Zeitschrift: Schweizerische Zeitschrift für Religions- und Kulturgeschichte = Revue suisse d'histoire religieuse et culturelle = Rivista svizzera di storia religiosa e culturale

Herausgeber: Vereinigung für Schweizerische Kirchengeschichte

Band: 115 (2021)

Artikel: "Magnus Etruirae Dux" : zur Symbolwelt der kulturellen und politischen Propaganda der Medici in Florenz am Beispiel der Apotheose von Cosimo I. de' Medici

Autor: Dürr, Oliver

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-958552

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

«Magnus Etruriae Dux» – Zur Symbolwelt der kulturellen und politischen Propaganda der Medici in Florenz am Beispiel der Apotheose von Cosimo I. de' Medici*

Oliver Dürr

Die Bankiersfamilie de' Medici erlebte in Florenz zwischen dem vierzehnten und sechzehnten Jahrhundert einen kometenhaften sozialen und politischen Aufstieg. Mit Cosimo I. de' Medici (1519–1574)[1] hatte die ursprünglich bürgerliche Familie in der Republik *Firenze* einen Grossherzog hervorgebracht, der als Herrscher über ein veritables Herzogtum Toskana regierte. Damit ist bereits angezeigt, wie dramatisch sich die sozialen, politischen und eben auch kulturellen Realitäten verschoben hatten: Aus einer ehemaligen Republik war *de facto* ein Herzogtum mit einem absoluten Monarchen geworden. Die Medici stilisierten sich als Fortsetzung der Republik in herzoglicher Form, aber konnten dabei im republikanischen Florenz von keinen wirklich monarchischen Vorbildern oder Traditionen zehren. Trotzdem gelang es ihnen – allen voran Cosimo –, erfolgreich die paradoxe politische Mythologie einer *republikanischen Monarchie* im Sinne des Grossherzogtums Toskana zu schmieden. Im Folgenden soll – am Beispiel des Bildprogramms im heutigen *Palazzo Vecchio* – untersucht werden, wie diese Transformation, die eben auch mit einer Veränderung des Zeitgeistes, der Imagination und der Mentalität der florentinischen Bevölkerung einhergehen musste, von den Medici gekonnt gefördert und inszeniert wurde.

Zunächst sollen diese Fresken im Folgenden ganz knapp historisch situiert werden (Abschnitt 1), bevor auf einen ausführlicheren Bildbeschrieb der sogenannten «Apotheose» des Cosimo (Abschnitt 2) eingegangen und anhand einiger zentraler Symbole die künstlerisch-kulturelle Legitimation des politischen Programms und Anspruchs Cosimos umrissen wird (Abschnitt 3).

* Danken möchte ich sowohl Volker Reinhardt, für die Unterstützung bei der anfänglichen Recherche zu diesem Artikel, als auch David Neuhold und Eric Flury für die konstruktiven Rückmeldungen zum schlussendlichen Manuskript. Im gesamten Artikel werden griechische biblische Zitate aus dem «Novum Testamentum Graece» von Eberhard Nestle und Kurt Aland entnommen, deutsche Zitate aus der «Zürcherbibel».

1 Fortan kurz: Cosimo.

SZRKG/RSHRC/RSSRC, 115 (2021), 203–224, DOI: 10.24894/2673-3641.00089

Historische Kontextualisierung: Der Aufstieg von Cosimo I. de' Medici

Kurz nach der Ermordung von Alessandro de' Medici (1510–1537) in der Epiphanias-Nacht des Jahres 1537 wurde dessen Cousin Cosimo zum *Capo della Repubblica* gewählt.[2] Seit dem Fall der letzten florentinischen Republik (1530) hatte Alessandro de' Medici derart viele Menschen entfremdet oder exiliert, dass nun eine Grosszahl an politischen Feinden aus Rom, Venedig und Bologna an die Rückeroberung von Florenz dachten – und auch in der Stadt selbst gab es viele, die sich gerne grundsätzlich von der Herrschaft der Medici befreit hätten.[3] Sofort nach Bekanntwerdung der Nachricht vom Tod des ersten Medici-Herzogs begann in Venedig Filippo Strozzi *il Giovane* (1489–1538) Geld und Truppen zu sammeln, um Florenz zurückzuerobern.[4] Von Frankreich finanziell unterstützt marschierten bereits im August desselben Jahres mehrere kleinere Armeen in Richtung Florenz. Trotz der unsicheren Lage bei seinem Amtsantritt und der inneren und äusseren Herausforderungen schlug Cosimo die Republikaner in der Schlacht von Montemurlo wider Erwarten und konnte damit innerhalb seines ersten Regierungsjahres sowohl die Stadt selbst als auch seine eigene Herrschaft sichern. Zwei Jahre danach konsolidierte Cosimo seinen Einfluss durch die Hochzeit mit Eleonora de Toledo (1522–1562), der Tochter des Vizekönigs von Neapel, und beide zogen ab 1540 vom *Palazzo Medici* an der *Via Larga* ins alte Stadtparlament – den *Palazzo della Signoria*.[5] Das Gebäude der ehemaligen Regierung der Republik (*Signoria*) wurde nun zum Regierungssitz der Medici transformiert und gleichzeitig zum Wohnsitz des Herzogs. Cosimo begann unmittelbar nach dem Umzug mit einem umfassenden Renovationsprogramm desselben, das an seinem Lebensende noch unvollendet blieb.[6]

Architektonisch und künstlerisch wurde dieser Umbau – unter strikter Bauführung durch Cosimo selbst – zunächst von Giambattista Tasso (1500–1555) und ab 1555 definitiv von Giorgio Vasari (1511–1574) realisiert. Die Gestaltung des heutigen *Palazzo Vecchio* fügt sich dabei in Cosimos breiteres *kulturpolitisches*

2 Alessandro hatte keine legitimen Erben hinterlassen – sein einziger Sohn Giulio war zu diesem Zeitpunkt erst dreijährig (oder fünfjährig, je nach Quelle) und dazu noch ein uneheliches Kind.

3 Vgl. Gregory Murry, The Medicean Succession: Monarchy and Sacral Politics in Duke Cosimo dei Medici's Florence (I Tatti Studies in Italian Renaissance History), Cambridge, Massachusetts 2014, hier 4f.

4 Vgl. Andrea Gáldy, Spectacular Antiquities: Power and Display of Anticaglie at the Court of Cosimo I de' Medici, in: Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme, 29/1 (2005), 45–57, hier 48; Murry, Medicean Succession (wie Anm. 3), 3.

5 Vgl. Gáldy, Spectacular Antiquities (wie Anm. 4), 48; Kurt Forster, Metaphors of Rule. Political Ideology and History in the Portraits of Cosimo I de' Medici, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 15/1 (1971), 65–104, hier 75.

6 Vgl. Murry, Medicean Succession (wie Anm. 3), 16.

Programm ein, das in der Übernahme des ehemaligen republikanischen Parlamentsgebäudes seinen paradigmatischen Ausdruck fand.[7] Cosimo zielte auf eine längerfristige Etablierung und Legitimierung der Macht seiner Familie ab und bediente sich dazu aller verfügbaren Mittel.[8] Entsprechend liefert besonders die Decke des grossen *Salone dei Cinquecento* mit ihrem Herzstück, der sogenannten «Apotheose von Cosimo I. de' Medici»[9] (Siehe Abb. 1), die visuellen Metaphern für die Fundierung – und letztlich Sublimierung – seiner Rolle, Macht und seines Selbstanspruchs. Die politische Transformation der altehrwürdigen Republik Florenz in ein Herzogtum, und die neue Rolle der Medici als Herzöge, wurde von Cosimo bewusst kulturell reflektiert und inszeniert.[10] Bis zu diesem Zeitpunkt – bzw. bis vor Alessandro de' Medici – hatten die Medici ihren Einfluss eher indirekt ausgeübt (d. h. weniger durch die Bekleidung von Ämtern als durch Wahlbeeinflussung) und auch indirekt artikuliert (bspw. durch die Stilisierung ihrer Vorfahren in der Welt antiker Heroen und Mythen).[11] Erst mit den beiden Medici-Herzögen begann die Darstellungsform lebender Medici-Herrscher als Verkörperungen dieser antiken Vorläufer.[12] Diese Entwicklung fand ihren Höhepunkt in der «Apotheose» Cosimos. Im Bildprogramm des *Palazzo Vecchio* und speziell in der Decke des *Salone Grande* liess sich Cosimo nach seinen weiteren politischen Erfolgen – v.a. dem Sieg gegen die Stadt Siena und deren Einverleibung ins Herzogtum 1557 (siehe Abb. 5)[13] – künstlerisch adeln und letztlich *divinisieren*.

