1938-1941) und M. DYKMANS (1977-1983). Die Frage wäre auch noch anhand der historiographischen und sonstigen Quellen zu untersuchen, was hier zu weit führen würde.

Transport eines Throns, ohne daß der Papst darauf getragen wird. Nur in den Fällen b) und c) ist streng genommen *sedia gestatoria* in dem heute üblichen Sinn eines Tragethrons zu verstehen. Es hat ganz den Anschein, als ob die *sedia gestatoria* als päpstliches Herrschaftszeichen in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Mode gekommen wäre, wobei die Bildquellen zeigen, daß für die feierlichsten Gelegenheiten der Thron auf der tragbaren Plattform verwendet wurde. Pius II. hat hier eine Vorreiterrolle gespielt, ursprünglich wohl aus der Zwangslage seiner Bewegungsunfähigkeit heraus, die er selbst bei Gelegenheit in triumphales Auftreten ummünzte. Es muß offenbleiben, ob bereits er sich auf der Plattform tragen ließ. Nachdem er jedenfalls eine Form der *sedia* im Adventus-Zeremoniell seiner Reise nach Mantua eingeführt hatte, gebrauchte er sie auch bei liturgischen Prozessionen wie dem Empfang des Andreashaupts im Jahre 1462⁵⁵. Seine Nachfolger verwendeten den Tragethron bei den Feierlichkeiten ihres Antritts, was von Pius II. noch nicht berichtet wird; am Ende des Jahrhunderts aber wird der Gewählte schon aus dem Konklave heraus- und in die Peterskirche zur Weihe hineingetragen. Vielleicht handelte es sich im Zusammenhang der Papstweihe und -krönung um eine bewußte Wiederbelebung spätantiker und frühmittelalterlicher Bräuche, die in den Hintergrund gedrängt und sogar vergessen worden waren, sobald die Päpste den kaiserlichen Schimmel für ihren Aufzug entdeckt hatten.

Daß die Verwendung der *sedia gestatoria* im Jahr 1459 nicht nur für die Florentiner ungewohnt war - Martin V. wie Eugen IV. waren zu Pferd eingezogen⁵⁶ -, wird auch darin sichtbar, daß der Verzicht auf das Reittier für den Papst selbst Probleme aufwarf. Denn wie sollte nun der Stratordienst⁵⁷ erwiesen werden, das Vorrecht des Zügel- und Bügeldienstes genutzt werden, über das die Päpste vergangener Jahrhunderte eifersüchtig gewacht hatten? Pius selbst versuchte die Situation zu retten, indem er symbolhafte Elemente des päpstlichen Einzugs zu Pferd auf seinen Einzug mit der *sedia gestatoria* zu übertragen suchte, stieß dabei aber auf Schwierigkeiten, die in den spezifischen Umständen lagen. Falls der Papst zu Pferd eingezogen wäre, hätten nach dem kurialen Zeremoniell die ranghöchsten weltlichen Würdenträger den Stratordienst zu leisten gehabt⁵⁸. Das Problem bei der Ankunft Pius' II. vor Florenz bestand darin, daß sowohl der Sohn des mailändischen Herzogs wie die Lehensträger der römischen Kirche in der Romagna bereits in der Stadt eingetroffen waren. Man mußte also eine zeremonielle Lösung finden, in der diese Gäste ebenso wie die Florentiner berücksichtigt wurden. Pius II. dachte daran, Galeazzo Maria Sforza vor der *sedia gestatoria* zu Fuß gehen zu lassen, „so als ob er das Pferd des Papstes am Zügel führen würde“, und er begründete dies ausdrücklich als besondere Ehre, die den Mailänder

⁵⁵ PIUS II, *Commentarii*, 1. Bd. S. 377 Zeile 5, S. 378 Zeile 38.

⁵⁶ Vgl. S. BERTELLI (²1995) S. 90f.; S. MANTINI (1995) S. 84-86.

⁵⁷ Vgl. jetzt A. Th. HACK (1999) S. 439f., 504ff. mit weiteren Literaturhinweisen.

⁵⁸ Vgl. etwa Conziés Anordnung für die Reise Martins V. (1418), c. III, 15: *papam debet adestrare, pedes, maior dominus qui pro tunc ibidem erit ... Si autem nullus ... ibidem existat, tunc adestrant papam maiores officarii domini illius civitatis, qui ibi presentes sunt*; M. DYKMANS, D'Avignon (1968) S. 240f.

in eine königs-, ja kaisergleiche Position rücken würde. Cosimo de' Medici, der den Sforza beherbergte, war strikt gegen diese Lösung⁵⁹, so daß Galeazzo Maria Sforza letztlich nur ein paar Schritte vor dem Tragesessel des Papstes zu Fuß zurücklegte und dann wieder zu Pferd stieg. Daß der mit Galeazzo identifizierte Reiter im Fresko Benozzos auf einem auffallend geschmückten Schimmel sitzt, wirkt vor diesem Hintergrund wie ein ostentativer Hinweis. Die ihm übertragene Zwischenrolle war das Ergebnis eines Aushandelns, bei dem es für alle darum ging, ihr Gesicht zu wahren. Der Papst wollte *mutatis mutandis* den üblichen Einzug durchsetzen, wobei er Galeazzo Maria die Rolle des Ranghöchsten zugeordnet hatte, Cosimo de' Medici wollte dies verhindern, um den Sohn seines wichtigsten Verbündeten vor dem Zufußgehen zu bewahren, aber vielleicht auch, um dem Mailänder nicht allzusehr die Rolle des ‚Hausherrn‘ zu überlassen.

Wer aber sollte die *sedia gestatoria* beim Einzug des Papstes tragen? Hat Pius II. wirklich darauf bestanden, daß die florentinischen Signori diese Aufgabe übernehmen sollten? Eine derartige Äußerung des Papstes kann nur in einem frühen Stadium der Verhandlungen gefallen sein, und es ist möglich, daß es sich aus päpstlicher Sicht um eine Art Höflichkeitsgeste handelte in dem Bemühen, die Vertreter der Stadt Florenz und Galeazzo Maria auf die gleiche Stufe zu stellen. In dem soeben zitierten Gesandtenbericht geht Pius II. nämlich wie selbstverständlich davon aus, daß die *signori priori* neben dem Tragethron zu Fuß gehen würden und dieser von Florentiner Bürgern (nicht von den Signori!) zusammen mit den päpstlichen Lehensleuten getragen würde. Genau in dieser Art scheint der Einzug auch abgelaufen zu sein, wenn man den „Commentarii“ glaubt. Hier behauptet der Papst zudem, daß Galeazzo Maria Sforza hin und wieder so tat, als ob er die *sedia* mittragen würde, womit er impliziert, daß dem Tragen der *sedia* ein ähnlicher Rang zuzumessen sei wie dem Stratordienst. Der in Florenz gefundene Kompromiß, daß der höchste weltliche Würdenträger nur wenige symbolische Schritte vor der *sedia* zu leisten hatte, wurde ebenso wie die Äquivalenz von Trage- und Stratordienst im Zeremonienbuch des A. Patrizi Piccolomini für die Zukunft festgehalten⁶⁰. Die Frage, wer den päpstlichen Thron beim Einzug in eine Stadt zu tragen habe, war also aufgeworfen worden durch den gedanklichen Umweg über den Stratordienst. Während aber dieser aufgrund jahrhundertelanger Übung in zeremoniellem Zusammenhang mittlerweile als Auszeichnung interpretiert wurde, war die vom

⁵⁹ Das Vorstehende berichten zwei mailändische Gesandte aus Florenz (25. April 1459), Archivio di Stato Milano, Sforzesco, Firenze 270. Sie referieren als Äußerung Pius' II., daß *levando li cittadini la cathedra de sua Santità insieme con duy Signori de' Vicarii de la chiesa ... quali se mutareno a vicenda, li signori Priori andariano a piedi dali lati de la cathedra et il prefato conte Galeazzo andaria solo inançi la cathedra pur a pede, come se adestrasse il cavallo del papa quando andasse a cavallo, perchè non solo sua Signoria ma ogni re, etiam lo imperadore se vi fusse, adestraria il cavallo del papa et andaria a pede.*

⁶⁰ PIUS II, Commentarii, Bd. 1, S.118 Zeile 8-10; A. PATRIZI PICCOLOMINI: *In porta princeps civitatis, etiam si esset rex, ducit equum pontificis freno, vel si pontifex vehitur sella, subit sellam cum suis proceribus dignioribus per aliquot passus; deinde iubente pontifice, alii ei succedunt, et ille ascendit equum et equitat in suo ordine. Si vero civitas non sit sub principe sed libera, tunc summi magistratus ducunt equum, vel subeunt sellam a principio, et mox mutantur, et alii nobiles cives succedunt*; M. DYKMANS (1980), Bd. 1, S. 188.

Papst vorgeschlagene Ersatzhandlung noch so ungewohnt, daß sie als Assoziation zur Dienstbotensphäre empfunden werden konnte, wie die unwillige Äußerung Sigismondo Malatestas belegt, der sich über seine ‚Degradierung‘ zum Sänfenträger beschwerte⁶¹. Ob es ein Zufall ist, daß im Fresko Benozzos ausgerechnet Sigismondo Malatesta in der vordersten Reihe der Ostwand neben Galeazzo Maria Sforza unübersehbar auf einem Pferd sitzt?

Bei der erneuten Durchreise Pius' II. durch Florenz Anfang Februar 1460 äußern sich die florentinischen Quellen nicht mehr über die Modalitäten, obwohl der Papst aufgrund seiner sich verschlechternden Gesundheit gewiß wiederum in die Stadt getragen wurde. Hatte Cosimo de' Medici im Jahr 1459 ein Zusammentreffen mit Pius II. vermieden, so unternahm er jetzt einen Annäherungsversuch, der einem klar umrissenen Zweck diene. Es ging um die für das Frühjahr 1460 erwartete erste Kardinalskreation dieses Papstes, und Cosimo de' Medici wollte seinen Neffen Filippo persönlich als Kandidaten empfehlen⁶². Auch sorgte er dafür, daß Pius II. und das Kardinalskolleg Empfehlungsschreiben der Signoria erhielten.⁶³ Außerdem verfaßte vermutlich im Frühjahr 1460 Bartolomeo Scala, der Sekretär Pierfrancescos de' Medici, ein langes Preisgedicht auf Pius II., das dessen künftige Erfolge gegen die Türken feierte⁶⁴. Die Ernennung eines Medici zum Kardinal blieb aus, obwohl Cosimo im Winter 1460 auch den mailändischen Herzog Francesco Sforza dazu brachte, ein Empfehlungsschreiben für seinen Neffen nach Rom zu schicken. Pius II. fand sich zwar bereit, Filippo de' Medici zum Erzbischof von Pisa zu erheben, äußerte sich aber zu dieser Zeit über Florenz und die Medici recht distanziert, da er einen größeren Einsatz für seine politischen Ziele, vor allem den Türkenkrieg, vermißte⁶⁵. Vielleicht auch aus diesem Grund bauten die Medici zwei Jahre später eine neue geschäftliche Verbindung auf, indem sie sich an der Ausbeutung der 1462 entdeckten Alaunminen von Tolfa mit einem Vorschuß von 75 000 fl. beteiligten, was etwa einem Viertel der gesamten Jahreseinkünfte der Kurie entsprach. Da die Erträge des Alauns von Tolfa ganz dem Kreuzzug gegen die Türken zugute kommen sollten, hofften die Medici möglicherweise neben dem zu erwartenden finanziellen Gewinn auch darauf, daß ihnen dieser Vorschuß als Engagement für das Hauptanliegen des Papstes angerechnet würde. Jüngst wurde bereits die Dekoration der Palastkapelle als Versuch der Medici gewertet, wenigstens indirekt ein Interesse an der Türkenproblematik zu bekunden,

⁶¹ PIUS II, Commentarii, Bd. 1, S. 118 Zeile 6f.

⁶² PIUS II, Commentarii, Bd. 1, S. 195f., bes. 196 Zeile 13.

⁶³ Vgl. M. DEL PIAZZO (1969) S. 57 Nr.17, S. 58 Nr. 19-20.

⁶⁴ A. BROWN (1979) S. 270-272; A. BROWN (1997) S. 412-417.

⁶⁵ Als Reaktion auf die Empfehlung des Sforza für Filippo de' Medici bemerkte der Papst gegenüber dem mailändischen Gesandten: *Vuy li doveti scrivere che faci che quella comunita et luy [d.h. Cosimo] se monstreno tali verso de noy che meritano essere honorati da noy ... Ma quando Cosmo et quella comunita de Firenze non faceno altra demonstratione de benevolentia verso la chiesa et verso de noy, non deve volere il vostro signore che noy li compiaciamo in tanta cosa con nostro grande caricho et vergogna*, Archivio di Stato Milano, Sforzesco, Roma 49, 20. Dez. 1460. - Vgl. R. M. ZACCARIA (1991) S. 290 Nr. 10 (Breve Pius' II. über die Erhebung Filippus zum Erzbischof von Pisa, 9. Jan. 1461).

um sich fürs erste einer konkreteren Reaktion auf die päpstlichen Aufrufe zum Kreuzzug zu entziehen⁶⁶.

Die Ausmalung der Kapelle im Medicipalast fiel jedenfalls genau in die Zeit, in der die Medici die Kardinalserhebung eines Familienmitglieds anstrebten und deshalb allen Grund hatten, Pius II. zu hofieren. Außerdem kam der Besuch eines Papstes auch zu gelegen, um sich die Möglichkeit einer Anspielung auf dieses Ereignis entgehen zu lassen, wenn man schon eine Kapelle mit repräsentativen Funktionen in Auftrag gab. So wie wenig später der ghibellinische Markgraf von Mantua den Kaiser im Hintergrund der Fresken seines Repräsentationsraums auftreten ließ, konnte auch im guelfischen Florenz ein Porträt des Papstes an einer etwas versteckten Stelle ein politisches Bekenntnis ausdrücken, selbst wenn man den gerade amtierenden Nachfolger Petri persönlich nicht besonders schätzte. Entspräche nicht gerade eine solche verdeckte Vorgehensweise ganz dem bekannten politischen Stil Cosimos? Beim ersten Besuch des Papstes versuchte er aus dem Hintergrund Einfluß auf das Empfangszeremoniell zu nehmen, zumindest soweit es Galeazzo Maria Sforza betraf; beim zweiten Besuch erschien er zur Audienz zu solch später Stunde, daß jedes öffentliche Aufsehen ganz sicher vermieden wurde. Trotz der pikierten Bemerkungen, die Pius II. in den „*Commentarii*“ über Florenz fallen ließ, wußte er doch über Cosimo auch einiges Positive zu sagen, und ihr nächtliches Gespräch wurde auf der rein persönlichen Ebene sogar ein Erfolg⁶⁷. Die bekannte Vorliebe des Papstes für oligarchische und monarchische Regierungsformen bot eine von Cosimo geschickt angesprochene gemeinsame Basis, wenn auch die Medici im 15. Jahrhundert ihre politischen Aspirationen nach außen noch sorgfältig zu bemänteln suchten. Unter vier Augen freilich waren sich der Bankier und der Papst einig, daß „die Volksmenge“ kein Verständnis für Zielsetzungen höherer Art habe. So konnte die Abbildung Pius' II. in der Palastkapelle eine freundliche Geste darstellen, die nicht allzuviel kostete, zumal die Deutung des Bildnisses demjenigen überlassen blieb, der um die Identität des Dargestellten wußte. Diplomatie mit Hilfe von Bildern betrieb ein gutes Jahrzehnt später auch Lorenzo de' Medici, als er anläßlich eines zweiten Besuchs Galeazzo Maria Sforzas 1471 dessen Porträt bei Piero Pollaiuolo in Auftrag gab⁶⁸.