7 Vgl. Forster, Metaphors of Rule (wie Anm. 5), 102.

8 Vgl. Forster, Metaphors of Rule (wie Anm. 5), 89; Gáldy, Spectacular Antiquities (wie Anm. 4), 46. Forster betont hierbei speziell die Instrumentalisierung der Kunst zu Zwecken der politischen Propaganda. Das Modell der Kunstproduktion unter Cosimo entspreche dabei der Organisationsstruktur seiner Herrschaft: Künstler und Handwerker waren v.a. Ausführende seines Herrschaftswillens. Vgl. dazu Forster, Metaphors of Rule (wie Anm. 5), 100–103.

9 So wird das Bild in der kunstgeschichtlichen Literatur bezeichnet.

10 Darin kann Forster rechtgegeben werden (siehe Anm. 8 oben).

11 Bereits Cosimo *il Vecchio* de' Medici (1389–1464) hatte eine Art *Krypto-Signoria* in Florenz aufgebaut, aber seiner Dynastie fehlten offizielle Ämter oder Titel. Vgl. Volker Reinhardt, Geschichte Italiens. Von der Spätantike bis zur Gegenwart, München 2003, hier 35f; Franco Cardini, Florenz: Allgemeine Stadtgeschichte, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 4. Darmstadt 2009, 554–561, hier 560; Michele Luzzati, Art. Medici, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 6, München 1993, 444–446.

12 Mit Alessandro de' Medici begann eine neue Linie der Portraitierung bspw. in voller Rüstung, bereit zum Kampf für die Verteidigung der Republik. Vgl. Forster, Metaphors of Rule (wie Anm. 5), 65–71; bes. 70.

13 Vgl. dazu Giuliano Procacci, Geschichte Italiens und der Italiener, München 1989, hier 140.

Abbildung 1:
Giorgio Vasari, Apotheose von Cosimo I. de' Medici, 1563–1565, Florenz, Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento.

Die Leistung dieses Bildprogramms insgesamt «besteht in einer komplexen Verknüpfung der Historienbilder aus der Kriegs- und Kulturgeschichte der Stadt [...] mit der Darstellung des Herrschaftsbereichs von Florenz»,[14] wobei die «Apotheose» des Herzogs im Zentrum beider Achsen liegt. Hier verschränken sich zeitliche und räumliche Koordinaten, und Cosimo wird damit sowohl zum «Höhepunkt der Stadtgeschichte» als auch zum «Mittelpunkt des Stadtregimes»[15] verklärt. Die Decke kann, wie Gerd Blum bemerkt, entsprechend als «diagrammatische Landkarte des florentinischen Staates» bezeichnet werden, «als ‹Kosmos› Cosimos – und zugleich eine simultane Gesamtdarstellung sukzessiver Ereignisse aus der florentinischen Geschichte innerhalb eines regelhaft organisierten Gesamtplans,

[14] Gerd Blum, Giorgio Vasari: Der Erfinder der Renaissance, München 2011, hier 202. Beide Achsen werden im Folgenden erläutert.
[15] Blum, Giorgio Vasari (wie Anm. 14), 203.

als dessen Mitte und Meister Herzog Cosimo I. erscheint.»[16] Aufgrund des begrenzten Umfangs des vorliegenden Beitrags kann auf das Gesamtprogramm dieser Deckenfresken nur selektiv Bezug genommen werden – d.h. dort, wo diese Bezüge der Erläuterung der «Apotheose» selbst zudienen.

Zur «Apotheose»

Ein erster Zugang zum zwischen 1564 und 1571 gemalten Mittelbild der Decke ergibt sich durch dessen Sitz im Leben. Die in der Decke des *Salone* eingravierte Rahmenaufschrift lautet: «constituta civitate, aucto imperio, pacata etruria, SPQF optimo principe» – übersetzt ist damit in etwa gemeint: «Da die Stadt(bürgerschaft) etabliert/gefestigt wurde, da Etrurien [Toskana] befriedet wurde, *durch* Senat und Volk von Florenz und ihren besten/sehr guten Bürger [alternativ: durch den besten Bürger von Senat und Volk von Florenz].»[17] Bereits hier wird deutlich, dass der zentrale *Tondo* der Deckenfresken des *Salone dei Cinquecento* auf die Verherrlichung des Herzogs Cosimo angelegt ist, diese Glorifizierung jedoch an die Republik zurückbindet bzw. sie damit zu begründen weiss, was er für Florenz getan hat.[18] Vasari stilisierte Cosimo als *Erfüller* und seine Herrschaft als *Erfüllung* der Stadtgeschichte und desjenigen Erbes, das – im Sinne ihres Gründungsmythos – schon in der römischen Kolonie *Florentia* zu Grunde gelegt war.[19] Die Festigung bzw. Etablierung des Stadtstaats (*Civitas*) kann entsprechend als Organisation und Gestaltung dieses Erbes verstanden werden. So schliesst sich im

[16] Blum, Giorgio Vasari (wie Anm. 14), 204.

[17] Henk van Veen, Republicanism in the Visual Propaganda of Cosimo I de' Medici, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 55 (1992), 200–210, hier 203, Fn. 16 argumentiert dafür, dass die letzte Wendung eigentlich «SPQF optimo principi» lauten müsse (nicht principe) – d.h. mit diesem vierten Ablativ müsse eigentlich ein Dativ gemeint sein, weil Cosimo I. auch «im Dativ» dargestellt sei: ihm wird eine Eichenlaubkrone verliehen. Es ist m.E. jedoch schwer zu plausibilisieren, dass Vasari einen solchen «Fehler» gemacht hätte – eher scheint es angemessen, den Ablativ als *Instrumentalis* aufzufassen.

[18] Zum Akzent der kulturpolitischen Selbstdarstellung Cosimos im Sinne einer Kontinuität mit den historischen Wurzeln der Republik vgl. Veen, Republicanism (wie Anm. 17), passim; bes. 200; 203; 208f.

[19] Wie sich im Folgenden zeigt, spielten Cosimo und Vasari hier ganz bewusst mit der antiken Vorstellung, dass einer Stadt bei ihrer Gründung eine gewisse Prägung, ein Charakter und eine Natur im Sinne einer politischen Konstitution mitgegeben wird, an der eine spezifische Herrschaftsform gemessen werden konnte. Vgl. dazu Forster, Metaphors of Rule (wie Anm. 5), 99; Veen, Republicanism (wie Anm. 17), 204. Gerade deshalb ist eine Begründung von Florenz im nachrepublikanischen Zeitalter – während der Zeit des zweiten Triumvirats – für Cosimo relevant: Cosimo zielt eher auf eine *Res publica* im Sinne von Augustus ab als auf eine vorcäsarische. Zur Gründung von Florenz siehe Cardini, Florenz (wie Anm. 11), 554; Gerhard Radke, Art. Florentia, in: Der kleine Pauly: Lexikon der Antike, Bd. 2, München 2007, 580.

Sinne Vasaris im cosimeischen Grossherzogtum Toskana der historische Bogen, der mit der mythischen Gründung von *Florentia* in der Zeit des zweiten Triumvirats[20] – v.a. durch Octavian – begonnen hatte (siehe Abb. 4). Visuell ist die «Apotheose» entsprechend eingeklammert durch ein Fresko der *Fondazione* von Florenz – in dem Octavian prominent inszeniert ist – und ihrem *Ampliamento* (siehe Abb. 2). Der dargestellte historische Ausbau der Stadt selbst wurde von Cosimo durch die militärische Erweiterung des Herzogtums (ab 1569 zum Grossherzogtum) noch einmal überboten. Unter Cosimo hatte sich für Florenz ein lang ersehntes Desiderat erfüllt: der befriedete Staat Toskana (*Pacata Etruria*). Deshalb weiht die Republik Florenz – allegorisiert als antike Göttin Flora – ihren *Princeps* im dargestellten Sinne.

Cosimo hatte diese Legitimation seiner Herrschaft dringend nötig: Die Medici waren nämlich kein adliges Geschlecht – obwohl sie zur Zeit Cosimos bereits beträchtliches soziales Kapital angehäuft hatten[21] –, und als Sohn von Giovanni *delle Bande Nere* (1498–1526) entstammte Cosimo auch nur der sekundären Medici Linie.[22] Gerade deshalb war es besonders wichtig, ihn aufgrund seiner militärischen Erfolge und persönlichen Tugenden zu adeln. Genau dies intendiert das Bildprogramm des *Salone Grande* mit seinem Herzstück: der «Apotheose» Cosimos.[23] Vasari selbst hatte in seinen *Ragionamenti* das Bild als *chiave e conclusione* (Schlüssel und Abschluss bzw. Fazit) des gesamten Raumes bezeichnet.[24]

Eigentlich wäre das Fresko als Verherrlichung der Stadt Florenz geplant gewesen, aber auf Cosimos explizite Anweisung wurde er selbst darin zum zentralen Motiv.[25] *Florentia* ist immer noch im Bild, aber die Blumengöttin krönt nun Cosimo mit einer Eichenlaubkrone, während zwei Cheruben die Grossherzogliche Krone, das Kreuz der Ritter des *Santo Stefano*[26] und die Insignie des Ordens vom Goldenen Vlies emporhalten. Der Herzog selbst ist in Rüstung *all' antica* gekleidet und sitzt auf einem Stuhl, der als *Sedes curulis*[27] interpretiert werden

20 Es wurde zwischen Octavian, Marcus Antonius und Marcus Aemilius Lepidus geschlossen.

21 Vgl. dazu Forster, Metaphors of Rule (wie Anm. 5), 93.

22 Cosimo war kein Nachkomme von Cosimo *il Vecchio*, dem Vorfahren der prestigeträchtigeren Medici *di Cafaggiolo*, sondern von dessen weniger bekanntem jüngerem Bruder Lorenzo de' Medici (1395–1440) und damit der *Popolani* Linie.

23 Vgl. dazu auch die Inszenierung seiner militärischen Stärke bzw. Ingenuität, Autorität, Liberalität und Grosszügigkeit in den Bildern des *Sala di Cosimo I.* im *Palazzo Vecchio*. Vgl. Forster, Metaphors of Rule (wie Anm. 5), 96f.

24 Vgl. Giorgio Vasari, Ragionamenti del Signor Giorgio Vasari sopra le invenzioni da lui dipinte in Firenze nel Palazzo Vecchio con Francesco Medici allora Principe di Firenze, Pisa 1823, 246.

25 Vgl. Ugo Muccini, Il Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio, Firenze ²1995, hier 128.

26 Der Orden wurde von Cosimo selbst 1554, nach dem Krieg mit Frankreich, gegründet.

27 Zur *Sedes* bzw. *Sella* siehe Thomas Schäfer, Imperii Insignia. Sella curulis und Fasces: zur Repräsentation römischer Magistrate, Darmstadt 1989, hier 24ff.

kann – d.h. auf dem offiziellen Stuhl der höchsten Amts- und Würdenträger der römischen Republik.[28] Umringt ist diese aureolisch umleuchtete Himmelsszene von vierundzwanzig Putten, die sowohl als Engel als auch als Parallelisierungen der ebenfalls vierundzwanzig dargestellten Wappen – der Zünfte[29] und der Stadt – gelesen werden können.[30] So könnte Cosimo als «Vater» dieser Kinder bzw. Vater der Stadt und ihrer Zünfte gedeutet werden – dann wäre die «Apotheose» eine Anspielung darauf, dass auch Cosimo den Titel des *Pater patriae* verdient hätte, der Cosimo *il Vecchio* posthum verliehen worden war.

Insgesamt fokussiert die Gesamtkomposition sowohl des *Salone* wie auch der eigentlichen «Apotheose» unmissverständlich auf die Person Cosimos. In der Interpretation umstritten ist jedoch, wofür Cosimo hier – besonders in Kombination mit der Flora – steht: für sich selbst, für die Medici, für die Vollendung der Republik Florenz im Sinne ihrer historischen und mythischen Ursprünge, für die Zukunftsform dieser Republik im Sinne des Grossherzogtums, für einen Bruch mit der Vergangenheit und Neuanfang einer absolutistischen Diktatur usw. In der gängisten Interpretation – im Anschluss an Kurt Forster,[31] Paul Richelson[32] und Janet Cox-Rearick[33] – steht die Apotheose für die *Substitution* der Stadt Florenz durch Cosimo de' Medici selbst und fasst entsprechend die Transformation des politischen Systems in Florenz ab 1530 zusammen: Cosimos persönlicher und familiärer Anspruch auf absolute Herrschaft *Dei gratia* als Realisierung einer göttlichen Berufung – und deren Legitimierung mit allen kulturpolitischen Mitteln, die zur Verfügung standen.[34] Der *Salone dei Cinquecento*, der eigentlich der Macht und Grösse von Florenz gewidmet war, fokussierte nun zunehmend auf den Herzog und seine Familie, sodass Cosimo selbst als lebender Souverän die zum Herzogtum umfunktionierte Republik personifizierte – dies wird bestätigt durch seine implizite Präsenz in den Allegorien der Medici-Herrschaft und der

[28] D.h. der Konsuln und später der Kaiser.

[29] Zu den einundzwanzig Zünften und Gilden der sogenannten «Arti maggiori» und «minori» in Florenz siehe John Edgcumbe Staley, The Guilds of Florence, London 1906, hier 75–443.

[30] Dass diese Putten keine Flügel haben, könnte darauf hinweisen, dass Letzteres intendiert war und sie tatsächlich die Zünfte der Stadt darstellen, die als Knäblein bzw. Kinder Cosimos inszeniert sind.

[31] Vgl. Forster, Metaphors of Rule (wie Anm. 5), 65–104; bes. 97f.

[32] Vgl. Paul Richelson, Studies in the Personal Imagery of Cosimo I de' Medici, Duke of Florence, New York/London 1978, 42–44.

[33] Vgl. Janet Cox-Rearick, Dynasty and Destiny in Medici Art: Pontomo, Leox, and the Two Cosimos Princeton, New Jersey 1984, hier 251.

[34] Forster sieht in der «Apotheose» die «ultimate pictorial formulation of absolutist government» Forster, Metaphors of Rule (wie Anm. 5), 97. Vgl. dazu auch Volker Reinhardt, Geschichte Italiens, München 1999, hier 58–62.

Regierung im gesamten visuellen Programm des *Palazzo Vecchio*.[35] Insgesamt ist augenfällig, wie *explizit* die Herrschaft Cosimos zelebriert wird – besonders im Kontrast zur subtileren Einflussnahme der früheren Medici. In dieser ikonologischen Interpretationsrichtung wird primär die *Diskontinuität* zwischen der alten Republik Florenz und der absolutistischen Herrschaftsform des neuen divinisierten Grossherzogs betont – und damit auch die politische Instrumentalisierung kultureller Medien, die aufgewendet werden mussten, um diesen Kontrast ideologisch zu übermalen.

Gleichzeitig betonen neuere Untersuchungen aber auch die *Kontinuität* der cosimeischen Herrschaftsform sowohl mit dem republikanischen und militärischen Erbe von Florenz[36] als auch mit damals verbreiteten religiösen Vorstellungen in Bezug auf die Vergöttlichung (*Theosis*) geschöpflicher Wesen, insbesondere auch Vorstellungen von der Göttlichkeit der Republik selbst.[37] In dieser Perspektive hatte Cosimo *de facto* mehr kulturelle und religiöse Anknüpfungspunkte im Glauben und der Imagination der Bürgerinnen und Bürger von Florenz als oft angenommen wird. In beiden Fällen bzw. Interpretationen steht die Zentralität der Vorstellung einer – mit mehr oder weniger Brüchen durchsetzten – *Fortschrittsgeschichte Florentias* im Vordergrund, die ihren Höhepunkt in der Herrschaft Cosimos gefunden haben soll. In diesem Sinne berichtete auch Vasari, dass er bei den Vorbereitungen für das Bild an die Lage von Florenz unter Cosimo gedacht habe und ihm die Gegenwart im Kontrast zu Krieg, Unruhen, Pest und Hungersnöten, von denen die Alten noch geplagt gewesen waren, herrlich ruhig und friedvoll erschien.[38] Cosimo und Vasari fassten beide die Geschichte von Florenz als Prozess auf, der seinen historischen Höhepunkt in der Gegenwart gefunden hatte: Die Vergangenheit war dabei nur eine Treppe (*Scala*), die zu diesem Punkt hingeführt hatte.[39]

Im Folgenden soll nun versucht werden, das Bildprogramm der «Apotheose» in ihrem Kontext mit Hilfe einiger ausgewählter Symbole zu skizzieren, dessen

[35] Vgl. dazu Charles Davis, Frescos by Vasari for Sforza Almeni, «Coppiere» to Duke Cosimo I., in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 24/2 (1980), 127–202, bes. 154.