Angesichts des gewählten Themas hätte es unpassend scheinen können, den Papst in der Pa-

⁶⁶ Zur Finanzierung des Alaunabbaus in Tolfa vgl. PIUS II, *Commentarii*, Bd. 1, S. 356 Zeile 27 (die Initiative wird hier Cosimo de' Medici zugeschrieben); J. DELUMEAU (1962) S. 82f.; R. DE ROOVER (1970) S. 218ff., bes. 220; zum Jahreseinkommen der Kurie in dieser Zeit vgl. A. GOTTLÖB (1889) S. 256, zu Tolfa ebda. S. 287. - Zur keineswegs eindeutigen Einstellung der Florentiner und speziell der Medici gegenüber den päpstlichen Türkenkriegsplänen vgl. F. CARDINI (1979); A. BROWN (1992) S. 68f.; J. HELMRATH (2000) S. 132f.; G. HOLMES (1992) S. 26f. nimmt eine eher positive Haltung Cosimos an; im Zusammenhang mit den Fresken Benozzos vgl. R. J. CRUM (1996), bes. S. 416. Zu Breven Pius' II. an Florenz und die Medici vgl. R. M. ZACCARIA (1991).

⁶⁷ PIUS II, *Commentarii*, 1. Bd. S. 119f., 195f.; vgl. N. RUBINSTEIN (²1997) S. 144-146; G. HOLMES (1992) S. 26f.

⁶⁸ Vgl. A. WRIGHT (1996).

lastkapelle mit den Abzeichen seiner Würde darzustellen; der Papst in Reisekleidung hingegen fügte sich vortrefflich in den Zug der Heiligen Drei Könige ein, da auf diese Weise ja auch an die konkreten Umstände der päpstlichen Besuche in Florenz erinnert werden konnte. Allerdings hat Benozzo genau besehen dafür Sorge getragen, daß der Betrachter Pius II. nicht mit einem beliebigen Kapuzenträger verwechselte. Was der Bildhauer der Büste von San Benedetto erreichte, indem er dem Kopf eine etwas unproportionierte Tiara aufsetzte, drückte Benozzo als Maler subtiler aus. Schon durch die Farben der Kapuze gibt der Künstler einen Hinweis auf die päpstliche Identität des Dargestellten, denn die weiße Innen- und die rote Außenseite waren der päpstlichen Kleidung aus symbolischen Gründen zugeordnet. In vielfältigen Bezügen drückten diese Farben sowohl eine *imitatio imperii* wie auch die *plenitudo potestatis* aus; zudem sollte der Papst, indem er innen die Farbe der Unschuld, außen die Farbe des Martyriums und Leidens anlegte, Christus selbst verkörpern⁶⁹. Der Maler hat auch diese kapuzenartige Kopfbedeckung in eigentlich unperspektivischer Weise auffällig verlängert und nach oben verjüngt, so daß sie entfernt an die Form der Tiara erinnert. Die Längung und Verjüngung wird zusätzlich betont durch die Darstellung des goldenen Stickmusters, das vom Rand auf die Spitze zuläuft. Die Wiedergabe eines schwer identifizierbaren Kleidungsstücks, das als gebauschter goldfarbener Stoff um den Hals des Papstes erscheint, hebt den Kopf aus der umgebenden Menge deutlich heraus, was sich erst nach der jüngsten Restaurierung wieder deutlich erkennen läßt⁷⁰. Vermutlich handelt es um eine malerische Vermischung des päpstlichen Untergewands mit der Stola, die Pius II. auf Reisen stets um den Hals trug und die jedenfalls bei feierlichen Einzügen von goldener Farbe war⁷¹.

Es bleibt noch zu untersuchen, wieso Benozzo Gozzoli Pius II. gerade an diese Stelle der Ostwand plazierte, was er in Absprache mit dem Auftraggeber Piero de' Medici getan haben muß, der sich auch um Details des Bildprogramms gekümmert hat. Man kann darin einen autobiographischen Hinweis aus der Sicht des Malers erblicken: Benozzo hat sich selbst zwischen den Medici und dem Papst porträtiert. Dies ist ganz wörtlich zu nehmen, denn er hatte für die Krönung Pius' II. im Herbst 1458 Fahnen und Bänke bemalt⁷²; den Papst hatte er damit sozusagen hinter sich, die Medici, seine aktuellen Auftraggeber, aber buchstäblich vor sich. In dem Aufbau der Porträtgruppe könnte jedoch auch ein Kommentar der Medici zur kirchenpolitischen Situation liegen. Sie waren es, die als Bankiers der Kurie die römische Kirche in den schweren Zeiten der

⁶⁹ Vgl. A. PARAVICINI BAGLIANI (1994) S. 117ff., bes. 122f.

⁷⁰ Ein gutes Foto vom Zustand vor der Restaurierung vgl. bei P. BARGELLINI (1961) Tafel 18.

⁷¹ Vgl. A. PATRIZI PICCOLOMINI: *Post crucem ... ipse pontifex debet procedere ... , et tunc habebit stolam supra rochetum longum succinctum, et supra capucium parvum rubei coloris*; M. DYKMANS (1980), Bd. 1, S. 184; ... *nunquam pontifex debet exire in publicum sine stola, et ita vidi semper servari a Pio II cui per annos quatuor ad manus in suo pontificatu deservivi, quem etiam per agros et nemora peragrantem cum stola semper perspeximus*; ebda. S. 185f. Zur Farbe vgl. CAMPANO S. 32 Zeile 2-3 anlässlich des Einzugs in Perugia: ... *candida sindone, stola aurea commissa et purpureo galero*.

⁷² Vgl. die zuletzt bei D. COLE AHL (1996) S. 276f. Nr. 9-10d zusammengestellten Dokumente zur Tätigkeit

ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts vorgebracht hatten durch die Beherbergung Martins V. und Eugens IV. sowie durch die Finanzierung des Unionskonzils. Diese Selbstsicht wird auf dem Fresko bildlich ausgedrückt, indem der Papst, der sienesischen Banken den Vorzug gab, in das Gefolge der Medici eingereiht wird als Mitglied einer Gruppe, an deren Spitze energisch vorwärtsweisend Piero de' Medici reitet, wie um kundzutun, daß es ohne die finanzielle Potenz der Medici um die Kurie schlecht bestellt sei. Die Ambivalenz, die man in der perspektivischen Darstellung des Verhältnisses zwischen Piero und dem älteren Reiter zu seiner Rechten (von ihm selbst aus gesehen) beobachtet hat⁷³, könnte dabei auch auf die Plazierung des Papstes übertragen werden. Denn Pius II. befindet sich zwar, perspektivisch betrachtet, hinter den Medici; er befindet sich aber, wenn man die Wand als Fläche nimmt, auch weit oben, fast an der Spitze des Dreiecks der Porträtgruppe. Außerdem wurde hinsichtlich der gesamten Porträtgruppe darauf verwiesen, daß ihre Positionierung am Schluß des Zugs zwar einerseits eine Demutsgeste darstellt, andererseits im Einzugszeremoniell aber die wichtigsten Personen am Ende kamen⁷⁴. Mehr noch als auf die Medici würde diese Beobachtung auf den Papst sowohl bei seinem Adventus wie im Fresko zutreffen.