[36] Vgl. dazu Veen, Republicanism (wie Anm. 17), 200–210 und die Bemerkungen weiter oben zum Rückbezug von Cosimos Herrschaft auf die Gründung von Florenz in römischer Zeit.

[37] Vgl. dazu Murry, Medicean Succession (wie Anm. 3), bes. 8–15.

[38] Vgl. Vasari, Ragionamenti (wie Anm. 24), 258.

[39] Vgl. Muccini, Salone (wie Anm. 25), 128; Vasari, Ragionamenti (wie Anm. 24), 258. Auch hier ist aber nicht geklärt, ob es sich bei dieser Treppe quasi um eine Leiter handelt, die man, sobald man über sie hinausgeschritten ist, hinter sich abstossen kann, oder ob dieses Erbe der Gegenwart und Zukunft bleibend anvertraut ist und im Sinne einer historischen Vollendung verstanden wird. In beiden Fällen handelt es sich um Formen des Fortschritts: «[T]he principate of Cosimo wanted to convey, with the help of a virtually total political and cultural propaganda, a new sense of historical purpose and progress. To this end, history writing, literary and artistic production and exegesis, public ceremonies and festivities, architecture and diplomacy were marshalled into service.» Forster, Metaphors of Rule (wie Anm. 5), 89.

Motivik in ihren kulturellen, historischen und mythischen Bezügen darzustellen und damit das breitere *kulturpolitische Programm Cosimos* zu umrahmen.

Abbildung 2:
Giorgio Vasari, Ausbau von Florenz, 1563–1565,
Florenz, Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento.

Analyse einzelner Symbole und ihrer Verankerung im Mythos

Flora: Zentral für das Verständnis der cosimeischen Selbstinszenierung ist die Präsenz der antiken Göttin Flora.[40] Die römische Kolonie *Florentia* wurde schon bei ihrer Gründung mit Flora, der Göttin der Blumen, Blüten und des Frühlings,[41] in Verbindung gebracht – Florenz ist «die Blühende [Stadt].»[42] In diesem Sinne ist die ganze Decke gerahmt von zwei *Tondi* mit den Allegorien der vier Quartiere von Florenz (*San Giovanni* und *Santa Maria Novella*; *Santo Spirito* und *Santa Croce*); wobei jeweils über den Quartieren die Flora bzw. Florentia dargestellt ist und Blumen über sie ausstreut (siehe Abb. 3).[43]

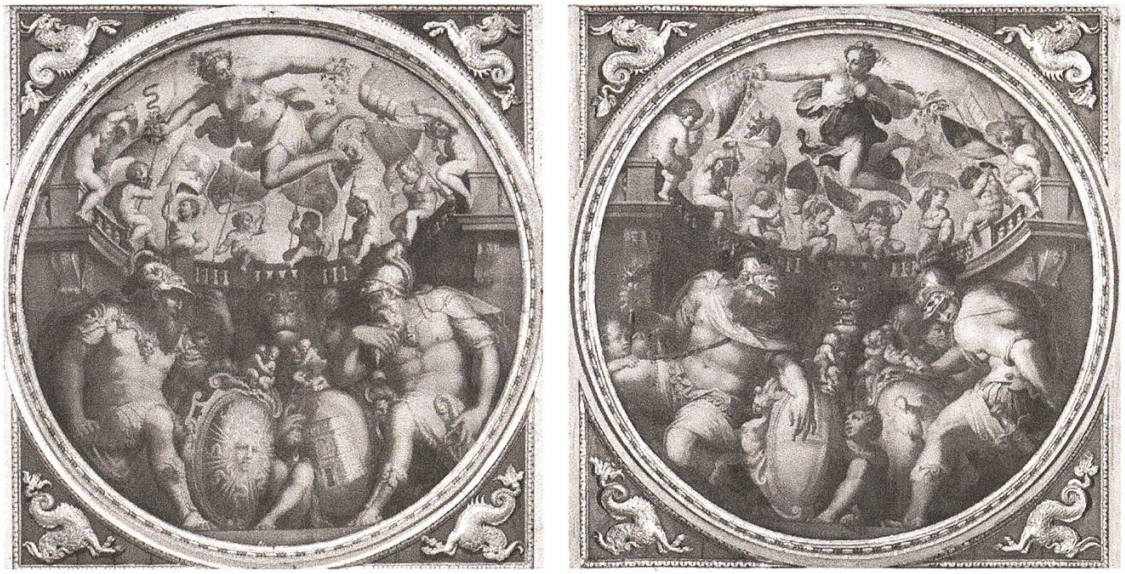

Abbildung 3:
Giorgio Vasari, Allegorie der Quartiere Santa Maria Novella und San Giovanni bzw. Santo Spirito und Santa Croce, 1563–1565, Florenz, Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento.

40 Vgl. dazu Werner Eisenhut, Art. Flora. Floralia, in: Der kleine Pauly: Lexikon der Antike, Bd. 2. München 2007, 579f. Die Flora gehört zur ältesten Schicht der römischen Religion.

41 Vgl. Jean Cooper, An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols, London 1987, 70.

42 Vgl. Radke, Florentia (wie Anm. 19), 580; Hildegard Kretschmer, Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst, Stuttgart ²2016, hier 61.

43 Zu diesen Darstellungen vgl. Davis, Frescos (wie Anm. 35), 151–154. Die Wappen der jeweils zwei Quartiere werden durch die Pranken eines grossen Löwen zusammengehalten. Vgl. dazu die Erläuterungen über das Motiv des Löwen weiter unten.

Diese Blumen dürfen wohl als Zeichen eines *Locus amoenus*[44] verstanden werden, die für ein irdisches Paradies im Sinne eines goldenen Zeitalters stehen, das mit Cosimo nun eingetreten ist. Somit sind in einem christlichen Kontext mit einer Darstellung der Flora als Allegorie der Stadt sowohl Anspielungen auf den Frühling als auch Allusionen in Bezug auf den paradiesischen Garten von Gen 1–3[45] bzw. dessen Vollendung in der göttlichen Stadt im einundzwanzigsten Kapitel der Apokalypse des Johannes verbunden.

Dieselbe Flora ist auch in der «Apotheose», dem Zentralbild der Decke, dargestellt, wie sie Cosimo mit einem Eichenkranz krönt. Der Krönungsakt Cosimos und die feierliche Inszenierung einer paradiesischen Gegenwart bzw. Zukunft von Florenz interpretieren sich dabei gegenseitig: Er wird aufgrund seiner Errungenschaften für das gegenwärtige Wohl der Stadt gekrönt, mit seiner Verherrlichung wird gleichzeitig auch eine glorreiche Zukunft vorweggenommen.

Eiche: Damit dieser Krönungsakt verstanden werden kann, gilt es die Symbolik der Eiche bzw. des Eichenlaubes zu erläutern: Eichen stehen seit der Antike für Stärke, Schutz, Mut und Wahrheit – in der Antike hatten viele Himmels- und Fruchtbarkeitsgöttinnen und -götter die Eiche zum Emblem.[46] Weil man ihr Holz lange Zeit für unverweslich hielt, wurde sie mit Unsterblichkeit und Unvergänglichkeit in Verbindung gebracht.[47] In der christlichen Imagination traten noch die Bedeutung von Stärke in Anfechtungen, Standhaftigkeit im Glauben und der Tugendhaftigkeit hinzu.[48] So evoziert die Szene auch den Siegeskranz (στέφανος), den der Apostel Paulus den tugendhaften Gläubigen in 1 Kor 9,24–27 verspricht (vgl. auch Phil 3,13f).

Im *Imperium Romanum* war der Eichenkranz als *Corona civica* die höchste militärische Auszeichnung, die einem römischen Bürger verliehen werden konnte:[49] Wenn ein Römer einem anderen Bürger in der Schlacht das Leben gerettet hatte, dann verlieh der Gerettete seinem Retter in einer feierlichen Prozession die *Corona civica*. Es ist augenfällig, weshalb Cosimo Interesse daran hatte, sich selbst bzw. seine Herrschaft mit dem Eichenkranz krönen zu lassen – und zwar von *Florentia* selbst, die er gefestigt, erweitert und vor ihren Feinden bzw.

[44] Vgl. dazu Kretschmer, Lexikon der Symbole (wie Anm. 42), 61.
[45] Vgl. Gerd Heinz-Mohr, Lexikon der Symbole: Bilder und Zeichen der christlichen Kunst, Freiburg i. Br. [5]1991, hier 56.
[46] Vgl. Kretschmer, Lexikon der Symbole (wie Anm. 42), 93.
[47] Vgl. Heinz-Mohr, Lexikon der Symbole (wie Anm. 45), 83; Kretschmer, Lexikon der Symbole (wie Anm. 42), 93.
[48] Vgl. Cooper, Traditional Symbols (wie Anm. 41), 121.
[49] Vgl. dazu Alfred Neumann, Art. Corona, in: Der kleine Pauly: Lexikon der Antike, Bd. 1, München 2007, 1322f. Die Römer hatten grundsätzlich – vermutlich von den Etruskern inspiriert – Kränze für militärische Verdienste verliehen. Die *Corona civica* war jedoch die einzige Auszeichnung mit einem Eichenlaubkranz.

aus dem Chaos politischer Unruhen gerettet hatte.[50] Die zweite Krone aus Eichenlaub im römischen Imperium war die *Corona etrusca*: Der massivgoldene Eichenkranz war die Insignie des kapitolinischen *Iuppiter Optimus Maximus*.[51] So könnte mit der Eichenlaubkrone Cosimos auch eine Identifikation mit dem höchsten Gott des römischen Pantheons angedeutet sein. Die *Corona etrusca* durfte von keinem Menschen direkt auf dem Haupt getragen werden. Mit einigem Abstand über dem Triumphator hielt sie im Verlaufe seines Triumphzuges ein Sklave und offenbarte diesen somit als Inkarnation des Göttervaters. Entsprechend könnte m.E. die Art und Weise gedeutet werden, wie Flora die Krone über dem Haupt Cosimos hält. Dafür spricht auch, dass Iuppiter Gott des himmlischen Lichtes und des politischen – und das hiess in Rom stets auch militärischen – Erfolges war und die Assoziation mit ihm bestimmt im Sinne der cosimeischen Propaganda.

Wenn der Eichenkranz als *Corona civica* interpretiert wird, die Cosimo – auf der *Sedes curulis* sitzend – von der Republik Florenz selbst verliehen wird, weil er sie aus den Unruhen des Bürgerkriegs gerettet und in ein goldenes Zeitalter des Friedens geführt hat,[52] dann lässt sich die «Apotheose» auf ein historisches Ereignis rückbeziehen, das Cosimos Selbstinszenierung weiter erhellt:[53] Im Jahre 27 v. Chr. hatte Octavian vor dem römischen Senat auf seine speziellen Vollmachten aus der Zeit des Bürgerkriegs verzichtet, und ihm wurde die *Corona civica* verliehen, weil er die Republik gerettet und wiederhergestellt hatte (*Res publica restituta*).[54] Die *de facto* alleinige Herrschaft des neuen Kaisers Augustus – und die damit einhergehende Transformation der römischen Republik – wurde kommunikativ in die alten Formen der Republik eingewoben. Augustus stilisierte sich selbst als *Princeps*, jedoch als *Princeps civitatis* (d.h. als erster *Bürger*) und im Senat als *Primus inter pares* (d.h. als erster *unter Gleichen*). Mit Augustus hatte Cosimo ein historisches Vorbild, dessen Zitation seinen eigenen Herrschaftsanspruch unterstrich: Die Apotheose des *Divinus Cosimo* kann entsprechend als christianisierte Version der Metaphorik des *Divinus Augustus* verstanden werden. Die Darstellung Cosimos auf der *Sedes curulis* und die dargestellte *Florentia* un-

[50] So bahnt sich diese Krönung bereits im Fresko der Planung des Krieges mit Siena (siehe Abb. 5) an: Ein Engel mit dem Eichenlaubkranz nähert sich Cosimo von oben, während er den Krieg vorbereitet.

[51] Vgl. dazu Werner Eisenhut, Art. Iuppiter, in: Der kleine Pauly: Lexikon der Antike, Bd. 3, München 2007, 1–6. Im antiken Mythos werden Iuppiter oft Eichen geweiht. Vgl. Kretschmer, Lexikon der Symbole (wie Anm. 42), 93. Radke spekuliert darüber, ob in der alten Kolonie *Florentia* ein Tempel des Iuppiter gestanden haben könnte – unter der heutigen *Santa Maria in Campidoglio*. Vgl. Radke, Florentia (wie Anm. 19), 580.

[52] Vgl. Gáldy, Spectacular Antiquities (wie Anm. 4), 46.

[53] Veen, Republicanism (wie Anm. 17), 202–205 argumentiert genau in diese Richtung.

[54] Vgl. dazu Martin Puijula, Die Römische Kaiserzeit, Stuttgart 2016, hier 120–123.

terstreichen dabei seine Rolle als Amtsträger der Republik – und damit die Kontinuität mit den historischen Selbstansprüchen der Stadt.[55] So geht es der «Apotheose» genau darum, die Spannung zu überbrücken: Einerseits musste die absolute Herrschaft Cosimos als *Erfüllung* des Erbes der Republik dargestellt werden, andererseits sollte auch deren *Überführung* in die Herrschaftsform und Struktur eines Herzogtums bzw. Grossherzogtums legitimiert werden als Weg vom Chaos zur Ordnung.[56] Beides gelang durch die Parallelisierung von Cosimo mit Augustus.

Steinbock: Die künstlerische Amalgamation von Cosimo und Augustus hatte bereits vor der Renovation des *Salone Grande* Tradition.[57] Cosimo hatte schon früher daraus Kapital geschlagen, dass er mit Augustus das Sternzeichen (Steinbock) teilte und ihre Leben gewissermassen unter demselben Stern standen.[58] Als zehntes Zeichen im Tierkreis ist der Steinbock das Monatszeichen der Wintersonnenwende (*Sol invictus*) und damit ein Symbol der Erneuerung des Lichtes[59] – in Augustus und Cosimo scheint also das apollinische Licht eines anbrechenden Goldenen Zeitalters auf. Dem entspricht das aureolische Licht, mit dem Cosimo in der «Apotheose» umstrahlt wird. In orthodoxer ikonographischer Tradition hätte man hinter den Herzog vermutlich einen goldgrundierten Heiligenschein malen können. Die «Apotheose» reicht – so nahe es im Sinne der westlichen Tradition gebräuchlich war – an dieses Licht der aufgehenden Sonne bzw. das ewige Licht des goldenen Zeitalters heran. Schon im Innenhof des *Palazzo Medici* an der *Via Larga* in Florenz findet sich auch die Einschrift: «Augustus Caesar divum aurea condit saecula [der göttliche Cäsar Augustus begründet ein goldenes Zeitalter].»[60] Damit wird deutlich gemacht: Mit Cosimo ist ein goldenes augusteisches Zeitalter angebrochen.[61] Dabei wurden die schicksalhaften Parallelen der Augustus-Cosimo-Typologie gekonnt mit der Grösse ihrer Berufung in Verbindung gebracht: Beide waren Nachfolger von Diktatoren gewesen, die in jeweils wenigen Jahren der Regentschaft unbegrenzte Macht erlangt hatten und am Ende von ihren Gegnern erdolcht wurden.[62] Im Sinne dieser biographischen Entsprechungen wurde im Bildprogramm der Decke des *Salone* auch – wie bereits erwähnt – die Gründung von Florenz in die Zeit des zweiten Triumvirats gelegt (vgl. *Fondazione di*