Benozzo Gozzoli hat das Porträt des Papstes in einer *giornata* zusammen mit dem bärtigen Kopf eines älteren Mannes auf der linken Seite und den zwei jugendlichen Köpfen auf der rechten Seite gemalt⁷⁵. Der kleine Wandausschnitt als Tagesleistung spricht für besondere Sorgfalt bei der Ausführung. Der Kopf links von Pius stellt offenkundig kein Porträt dar, während die beiden jugendlichen Köpfe gewiß bestimmte Personen darstellen. Der Papst und die beiden Jugendlichen sind durch die Neigung der Köpfe und die sich überkreuzenden Blickrichtungen vom Maler zu einer Kleingruppe zusammengefaßt worden (Abb. 5). In den beiden Porträtgruppen an Ost- und Westwand der Kapelle gibt es kein weiteres Beispiel für eine solch eindeutige Zuordnung. Es fällt auf, daß der jugendliche, geradeaus blickende Kopf unmittelbar zur Rechten des Papstes einen goldenen Turban und der nach links geneigte Kopf wiederum zur Rechten dieses Jungen eine blaue Kopfbedeckung trägt. Die Piccolomini führten fünf goldene Halbmonde auf weißem Kreuz in einem blauen Schild als Wappen. Angesichts der heraldischen Bedeutung dieser Farben liegt die Vermutung nahe, daß es sich um zwei Nepoten Pius' II. handelt. Der Kopf rechts außen könnte Francesco Todeschini Piccolomini darstellen, jenen Neffen des Papstes, der im Frühjahr 1460 im Alter von 21 bis 23 Jahren zum Kardinal erhoben wurde. Todeschini wird von Zeitge-

Benozzos in Rom und Florenz; ferner A. PADOA RIZZO (1993) S. 357-362; St. ROETTGEN, Bd. 1 (1996) S. 327f.

⁷³ Über die Identifikation dieser Person herrscht keine Einigkeit; vgl. K. LANGEDIJK, Bd. 1 (1981) S. 402 Nr. 38 (Cosimo), Bd. 2 (1983) S. 1005f. Nr. 3 (Giovanni di Cosimo); R. HATFIELD (1992) S. 237 (Cosimo). C. ACIDINI LUCHINAT (1993) S. 366 nimmt an, daß es sich um Cosimo handelt und er hinter Piero reitet; St. ROETTGEN, Bd. 1 (1996) S. 332 hält die Figur ebenfalls für Cosimo, nimmt aber an, daß er perspektivisch gesehen vor Piero reitet.

⁷⁴ Vgl. R. HATFIELD (1992) S. 233.

⁷⁵ Vgl. C. ACIDINI LUCHINAT (1993) S. 378.

nossen als schwächling und kränklich aussehend beschrieben⁷⁶, was dem Ausdruck dieses Kopfes in Benozzos Fresko zumindest nicht widerspricht. Die Proportionen von Augen, Nase und Mund passen zu jenen der Grabfigur, die sich Todeschini Piccolomini (†1503 als Pius III.) noch als Kardinal anfertigen ließ (Abb. 6). Auch wurde in der von ihm gestifteten Libreria Piccolomini in Siena ein Porträt identifiziert, das ihn am Beginn seines zweiten Lebensjahrzehnts zeigt und - wenn auch durch Übermalungen verändert - deutliche Ähnlichkeit mit dem blau umhüllten Kopf aufweist (Abb. 7a)⁷⁷.

Mustert man die bekannten Darstellungen von Päpsten bis zum beginnenden 16. Jahrhundert, so findet man mehrere Beispiele, in denen ein Papst mit genau zwei ihm eng zugeordneten Begleitfiguren auftritt. Meist agiert der Papst, durch Tiara und liturgische Gewänder hervorgehoben, vor einem im Bild selbst dargestellten Publikum, und die beiden Begleitfiguren unterstützen ihn⁷⁸. Es bleiben zwei Beispiele, in denen der Papst in einem Zwischenstadium zwischen offizieller Rolle und privatem Sein porträtiert wurde: zwar mit zwei Begleitfiguren, doch ohne weiteres Publikum und ohne gemeinsame Aktion, zwar mit päpstlichen Gewändern, doch ohne Tiara und liturgische Funktion. Das erste ist das nur aus Erwähnungen, einer Kopie und einem Stich bekannte Bildnis Eugens IV. von Jean Fouquet aus den 40er Jahren des 15. Jahrhunderts, das in der Sakristei von S. Maria sopra Minerva hing⁷⁹. Das zweite ist das berühmte, von Raffael gemalte Porträt Leos X. mit zwei Nepoten, das nach Meinung eines großen Teils der Forschung 1518 bei der Hochzeit eines weiteren Neffen den abwesenden Papst in Florenz gleichsam vertreten sollte⁸⁰. Allerdings läßt sich über die Zuordnung der beiden Begleiter des Papstes aus den Wiedergaben des Bildes von Fouquet keine Information gewinnen, und Raffael hat sie bei Leo X. nachträglich zu beiden Seiten des Papstes hinzugefügt. Daß Benozzo Pius II. den Kopf in einer Dreiviertelansicht nach rechts neigen läßt und ihm einen Gesichtsausdruck gegeben hat, der auf

⁷⁶ Vgl. Cl. MÄRTL (1996) S. 297: Kardinal Jean Jouffroy bezog Ciceros Selbstcharakterisierung (*summa gracilitas et infirmitas corporis, procerum et tenue collum*; Brutus 313) auf seinen Kollegen Todeschini Piccolomini.

⁷⁷ Vgl. G. V. G. SHEPHERD (1993) S. 194. Zusätzlich zur Argumentation dieses Verfassers kann die Identifikation des sienesischen Porträts Todeschini Piccolominis erhärtet werden durch die Beobachtung, daß Pius II. und sein vermutlicher Neffe auf dem fraglichen Fresko die einzigen Personen sind, die Gewänder in den Piccolomini-Farben Weiß, Blau und Gold tragen. Außerdem ist Todeschini Piccolominis Obergewand an den Schultern durch Quasten geschlossen, die in Form und Farbe stark an Quasten eines Kardinalshuts erinnern. Quasten waren im ausgehenden Mittelalter auf den Schultern des für Diakone üblichen liturgischen Kleidungsstücks, der Dalmatika, angebracht, vgl. J. BRAUN (1907) S. 274; im Fresko verweisen sie darauf, daß Todeschini Piccolomini im Rang eines Kardinaldiakons stand. Vgl. auch seine Grabfigur, Abb. 6!

⁷⁸ Vgl. für die Zeit bis zum frühen 14. Jahrhundert das bei G. B. LADNER (1941-1984) gesammelte Material; als Überblick für das 15./16. Jahrhundert vgl. V. GUAZZONI (1996).

⁷⁹ Vgl. K. SCHWAGER (1970); L. CAMPBELL (1990) S. 190 mit Abb. 208 (Kopie nach Fouquet aus der Medici-Sammlung, 1552-1568); D. ARASSE (1993); Cl. SCHAEFER (1994) S. 24ff., Nr. 1.2 S. 289f. (mit weiteren Literaturhinweisen), Dok. 2a-c S. 345; V. GUAZZONI (1996) S. 92f.; A. CIANFARINI (1997).

⁸⁰ Vgl. die Beiträge in: A. DEL SERRA u. a. (1996) und die jüngste Beschreibung des Bildes von A. NESSELRATH in dem Ausstellungskatalog Hochrenaissance (1999) Nr. 22 S. 441-443 mit weiteren Literaturhinweisen. K. OBERHUBER (1999) S. 204-208 widerspricht der These von der ursprünglichen Bestimmung des Porträts, das er in eine Tradition von Herrscherbildern mit zwei Thronhelfern seit dem Trecento einordnet.

eine überaus ernste Stimmung schließen läßt, ruft eines der berühmtesten Papstporträts in Erinnerung: Raffaels Julius II. aus dem Jahr 1512. Dieses Bild, als Motivbild, Gedächtnisbild oder Staatsporträt interpretiert, fasziniert durch den schwer zu deutenden Ausdruck des Porträtierten. Es zeigt den in Nachdenken versunkenen Papst mit Camauro und Mozzetta sozusagen in seiner Alltagskleidung und ist vorbildhaft geworden für die spätere Tradition des Papstporträts⁸¹. Benozzos Darstellung Pius' II. in Reisekleidung kann als eine Etappe im Entstehungsprozeß dieses Bildnistyps gelten. Der Maler hat das Werk Fouquets in S. Maria sopra Minerva mit Sicherheit gekannt, und er hatte mit Fra Angelico in der Kapelle Nikolaus' V. im Vatikan gearbeitet, wo die Darstellung des Papstes bereits ihres streng hieratischen Charakters entkleidet worden war⁸². Raffael seinerseits hat möglicherweise im Zuge systematischer Vorstudien für die Libreria Piccolomini in Siena, an der er mitgearbeitet haben soll, auch die Medicikapelle in Florenz gesehen⁸³. Zwischen dem Porträt Pius' II. in der Medicikapelle und dem seit Raffael verbreiteten Porträttypus läßt sich eine noch engere Verbindung über ein Detail der Kleidung herstellen: Die Mozzetta des Papstes, sein roter, weißgefütterter Kurzumhang, der nur Schultern und Oberarme bedeckt, hat eine kleine, freilich stets heruntergeklappte Kapuze⁸⁴.

Das Porträt Pius' II. in der Medicikapelle mochte verschiedene Funktionen erfüllen: es konnte ein eher privates, nur Eingeweihten zugängliches Gedächtnisbild für die Auftraggeber bleiben; es konnte aber auch für Besucher erläutert werden und durch die Assoziation der Medici mit dem Papsttum den Rang der Familie bekräftigen. Der Gesichtsausdruck ließ sich auf die Situation der Jahre 1459/1460 beziehen: wollten die Medici ihn nicht anekdotisch als Ausdruck einer Mißstimmung des ihnen als überheblich geltenden Sienesen deuten, so konnten sie auf die Reflexion des Papstes über das Schicksal der Christenheit angesichts der türkischen Gefahr verweisen. Die Darstellung des nachdenklichen und leidenden Papstes könnte einer Variante der Selbstdarstellung Pius' II. in dieser Phase seines Pontifikats entsprechen. Gegen Ende seines Pontifikats, als er seinen Kreuzzug konkret vorzubereiten begann, hat Pius selbst eine Darstellung in Auftrag

⁸¹ Vgl. Raffaello a Firenze (1984) S. 144 Nr. 12 (mit weiteren Literaturhinweisen); L. D. und H. S. ETLINGER (1987) S. 128-130; S. FERINO PAGDEN, M. A. ZANCAN (1989) Nr. 57; P. DE VECCHI (1996) S. 9-22; V. GUAZZONI (1996) S. 106f.; A. NATALI (1996); K. OBERHUBER (1999) S. 125f.

⁸² Vgl. Cl. SCHAEFER (1994) S. 29f.; D. COLE AHL (1996) S. 28ff.; V. GUAZZONI (1996) S. 93f. - Zur Kapelle Nikolaus' V. vgl. außerdem St. ROETTGEN, Bd. 1 (1996) S. 204-223, bes. 208; J. T. SPIKE (1997) S. 76f., 176-185, Nr. 104-107 S. 248-251.

⁸³ Die zeitweilig abgelehnte These einer Beteiligung Raffaels an der Libreria Piccolomini ist wieder dezidiert vertreten worden von K. OBERHUBER (1986) und G. V. G. SHEPHERD (1993), bes. S. 131, 140 und 263, wo ikonographische Details der Fresken Benozzos als Vorlagen der Sieneser Fresken vermutet werden („The implication may well be that Cardinal Francesco specifically intended this Medicean allusion to be remembered by the viewer, dignifying Aeneas by the association with this Medicean portrait-group in a sacred setting“, S. 131 Anm. 45); vgl. auch D. TORACCA (1998) und K. OBERHUBER (1999) S. 19-22. St. ROETTGEN, Bd. 2 (1997) S. 306ff. hat sich gegen eine Mitarbeit Raffaels an der Libreria Piccolomini ausgesprochen.

⁸⁴ Die Mozzetta ist erst seit dem 3. Viertel des 15. Jahrhunderts als Kleidungsstück bestimmter hoher Prälaten nachzuweisen; als ältester bildlicher Beleg gilt die Darstellung Sixtus' IV. durch Melozzo da Forlì nach der Mitte der 70er Jahre; vgl. J. BRAUN (1907) S. 357f.

gegeben, die ein ganz anderes Bild des Papstes zeigt. Es handelt sich um die bereits erwähnte Marmorbüste, für die Paolo Romano 1464 bezahlt wurde (Abb. 4)⁸⁵. Sie sollte an der von Pius II. auf dem Petersplatz begonnenen Benediktionsloggia angebracht werden, deren Fassade dem Kolosseum nachempfunden war⁸⁶. Obwohl die genaue Lage des geplanten Aufstellungsorts unbekannt ist, kann doch gesagt werden, daß die Büste vorzüglich zur Architektur der Loggia gepaßt hätte, wenn sie auch eine wichtige Funktion dieses Gebäudes nicht aufnimmt. Im Gegensatz zu Arnolfo di Cambios bekannter Büste Bonifaz' VIII. ist ein Segensgestus des Dargestellten nicht einmal angedeutet. Die Büste Pius' II. gibt vielmehr einen in antiker Manier mit einer angedeuteten Rundung abgeschlossenen Ausschnitt des Körpers, der knapp unter den Schultern endet⁸⁷. Das Heben des von der Tiara bekrönten Kopfes strahlt herrscherliche Würde aus, der nach links oben gerichtete Blick zeigt das Gottvertrauen, vielleicht auch die göttliche Inspiration des Porträtierten. Als Herr des Kirchenstaats, Sieger über innerrömische Rebellionen, Überwinder des Konziliarismus, Anführer eines europäischen Kreuzzugs: so will sich Pius II. hier zeigen. Kein Betrachter der Büste würde vermuten, daß sie einen Mann darstellt, der in Wahrheit todkrank war.

Prof. Dr. Claudia Märkl
c/o Historisches Seminar
der TU Braunschweig
Schleinitzstr. 13
38106 Braunschweig
e-mail: c.maertl@tu-bs.de

⁸⁵ Vgl. zum Bildhauer der Büste A. M. CORBO (1966); F. CAGLIOTI (1991) S. 62ff.; C. LA BELLA (1995) S. 36ff.

⁸⁶ Vgl. Chr. L. FROMMEL (1983).

⁸⁷ Vgl. F. CAGLIOTI (1991) S. 49.

Quellen- und Literaturverzeichnis

- ACIDINI LUCHINAT, C., La Cappella medicea attraverso cinque secoli, in: *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*, hg. von G. CHERUBINI und G. FANELLI, Firenze 1990, S. 82-97.
- ACIDINI LUCHINAT, C., Medici e cittadini nei cortei dei Re Magi: ritratto di una società, in: DIES. (Hg.), Benozzo Gozzoli. *La Cappella dei Magi*, Milano 1993, S. 363-370.
- ALESSI, C. u. a. (Hg.), *Lecceto e gli eremi agostiniani in terra di Siena*, Cinisello Balsamo 1990.
- ANDRIEU, M., *Le Pontifical romain au Moyen-Age*, 4 Bde., Città del Vaticano 1938-1941.
- ANGELO POLIZIANO, *Detti piacevoli*, hg. von T. ZANATO, Roma 1983.
- ARASSE, D., Les portraits de Jean Fouquet, in: *Il ritratto e la memoria. Materiali II*, hg. von A. GENTILI u.a., Roma 1993, S. 61-73.
- ARMAND, A., *Les médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles*, Bd. 1, Paris ²1883.
- AVESANI, R., *Epaeneticorum ad Pium II Pont. Max. libri V*, in: Enea Silvio Piccolomini. *Papa Pio II*, hg. von D. MAFFEI, Siena 1968, S. 15-97.
- BARGELLINI, P., *Il Concilio di Firenze e gli affreschi di Benozzo*, Firenze 1961.
- BELLINI, M., *La Cappella dei Magi nel Palazzo Medici-Riccardi*, in: M. BELLINI u. a., *Cappelle del Rinascimento a Firenze*, Firenze 1998, S. 47-58.
- BERTELLI, S., *Il corpo del Re. Sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna*, Firenze ²1995.
- BEYER, A., *Der Zug der Magier*. Diss. masch. Frankfurt/Main 1985.
- BEYER, A., *Funktion und Repräsentation. Die Porphyrt-Rotae der Medici*, in: Piero de' Medici „il Gottoso“ (1416-1469), hg. von A. BEYER und B. BOUCHER, Berlin 1993, S. 151-167.
- BÖNINGER, L., *Historische Forschungen anlässlich des 500. Todestages Lorenzo de' Medicis. Eine Bilanz nach vier Jahren (1992-1996)*, in: *Zeitschrift für historische Forschung* 25 (1998) S. 261-282.
- BORGIA, L. u. a. (Hg.), *Le Biccherne. Tavole dipinte delle magistrature senesi (sec. XIII-XVIII)*, Roma 1984.
- BORSOOK, E., *Fra Filippo Lippi and the Murals for Prato Cathedral*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 29 (1975) S. 1-148.
- BRAUN, J., *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient*, Freiburg (Br.) 1907.
- BROSIVS, D., *Das Itinerar Papst Pius' II.*, in: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* 55/56 (1976) S. 421-432.
- BROWN, A., *Bartolomeo Scala. 1430-1497*, Princeton 1979.
- BROWN, A., *Cosimo de' Medici's Wit and Wisdom*, in: DIES., *The Medici in Florence. The Exercise and Language of Power*, Firenze/Perth 1992, S. 53-72.