[55] Vgl. Veen, Republicanism (wie Anm. 17), 203.
[56] Vgl. Vasari, Ragionamenti (wie Anm. 24), 258; Blum, Giorgio Vasari (wie Anm. 14), 202.
[57] Vgl. dazu Forster, Metaphors of Rule (wie Anm. 5), 85–90; 98, Davis, Frescos (wie Anm. 35), 162; Gáldy, Spectacular Antiquities (wie Anm. 4), 45f.
[58] Vgl. Eve Borsook, Art and Politics at the Medici Court I: The Funeral of Cosimo I de' Medici, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 12/1–2 (1965) 31–54, hier 31; Forster, Metaphors of Rule (wie Anm. 5), 90.
[59] Vgl. Kretschmer, Lexikon der Symbole (wie Anm. 42), 407.
[60] Vgl. Forster, Metaphors of Rule (wie Anm. 5), 93.
[61] Vgl. dazu Forster, Metaphors of Rule (wie Anm. 5), 88, Fn. 75.
[62] Für eine sehr knappe Übersicht vgl. Raimund Schulz, Die Römische Republik, Stuttgart 2014, hier 113–120; 129f; Puijula, Römische Kaiserzeit (wie Anm. 54), 23–117.

Firenze), wobei der zuvorderst sitzende Octavian am Steinbock zu seinen Füssen erkennbar ist (hinter ihm Marcus Antonius und Marcus Aemilius Lepidus). Dass die Gründung von Florenz in post-republikanischer Zeit erfolgt und massgeblich durch Octavian/Augustus geprägt gewesen sein soll, spielt den Umwälzungen in die Hände, die Cosimo politisch im Sinne des um seine Person arrangierten Grossherzogtums realisiert hatte. Die Verbindung von Octavian und Cosimo wurde auch direkt visualisiert: Sowohl Octavian (in der *Fondazione*) als auch Cosimo (in der «Apotheose») tragen auf dem rechten Schulterblatt ihrer Rüstung einen Löwenkopf. Augustus trägt dort bereits die *Corona civica*, die Cosimo hier gerade verliehen wird.

Abbildung 4:
Giorgio Vasari, Die Gründung von Florenz, 1563–1565,
Florenz, Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento.

Löwe: Mit dem Motiv des Löwen in der «Apotheose» wird noch einmal die Entsprechung von Cosimo und Augustus verstärkt: Cosimo selbst wird zum Kunstwerk *à la* Augustus.[63] Auch der löwenhafte Charakter des Herzogs war bereits vor der Gestaltung des *Salone* etabliert worden: Cosimo hatte sich in vielen Fresken, Statuen und Münzen mit dem Löwen und auch mit Herkules identifizieren lassen.[64] Der Löwe stand seit der Antike für Stärke (*Fortitudo*), Gerechtigkeit (*Iustitia*), Grossherzigkeit (*Magnanimitas*) und Mildtätigkeit (*Clementia*), aber auch für Mut und militärische Macht.[65] Weil man – nach den Beschreibungen des *Physiologus* – glaubte, dass Löwen mit offenen Augen schliefen, war der Löwe auch Zeichen der Wachsamkeit.[66] Für das Christentum evoziert der Löwe auch den Löwen aus dem Stamm Juda,[67] den die Christen in Jesus Christus bekennen: So war der Löwe stets auch Christussymbol.[68] Dies wurde verstärkt durch die Vorstellung, dass Löwenjungen tot zur Welt kämen und erst nach jeweils drei Tagen angehaucht und damit zum Leben erweckt würden.[69] In der Apokalypse des Johannes ist es der Löwe aus dem Stamm Juda, der das Buch mit den sieben Siegeln öffnen kann (vgl. Offb 5,5) – und der letztlich auch das Lamm ist, das dieses Buch dann aus der Hand Gottes zu nehmen vermag, weshalb die vier Wesen und die vierundzwanzig Ältesten vor ihm niederfallen und anbeten (vgl. Offb 5,1–14). So wird die Analogie zu den vier Quartieren von Florenz und den vierundzwanzig Putten (d.h. den Zünften, Gilden und Stadtwappen) verständlich, die in der «Apotheose» um Cosimo arrangiert sind. Gleichzeitig ist die Verbindung von Lamm und Löwe im fünften Kapitel der Apokalypse des Johannes eine, die sich in die Löwen- und Lammsymbolik in der «Apotheose» hineinlesen lässt.[70] Löwe und Lamm gemeinsam symbolisieren das Paradies – und nehmen damit die

[63] Vgl. dazu Gáldy, Spectacular Antiquities (wie Anm. 4), 52.

[64] Vgl. Forster, Metaphors of Rule (wie Anm. 5), 79–81. Die *Piazza della Signoria*, auf der der *Palazzo Vecchio* steht, ist voll von dieser Motivik. Im Sinne der Cosimo-Augustus-Analogie ist auch eine kleine Herkulesstatue zu den Füssen Octavians in der *Fondazione* sichtbar.

[65] Vgl. Kretschmer, Lexikon der Symbole (wie Anm. 42), 266; 268; 269. Zwei Löwen waren traditioneller Weise die Beschützer von Türen, Toren, Schätzen und vom Baum des Lebens. Vgl. Cooper, Traditional Symbols (wie Anm. 41), 98 und Kretschmer, Lexikon der Symbole (wie Anm. 42), 267.

[66] Vgl. Cooper, Traditional Symbols (wie Anm. 41), 99 und Kretschmer, Lexikon der Symbole (wie Anm. 42), 267.

[67] Juda war derjenige Stamm des alttestamentlichen Israel, aus dem der Messias erwachsen würde (vgl. Gen 49,9f; 1 Chr 5,2; 2 Sam 7,15–16).

[68] Vgl. Kretschmer, Lexikon der Symbole (wie Anm. 42), 267.

[69] Vgl. Kretschmer, Lexikon der Symbole (wie Anm. 42), 267f; Heinz-Mohr, Lexikon der Symbole (wie Anm. 45), 205.

[70] Konkret in der Löwensymbolik der Rüstung des Cosimo und im Lamm, das an der Insignie des Ordens vom Goldenen Vlies hängt. Beide Symbole finden sich auch im Wappen des Grossherzogtums Toskana.

Symbolik der Flora noch einmal auf –, sie stehen für ein Friedenszeitalter jenseits von Konflikten, das in den alttestamentlichen Prophetenbüchern vorausgesagt wurde (vgl. Jes 65,25). Mit dem Löwen als traditionellem Sonnensymbol vervollständigt sich noch einmal der Kreis der Hinweise auf ein heranbrechendes Goldenes Zeitalter in und durch Cosimo.[71]

In römischer Tradition wurde zudem der Löwe primär mit Herkules assoziiert.[72] Dessen erste der zwölf Aufgaben – die er für den König Eurystheus zu bewältigen hatte – war die Erlegung der nemeïschen Löwin, aus deren unverwundbarer Haut sich Herkules eine Rüstung machte.[73] Dies erhellt die Löwenmetaphorik spezifisch auf den Rüstungen von Augustus und Cosimo im *Salone*. Letzterer inszeniert bewusst die Verbindung mit den Qualitäten des Löwen und den Vergleich mit den herkulischen Arbeiten für Frieden und Wohlstand des Königreiches:[74] Besonders nach dem Krieg und Sieg gegen Siena (nach 1557) und dem Frieden von Cateau-Cambrésis 1559 hatte Cosimos Herzogtum Toskana zwölf Städte einverleibt (Florenz, Fiesole, Siena, Arezzo, Pisa, Cortona, Voltera, Pistoia, Borgo San Sepolcro, Montepulciano, Prato und Livorno), sodass sich die Analogie mit den zwölf Aufgaben des Herkules, aber auch mit den zwölf Jüngern des Löwen aus dem Stamm Juda (d.h. Jesus Christus), leicht herstellen liess. Nach der militärisch-politischen Etablierung Cosimos verfolgte dieser einen adäquaten Herrschaftstitel – sogar eine königliche Krone – und machte sich parallel dazu daran, diese kulturell zu legitimieren.[75]

Die Assoziation mit dem Zivilisationsstifter Herkules verband Cosimo direkt auch mit der Thematik der *Vergöttlichung*, denn Herkules wurde aufgrund seines tugendhaften Lebens und seiner Heldentaten divinisiert. Vergöttlichung war auch in der christlichen Tradition ein weit verbreitetes Motiv: Bereits der zweite Brief des Petrus kennt die Vorstellung, dass die Gläubigen teilhaben können an der göttlichen Natur (vgl. 2 Petr 1,4: «γένησθε θείας κοινωνοὶ φύσεως»).[76] So wurden die Implikationen einer Logik der Inkarnation Christi schon früh ins Register der

[71] Vgl. Kretschmer, Lexikon der Symbole (wie Anm. 42), 267.