BROWN, A. (Hg.), Bartolomeo Scala. Humanistic and Political Writings, Tempe (Arizona) 1997.

BULST, W. A., Uso e trasformazione del palazzo mediceo fino ai Riccardi, in: Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze, hg. von G. CHERUBINI und G. FANELLI, Firenze 1990, S. 98-129.

CAGLIOTI, F., Mino da Fiesole, Mino del Reame, Mino da Montemignao: un caso chiarito di sdoppiamento d'identità artistica, in: Bollettino d'arte 67 (1991) S. 19-86.

CAMPANO, Giovanni Antonio: siehe Zimolo

CAMPBELL, L., Portraits in the Renaissance. European portrait-painting in the 14th, 15th and 16th centuries, New Haven/London 1990.

CARDINI, F., La repubblica di Firenze e la crociata di Pio II, in: Rivista di storia della chiesa in Italia 33 (1979) S. 455-482.

CARDINI, F., La cavalcata d'Oriente. I Magi di Benozzo a Palazzo Medici, Roma 1991.

CAREW-REID, N., Les fêtes florentines au temps de Lorenzo il Magnifico, Firenze 1995.

CARLI, E., Pienza. La città di Pio II, Roma²1967.

CASINI, M., I gesti del principe. La festa politica a Firenze e Venezia in età rinascimentale, Venezia 1996.

CIANFARINI, A., Consensus filaretiano per Jean Fouquet. Un fiorentino ed un oltremontano alla Corte Romana di Eugenio IV, in: Le due Rome del Quattrocento. Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del '400 romano, hg. von S. ROSSI u. a., Roma 1997, S. 213-224.

CISERI, I., L'ingresso trionfale di Leone X in Firenze nel 1515, Firenze 1990.

COLE AHL, D., Benozzo Gozzoli, New Haven/London 1996.

CORBO, A. M., L'attività di Paolo di Mariano a Roma, in: Commentari 17 (1966) S. 195-226.

CRUM, R. J., Roberto Martelli, the Council of Florence and the Medici Palace, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 59 (1996) S. 403-417.

DANESI SQUARZINA, S., Pauperismo francescano e magnificenza antiquaria nel programma architettonico di Sisto IV, in: Sisto IV e Giulio II. Mecenati e promotori di cultura. Hg. von S. BOTTARO u. a., Savona 1985, S. 7-26.

DEL PIAZZO, M., Il protocollo del carteggio della Signoria di Firenze 1459-1468, Roma 1969.

DEL SERRA, A., u. a., Raffaello e il ritratto di papa Leone, o. O. 1996.

DELUMEAU, A., L'alun de Rome. XVe-SXIXe siècles, Paris 1962.

DE ROOVER, R., Il Banco Medici dalle origini al declino (1397-1494), Firenze 1970.

DE VECCHI, P., Raffaello e il ritratto „di naturale“, in: A. DEL SERRA u. a. (Hg.), Raffaello e il ritratto di papa Leone, o. O. 1996, S. 9-49.

DIETL, A., Defensor civitatis. Der Stadtpatron in romanischen Reliefzyklen Oberitaliens, München 1998.

DYKMANS, M., D'Avignon à Rome. Martin V et le cortège apostolique, in: Bulletin de l'Institut historique belge de Rome 39 (1968) S. 203-309.

DYKMANS, M., Le cérémonial de Nicolas V, in: *Revue d'histoire ecclésiastique* 63 (1968) S. 365-378.

DYKMANS, M., *Le cérémonial papal de la fin du moyen âge à la renaissance*, 4 Bde., Bruxelles/Rome 1977-1983.

DYKMANS, M., *L'œuvre de Patrizi Piccolomini ou le cérémonial papal de la première renaissance*, 2 Bde., Città del Vaticano 1980.

ESCH, A., Pius II., in: *Lexikon des Mittelalters* 6 (1993) Sp. 2190-2192.

ETTLINGER, L. D. und ETTlinger, H. S., *Raphael*, Oxford 1987.

FERINO PAGDEN, S. und ZANCAN, M. A., *Raffaello. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1989.

FORTINI BROWN, P., *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, New Haven/London 1988.

FRANCESCHINI, F., *Tra lingua e dialetto: censura linguistica, mimesi dialettale e rappresentazioni ‚blasoniche‘ nella Toscana del XV secolo*, in: *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico. Convegno di studi promosso dalle Università di Firenze, Pisa e Siena, 5-8 nov. 1992*, Pisa 1996, S. 565-607.

FRANCESCO FILARETE: siehe Trexler

FRASER JENKINS, A. D., *Cosimo de' Medici's patronage and the theory of magnificence*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 33 (1970) S. 162-170.

FROMMEL, Chr. L., *Francesco del Borgo: Architekt Pius' II. und Pauls II.*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 20 (1983) S. 107-154.

Istorie di GIOVANNI CAMBI, hg. von Ildefonso DI SAN LUIGI, *Delizie degli eruditi toscani* 20, Firenze 1785.

GOMBRICH, E. H., *The Early Medici as Patrons of Art*, in: *Italian Renaissance Studies. A Tribute to the Late Cecilia M. Ady*, hg. von E. F. JACOB, London 1960, S. 279-311.

GOTTLOB, A., *Aus der Camera apostolica des 15. Jahrhunderts*, Innsbruck 1889.

GREEN, L., *Galvano Fiamma, Azzone Visconti and the Revival of the Classical Theory of Magnificence*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 53 (1990) S. 98-113.

GUAZZONI, V., *La tradizione della ritrattistica papale nel Rinascimento e il Leone X di Raffaello*, in: A. DEL SERRA u. a. (Hg.), *Raffaello e il ritratto di papa Leone*, o. O. 1996, S. 89-133.

GUERRINI, P., *Dentro il dipinto: il Tommaso d'Aquino di Benozzo Gozzoli*, in: *Il ritratto e la memoria. Materiali II*, hg. von A. GENTILI u. a., Roma 1993, S. 113-133.

GUSSONE, N., *Thron und Inthronisation des Papstes von den Anfängen bis zum 12. Jahrhundert*, Bonn 1978.

HACK, A. Th., *Das Empfangszeremoniell bei mittelalterlichen Papst-Kaiser-Treffen*, Köln u. a. 1999.

Haidacher, A., *Geschichte der Päpste in Bildern*, Heidelberg 1965.

HARTMANN, E., Das Bildnis des Papstes Pius' II. (Enea Silvio Piccolomini) und die Stifterbilder auf dem Plettenberger Altar, in: *Römische Quartalschrift* 70 (1975) S. 54-78.

HATFIELD, R., The Compagnia de' Magi, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 33 (1970) S. 107-161.

HATFIELD, R., Cosimo de' Medici and the Chapel of his palace, in: *Cosimo il Vecchio de' Medici (1389-1464)*, hg. von F. Ames-Lewis, Oxford 1992, S. 221-244.

HELMRATH, J., Pius II. und die Türken, in: *Europa und die Türken in der Renaissance*, hg. von B. GUTHMÜLLER und W. KÜHLMANN, Tübingen 2000, S. 79-137.

HOCHRENAISSANCE im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste, 1503-1534, o. O. 1999.

HOLMES, G., Cosimo and the Popes, in: *Cosimo il Vecchio de' Medici (1389-1464)*, hg. von F. AMES-LEWIS, Oxford 1992, S. 21-31.

HOLMES, M., Fra Filippo Lippi. The Carmelitan Painter, New Haven/London 1999.

HOWE, E. D., The Hospital of Santo Spirito and Pope Sixtus IV, New York/London 1978.

INGERSOLL, R. J., The Ritual Use of Public Space in Renaissance Rome, Diss. University of California, Berkeley, 1985.

Johannes BURCKARDUS, Liber notarum, hg. von E. CELANI, Bd. 1 (*Rerum italicarum scriptores* ²XXXII,1), Città di Castello 1906.

KANTOROWICZ, E. H., Gods in Uniform, in: *DERS., Selected Studies*, Locust Valley (New York) 1965, S. 7-24.

KLIEMANN, J., Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento, o. O. 1993.

KRESS, S., 'Per honore della ciptà'. Zeremoniell im Florentiner Quattrocento am Beispiel des Besuchs Galeazzo Maria Sforzas im April 1459, in: *Zeremoniell und Raum*, hg. von W. PARAVICINI, Sigmaringen 1997, S. 113-125.

KREUZER, G., Sedia (Sella) gestatoria, in: *Lexikon des Mittelalters* 7 (1995) Sp. 1665f.

LA BELLA, C., Scultori nella Roma di Pio II (1458-1464). Considerazioni su Isaia da Pisa, Mino da Fiesole e Paolo Romano, in: *Studi Romani* 43 (1995) S. 26-42.

LADNER, G. B., Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters, 3 Bde., Città del Vaticano 1941-1984.

LANGEDIJK, K., The Portraits of the Medici, 15th-18th centuries, 3 Bde., o. O. 1981-1987.

LIGHTBOWN, R., Mantegna. With a Complete Catalogue of the Paintings, Drawings and Prints, Oxford 1986.

MANN, N. und SYSON, L. (Hg.), The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance, London 1998.

MANTINI, S., Lo spazio sacro della Firenze medicea. Trasformazioni urbane e cerimoniali pubblici tra Quattrocento e Cinquecento, Firenze 1995.

MARTINDALE, A., The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna, London 1979.

MARTINDALE, A., *Painting the Palace. Studies in the History of Medieval Secular Painting*, London 1995.

MÄRTL, Cl., *Kardinal Jean Jouffroy (†1473). Leben und Werk*, Sigmaringen 1996.

MÄRTL, Cl., *Alltag an der Kurie. Papst Pius II. (1458-1464) im Spiegel zeitgenössischer Berichte*, in: *Aeneas Silvius Piccolomini as a Transitional Figure*, hg. von A. J. VANDERJAGT (im Druck).

MERCATI, A., *Aneddoti per la storia di pontefici: Pio II - Leone X*, in: DERS., *Saggi di storia e letteratura*, Bd. 2, Roma 1982, S. 323-335.

MEUTHEN, E., *Pius II., Papst (1458-1464)*, in: *Theologische Realenzyklopädie* 26 (1996) S. 649-652.

MIDDELDORF, U. und POLLARD, J. G. (Hg.), *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*. Ed. revised of Hill's Corpus, London 1984.

MORONI, G., *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica* 38, Venezia 1846; 63, Venezia 1853.

NATALI, A., *Leone come Giulio II? Tracce per un'indagine sull'invenzione del ritratto di Leone X con due cardinali*, in: A. DEL SERRA u. a., *Raffaello e il ritratto di papa Leone*, o. O. 1996, S. 51-66.

NEWBIGIN, N., *Piety and Politics in the feste of Lorenzo's Florence*, in: *Lorenzo il Magnifico e il suo mondo*, hg. von G. C. GARFAGNINI, Firenze 1994, S.17-41.

OBERHUBER, K., *Raphael and Pintoricchio*, in: J. BECK (Hg.), *Raphael before Rome (Studies in the history of Art* 17, 1986), S. 155-172.

OBERHUBER, K., *Raffaels malerisches Werk*, München u. a. 1999.

ORVIETO, P., *Cambi, Giovanni*, in: *Dizionario biografico degli Italiani* 17 (1974) S. 99-101.

PADOA RIZZO, A., *La Cappella dei Magi nell'attività di Benozzo Gozzoli*, in: *Benozzo Gozzoli. La Cappella dei Magi*, hg. von C. ACIDINI LUCHINAT, Milano 1993, S. 357-362.

PARAVICINI BAGLIANI, A., *Der Papst auf Reisen im Mittelalter*, in: *Feste und Feiern im Mittelalter*, hg. von D. ALTENBURG u. a., Sigmaringen 1991, S. 501-514.

PARAVICINI BAGLIANI, A., *Il corpo del Papa*, Torino 1994.

PARIS DE GRASSIS:

De ingressu Summi Pont. Leonis X Florentiam descriptio Paridis de Grassis, hg. von D. MORENI, Firenze 1793.

Le due spedizioni militari di Giulio II tratte dal diario di Paride Grassi Bolognese, hg. von L. FRATI, Bologna 1886.

PASTI, St., *Lo scomparso ciclo di affreschi di S. Rosa da Viterbo di Benozzo Gozzoli e la sua influenza nel viterbese: Gli affreschi dell'isola bisentina*, in: *Il Quattrocento a Viterbo*. Viterbo, Museo Civico, 11 giugno-10 settembre 1983, S. 159-178.

PASTOR, L. von, Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance, Bd. 2: Von der Thronbesteigung Pius' II. bis zum Tode Sixtus' IV., Freiburg/Rom 8./9., unveränd. Aufl. 1925.

PIUS II.:

Enea Silvio Piccolomini postea Pii pape II De viris illustribus, hg. von A. VAN HECK, Città del Vaticano 1991.

Pii Secundi Pontificis Maximi Commentarii, 2 Bde., hg. von I. BELLUS und I. BORONKAI, Budapest 1993.

PLATINA: siehe Zimolo

POPE-HENNESSY, J., The Portrait in the Renaissance, Princeton 1963.

RAFFAELLO a Firenze: dipinti e disegni delle collezioni fiorentine. Firenze, Palazzo Pitti, 11 gennaio-29 aprile 1984. Firenze 1984.

RICCIARDI, L., „Col senno, col tesoro e colla lancia“. Riti e giochi cavallereschi nella Firenze del Magnifico Lorenzo, Firenze 1992.

ROETTGEN, St., Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, 2 Bde., München 1996-1997.

ROHLMANN, M., „Dominus mihi adiutor“. Zu Raffaels Ausmalung der Stanza d'Eliodoro unter den Päpsten Julius II. und Leo X., in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 59 (1996) S. 1-28.

RUBINSTEIN, N., The Government of Florence under the Medici (1434-94), Oxford²1997.

RUDA, J., Fra Filippo Lippi. Life and Work with a Complete Catalogue, London 1993.

SCHAEFER, Cl., Jean Fouquet. An der Schwelle zur Renaissance, Dresden/Basel 1994.

SCHIMMELPFENNIG, B., Die Zeremonienbücher der römischen Kurie im Mittelalter, Tübingen 1973.

SCHIMMELPFENNIG, B., Die in St. Peter verehrte Cathedra Petri. Bemerkungen zu einer unlängst erschienenen Publikation, in: Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken 53 (1973) S. 385-394.