[72] Auch mit Apollo und Fortuna. Vgl. Cooper, Traditional Symbols (wie Anm. 41), 99; Kretschmer, Lexikon der Symbole (wie Anm. 42).

[73] Vgl. dazu Gustav Schwab, Sagen des klassischen Altertums, Leipzig 1909, 156–209, hier 167–169.

[74] Cosimo soll sogar ein Herkules-Siegel im *Palazzo Vecchio* gehabt haben, mit dem er offizielle Dokumente versiegelte. Vgl. Martha McCrory, Some Gems from the Medici Cabinet of the Cinquecento, in: The Burlington Magazine 121/917 (1979) 511–515, hier 512.

[75] Vgl. Borsook, Art and Politics (wie Anm. 58), 35; Forster, Metaphors of Rule (wie Anm. 5), 82.

[76] Dieses Motiv wurde u.a. von Irenäus, Adversus haereses III,19,1; Athanasius, De Incarnatione, 54,3; Thomas v. Aquin, Summa Theologiae III, q. 1, a. 2 (unter Rückgriff auf Augustinus) aufgenommen und damit zum zentralen Bestandteil der christlichen Glaubenslehre.

Theosis geschöpflicher Wesen transponiert – *factus est Deus homo, ut homo fieret Deus*. Die Herkulesmotivik musste theologisch nur dahingehend modifiziert werden, dass die Partizipation am göttlichen Leben *qua* Gnade erfolgte und somit die menschlichen Werke rückgebunden bzw. eingefügt werden mussten in das (ontologisch) vorausgehende schöpferische und erlösende Wirken Gottes. Dieser Gedanke liegt auch im Kern sakramentaler Theologie: In der Gnade der Sakramente (prominenter Weise der Taufe und Eucharistie) kann der Mensch Anteil nehmen am göttlichen Leben, wobei die damit implizierte Gegenwart des transzendenten Schöpfergottes in den immanent-materialen Aspekten geschöpflicher Wirklichkeit (Brot, Wein, Wasser usw.) für die florentinischen Gläubigen den Gedanken der Vergöttlichung eines Menschen, Herrschers oder gar einer Republik zu plausibilisieren vermochten.[77] In biblischer Tradition wurde der Mensch bereits früh als Ebenbild Gottes (צֶלֶם אֱלֹהִים) verstanden (vgl. Gen 1,27). Entsprechend konnte schon der Psalmist schreiben: «Ihr seid Götter, Söhne des Höchsten seid ihr alle!» (Ps 82,5) und Jesus selbst nimmt diese Aussage im Neuen Testament wieder auf: «Ihr seid Götter [θεοί ἐστε]!» (Joh 10,34). Im Mittelalter wurden Apotheosen durch das Wirken von Engeln (d.h. der dienstbaren Geister Gottes) vermittelt, und viele Darstellungen von Apotheosen zeigten die vergöttlichte Person als von Engeln getragen[78] – in diese Tradition reiht sich je nach Interpretation auch die «Apotheose» Cosimos ein. Insgesamt wird so verständlich, weshalb die Apotheose des Cosimo in ihrer Zeit nicht als blasphemisch oder skandalös empfunden wurde:[79] Der Herzog ist nur aufgrund seiner Tugend – präziser: in, durch und aus der Gnade Gottes – das, was potentiell jeder Mensch sein könnte.[80]

Besonders in der Zeit nach der Übersetzung des *Corpus Hermeticum* durch Marsilio Ficino (1433–1499) wurde die Vorstellung von der Apotheose wiederum aufgegriffen im Zusammenhang mit den schöpferischen Tätigkeiten des Menschen – man war überzeugt, die Motive der Genesis in den neuplatonischen

[77] Ich stimme hier mit der Einschätzung von Murry, Medicean Succession (wie Anm. 3), 10; 37–39 überein. Zur Theologie sakral saturierter Materie schreibt Caroline Walker Bynum: «As a religion at whose heart lie the doctrines of incarnation, creation, and the re-creation of resurrection, Christianity has to take matter seriously. [...] The paradoxical religious practices, attitudes, and theories of late medieval Christians reflect a struggle to live in and understand a world in which physical stuff announces and discloses a creator whose nature (eternal, immutable, and unknowable) is the opposite of matter.» Caroline Walker Bynum, Christian Materiality: An Essay on Religion in Late Medieval Europe, Brooklyn, New York 2015, 15–216; 267–286, hier 285.

[78] Vgl. Joseph Engemann, Art. Apotheose, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 1, München 1980, 801f, hier 802.

[79] Ein Umstand, den die ältere Forschung wenig überzeugend darzustellen vermochte.

[80] So z.B. die Heiligen. Vgl. dazu Murry, Medicean Succession (wie Anm. 3), 49.

Schriften zur *Theurgie* wiederzuentdecken.[81] Giovanni Pico della Mirandolas (1463–1494) *Oratio de hominis dignitate* vermag diesen Zusammenhang zu verdeutlichen. Gott spricht dort zum Menschen:

> «Keinen bestimmten Platz habe ich dir zugewiesen, auch keine bestimmte äussere Erscheinung und auch nicht irgend eine besondere Gabe habe ich dir verliehen, Adam, damit du den Platz, das Aussehen und alle die Gaben, die du dir selber wünschst, nach deinem eigenen Willen und Entschluss erhalten und besitzen kannst. [...] Du wirst von allen Einschränkungen frei nach deinem eigenen freien Willen, dem ich dich überlassen habe, dir selbst deine Natur bestimmen. [...] Weder als einen Himmlischen, noch als einen Irdischen habe ich dich geschaffen und weder sterblich noch unsterblich dich gemacht, damit du wie ein Former und Bildner deiner selbst nach eigenem Belieben und aus eigener Macht zu der Gestalt dich ausbilden kannst, die du bevorzugst. Du kannst nach unten hin ins Tierische entarten, du kannst aus eigenem Willen wiedergeboren werden nach oben in das Göttliche.»[82]

Vasari selbst hat in seinen *Viten* oft mit der Analogie von Gott als Künstler und dem Menschen als dessen Ebenbild gespielt. In der Decke des *Salone* wird diese Parallelisierung im Fresko der Planung der Eroberung Sienas (siehe Abb. 5) deutlich: Der Schöpfergott – in mittelalterlichen Handschriften oft mit einem Zirkel zur Vermessung der Welt dargestellt – spiegelt sich in Cosimo, der mit dem Zirkel die Welt vermisst, um sie sich dienstbar zu machen.

Insgesamt war die Göttlichkeit des Cosimo in der imaginativen Grammatik des Christentums denkbar, sofern sie gnadentheologisch qualifiziert war – analog zum weiter oben diskutierten Rückbezug der Apotheose Cosimos auf das sakrale Erbe und die Tradition der Republik Florenz. Cosimo gelang es mit Hilfe seiner künstlerischen Propaganda an die florentinische Volksfrömmigkeit anzuknüpfen und sie zu instrumentalisieren, indem er sich als ihr Verteidiger und Beschützer in das sakrale Leben der Stadt selbst einschreiben liess.[83]

[81] Zu Ficino und Giovanni Pico della Mirandola vgl. Murry, Medicean Succession (wie Anm. 3), 26–30.

[82] Giovanni Pico della Mirandola, De hominis Dignitate/Über die Würde des Menschen, Stuttgart 2009, hier 8f.

[83] Hier stimme ich mit Murry, Medicean Succession (wie Anm. 3), 192f, überein.