SCHIMMELPFENNIG, B., Die Krönung des Papstes im Mittelalter, dargestellt am Beispiel der Krönung Pius' II. (3. 9. 1458), in: Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken 54 (1974) S. 192-270.

SCHRAMM, P. E., Herrschaftszeichen und Staatssymbolik, Bd. 3, München 1956.

SCHWAGER, K., Über Jean Fouquet in Italien und sein verlorenes Porträt Papst Eugens IV., in: Argo. Festschrift für Kurt Badt, Köln 1970, S. 206-234.

SETTIS, S. und TORACCA, D. (Hg.), La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena, Modena 1998.

SHAW, Chr., Julius II. The Warrior Pope, Oxford 1993.

SHEARMAN, J., The Florentine Entrata of Leo X, 1515, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 38 (1975) S. 136-154.

SHEPHERD, G. V. G., A Monument to Pope Pius II: Pintorichio and Raphael in the Piccolomini Library in Siena, 1494-1508, Diss. Harvard University 1993.

- SHEPHERD, R., Giovanni Sabadino degli Arienti, Ercole I d'Este and the Decoration of the Italian Court, in: *Renaissance Studies* 9 (1995) S. 18-57.
- SIGISMONDO DEI CONTI da Foligno, *Le storie de' suoi tempi*, Bd. 2, Roma 1883.
- SIGNORINI, R., Federico III e Cristiano I nella Camera degli Sposi, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 18 (1974) S. 230-232.
- SIGNORINI, R., *Opus hoc tenue. La camera dipinta di Andrea Mantegna*, Mantova 1985.
- SIGNORINI, R., Busto di Pio II (nr. 152), in: Leon Battista Alberti, hg. von J. RYKWERT und A. ENGEL, Milano 1994, S. 563-565.
- SPIKE, J. T., *Fra Angelico*, New York/London/Paris 1997.
- STARN, R. und PARTRIDGE, L., *Arts of Power. Three Halls of State in Italy. 1300-1600*, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1992.
- STRNAD, A. A., Francesco Todeschini-Piccolomini. Politik und Mäzenatentum im Quattrocento, in: *Römische historische Mitteilungen* 8/9 (1964-68) S. 101-425.
- STRNAD, A. A., *Studia piccolomineana*, in: Enea Silvio Piccolomini. Papa Pio II, hg. von D. MAFFEI, Siena 1968, S. 295-350.
- STRONG, R., *Art and Power. Renaissance Festivals, 1450-1650*, Woodbridge 1984.
- Dom TAMBURINI, *Le cérémonial apostolique avant Innocent VIII*, Roma 1968.
- TÖNNESMANN, A., *Zwischen Bürgerhaus und Residenz. Zur sozialen Typik des Palazzo Medici*, in: Piero de' Medici „il Gottoso“ (1416-1469), hg. von A. BEYER und B. BOUCHER, Berlin 1993, S. 71-88.
- TORACCA, D., *Raffaello e la bottega*, in: *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, hg. von S. SETTIS und D. TORACCA, Modena 1998, S. 289-298.
- TRAEGER, J., *Der reitende Papst*, München/Zürich 1970.
- TRAEGER, J., *Raffaels Stanza d'Eliodoro und ihr Bildprogramm*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 13 (1971) S. 29-99.
- TRAEGER, J., *Die Begegnung Leos des Grossen mit Attila. Planungsphasen und Bedeutungsgenese*, in: *Bibliotheca Hertziana - Musei Vaticani, Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Roma 1986, S. 97-116.
- TREXLER, R. C., *The Libro Cerimoniale of the Florentine Republic by Francesco Filarete and Angelo Manfidi. Introduction and Text*, Genève 1978.
- TREXLER, R. C., *Public Life in Renaissance Florence*, New York 1980.
- TREXLER, R. C., *The Journey of the Magi. Meanings in History of a Christian Story*, Princeton (New Jersey) 1997.
- VALENTINER, W. R., *The Florentine Master of the Tomb of Pope Pius II*, in: *The Art Quarterly* 21 (1958) S. 117-149.

VALENTINO, Giuseppe Stefano, *De osculatione pedum Romani pontificis ad S.D.N. Sixtum V. P.O.M. adiecta eiusdem auctoris disputatione de coronatione et levatione seu portatione papae*, Roma 1588.

VAN DER VELDEN, H., *Medici Votive Images and the Scope and Limits of Likeness*, in: *The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance*, hg. von N. MANN und L. SYSON, London 1998, S. 126-136.

VENTRONE, P. (Hg.), *Le tems revient ... Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, Firenze 1992.

VOGEL, C. und ELZE, R. (Hg.), *Le pontifical romano-germanique du dixième siècle*, 3 Bde., Città del Vaticano 1963-1972.

VOLPI, G. (Hg.), *Ricordi di Firenze dell'anno 1459 (Rerum italicarum scriptores²XXVII,1)*, Città di Castello 1907.

WELCH, E., *Naming Names: The Transience of Individual Identity in Fifteenth-Century Italian Portraiture*, in: *The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance*, hg. von N. MANN und L. SYSON, London 1998, S. 91-102.

WIDMER, B., *Enea Silvio Piccolomini - Papst Pius II.*, Basel u. a. 1960.

WOODS-MARSDEN, J., *Per una tipologia del ritratto di stato nel Rinascimento italiano*, in: *Il ritratto e la memoria. Materiali II*, hg. von A. GENTILI u. a., Roma 1993, S. 31-62.

WRIGHT, A., *A Portrait for the Visit of Galeazzo Maria Sforza to Florence in 1471*, in: *Lorenzo the Magnificent. Culture and Politics*, hg. von M. MALLETT und N. MANN, London 1996, S. 65-92.

ZACCARIA, R. M., *Brevi di Pio II ai Medici e alla Signoria di Firenze*, in: *Pio II e la cultura del suo tempo*, hg. von L. ROTONDI SECCHI TARUGI, Milano 1991, S. 283-292.

ZIMOLO, G. C. (Hg.), *Le vite di Pio II di Giovanni Antonio Campano e Bartolomeo Platina (Rerum italicarum scriptores²III, 2)*, Bologna 1964.

Abbildungsnachweis:

Abb. 1, 4, 7a, 7b: St. ROETTGEN, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, 2 Bde., München 1996-1997.

Abb. 3: A. HAIDACHER, *Geschichte der Päpste in Bildern*, Heidelberg 1965.

Abb. 6: A. A. STRNAD, *Francesco Todeschini-Piccolomini. Politik und Mäzenatentum im Quattrocento*, in: *Römische historische Mitteilungen* 8/9 (1964-68).



Abb. 1: Benozzo Gozzoli, 1459/60;
links oberhalb des Selbstportraits Papst Pius II.
(Florenz, Kapelle des Palazzo Medici Riccardi)



Abb. 2: Unbekannter Bildhauer, 1459;
Büste Pius' II. für San Benedetto sul Po (Polirone)
(hier: Abguß im Palazzo Ducale, Mantova)



Abb. 3: Andrea Guazzaloti, 1460;
Medaille mit Profilbildnis Pius' II.



Abb. 4: Paolo Romano, 1463/64;
Büste Pius' II. für die
Benediktionsloggia vor St. Peter
(Musei Vaticani, Sala dei Papiri)



Abb. 5: hinter Benozzo Gozzoli:
Papst Pius II. mit zwei Nepoten
(Florenz, Kapelle des
Palazzo Medici Riccardi)



Abb. 6: Kardinal Francesco
Todeschini Piccolomini;
Ausschnitt seines Kenotaphs
(Citta del Vaticano,
Grotten von Sankt Peter)



Abb. 7b: F. Todeschini Piccolomini



Abb. 7a: Pinturicchio, von Raffael unterstützt (?), nach 1502;
Papst Pius II. zieht auf der *sedia gestatoria* in die alte Peterskirchseein; vor ihm stehend Francesco Todeschini Piccolomini (Siena, Libreria Piccolomini am Dom)