Abbildung 5:
Giorgio Vasari, Cosimo plant die Eroberung Sienas, 1563–1565,
Florenz, Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento.

Die Stadt Florenz selbst hatte – um den Bogen dieses letzten Zentralsymbols zu schliessen – den Löwen als Stadtsymbol: Die Löwenmetaphorik findet sich an vielen Hausfassaden und in vielen Darstellungen der Stadt. Das berühmteste Beispiel hierfür ist vermutlich Donatellos (1386–1466) *Marzocco*. Direkt hinter dem *Palazzo Vecchio* befand sich ein Löwengehege in der *Via dei Leoni*. Gewisse florentinische Traditionen kannten sogar Herkules als eigentlichen Gründer der Stadt.[84] Mit der Identifikation von Cosimo mit Herkules bzw. dem Löwen hatte

[84] Vgl. David Greve, Status und Statue: Studien zu Leben und Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli, Berlin 2008, hier 255.

der Herzog gleichzeitig eines der potentesten Symbole monarchischer Herrschaft und den klaren Bezug zu Florenz in seiner Person vereinigen können.

Conclusio

Das Bildprogramm des *Palazzo Vecchio* mit seinem Schlüsselstück, der «Apotheose» von Cosimo, exemplifiziert das gekonnte Spiel der Medici und ihrer artistischen Unterstützer mit den einflussreichen Motiven und Symbolen des kulturellen Erbes ihrer Zeit. Der vorliegende Aufsatz hat gezeigt, wie vielschichtig die Metaphorik, die Assoziationsräume und die typologischen Entsprechungen derselben sind und wie komplex die mythischen, religiösen und historischen Welten in der cosimeischen Propaganda miteinander verschränkt wurden. Dabei musste die offensichtliche Diskontinuität der Medici-Herrschaft zur republikanischen Vergangenheit durch ausbalancierende traditionelle Kontinuitäten kompensiert werden, um die imaginative Grammatik der florentinischen Bevölkerung dahingehend zu beeinflussen, dass diese für die republikanische Monarchie der Medici empfänglich wurde. Durch die gezielte Überlagerung von Cosimo mit heroischen Vorbildern und die dargestellte Einverleibung zentraler Symbole verquickte sich die Schöpfung aus antiken, religiösen und mythischen Quellen[85] mit der gezielten Identifikation des neuen Herzogs und seiner Herrschaft mit dem Erbe der florentinischen Stadt und Republik. So wiederholte und deutete das Bildprogramm des *Palazzo Vecchio* bzw. die visuelle Metaphorik des *Salone dei Cinquecento*, was bereits mit dem Einzug der Familie Medici in das ehemalige Stadtparlament von Florenz und dessen Umfunktionierung zum Herrschaftssitz der Medici initiiert wurde: In der monarchischen Herrschaft des *Magnus Etruriae Dux*, Cosimo I. de' Medici, verwirklichte und vollendete sich das Erbe der Republik Florenz.

[85] In diesem Artikel wurden die etruskischen Quellen kaum – oder nur indirekt – berücksichtigt. Vgl. dazu Dario Donetti, Etruscan Speech: Cinquecento Architecture in Florence, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 60/1 (2018), 93–106. Siehe auch den Vergleich von Cosimo mit dem alttestamentlichen Joseph bei Graham Smith, Cosimo I and the Joseph Tapestries for the Palazzo Vecchio, in: Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme, 6/3 (1982), 183–193.

Magnus Etruriae Dux – Zur Symbolwelt der kulturellen und politischen Propaganda der Medici in Florenz am Beispiel der «Apotheose» von Cosimo I. de' Medici

Kaum eine andere Familie hat Florenz geschichtlich und kulturell dermassen geprägt wie die Medici. Im Bestreben, aus der ehemaligen Republik Florenz ein Grossherzogtum Toskana zu schmieden, an dessen oberster Stelle Cosimo I. de' Medici als republikanischer Monarch stehen sollte, bedienten sich die Medici sämtlicher ihnen zur Verfügung stehenden Ressourcen politischer, historischer, kultureller und religiöser Legitimation. Während die einschlägige Forschung dieses Legitimationsbestreben primär mit Blick auf ihre propagandistische Intention untersucht hat, versucht der vorliegende Beitrag den kulturell-religiösen Voraussetzungen nachzugehen, welche überhaupt die Akzeptanz dieser Propaganda auf Seiten der florentinischen Bevölkerung zu plausibilisieren vermögen. Am Beispiel des Bildprogramms im heutigen Palazzo Vecchio werden die Transformations-, Konstruktions- und Deutungsprozesse exemplarisch nachgezeichnet, die im Rückgriff auf antike (besonders römische und christliche Quellen) die Imagination, Mentalität und den Zeitgeist der florentinischen Bevölkerung nachhaltig geprägt haben.

Renaissance – Florenz – Medici – Propaganda – Cosimo I. de' Medici – Palazzo Vecchio – Apotheose – Imagination – Mentalitätsgeschichte – Kulturgeschichte.

Magnus Etruriae Dux – Sur le monde symbolique de la propagande culturelle et politique des Médicis à Florence en utilisant l'exemple de «l'apothéose» de Cosimo Ier de' Medici

Aucune autre famille n'a autant marqué Florence historiquement et culturellement que les Médicis. Dans leurs efforts pour forger un grand-duché de Toscane à partir de l'ancienne République de Florence, avec Cosimo Ier de' Medici comme monarque républicain suprême, les Médicis ont utilisé toutes les ressources politiques, historiques, culturelles et religieuses à leur disposition. Alors que les recherches en la matière ont examiné cet effort de légitimation principalement sous l'angle de son intention propagandiste, le présent article tente de retracer les conditions préalables culturelles et religieuses qui sont à même de plausibiliser l'acceptation de cette propagande par la population florentine. En prenant l'exemple du programme pictural de l'actuel Palazzo Vecchio, on retrace de manière exemp¬laire les processus de transformation, de construction et d'interprétation qui, en recourant aux sources antiques (surtout romaines et chrétiennes), ont influencé durablement l'imagination, la mentalité et l'esprit du temps de la population florentine.

Renaissance – Florence – Médicis – propagande – Cosimo Ier de' Medici – Palazzo Vecchio – apothéose – imagination – histoire de la mentalité – histoire de la culture.

Magnus Etruriae Dux – Il linguaggio simbolico della propaganda culturale e politica dei Medici a Firenze: «l'apoteosi» di Cosimo I. de' Medici

Quasi nessun'altra famiglia ha tanto plasmato storicamente e culturalmente Firenze quanto i Medici. Nella loro ambizione di forgiare dalla precedente Repubblica di Firenze un Granducato di Toscana alla cui cima doveva trovarsi Cosimo I de' Medici come sovrano repubblicano, i Medici si servirono di tutte le risorse disponibili per la loro legittimazione politica, storica, culturale e religiosa. Mentre le ricerche in materia hanno esaminato questo sforzo di legittimazione principalmente in vista della sua intenzione propagandistica, il presente articolo cerca di rintracciare i presupposti culturali e religiosi che sono in grado di spiegare perché questa propaganda potesse venire accettata dalla popolazione fiorentina. Sulla base dell'esempio del programma pittorico dell'odierno Palazzo Vecchio vengono ricostruiti i processi di trasformazione, costruzione e interpretazione che, ricorrendo alle fonti antiche (soprattutto romane e cristiane), hanno avuto un'influenza duratura sull'immaginazione, la mentalità e lo spirito della popolazione fiorentina.

Rinascimento – Firenze – Medici – propaganda – Cosimo I. de' Medici – Palazzo Vecchio – apoteosi – immaginazione – storia della mentalità – storia della cultura.

Magnus Etruriae Dux – On the symbolic world of the cultural and political propaganda of the Medici in Florence using the example of the «apotheosis» of Cosimo I. de' Medici

Few families have historically and culturally impacted the city of Florence, as did the Medici. With their aim to transform the ancient republic into the great duchy of Tuscany, with Cosimo I de' Medici as its head, they drew upon all resources at their disposal in order to politically, historically, culturally, and religiously legitimize their endeavour. While the research on the topic generally focussed on the ideological intent of the Medicis' program, this contribution focusses on the cultural and religious reasons, why the people of Florence would plausibly come to accept it in the first place. Analyzing the Palazzo Vecchio's iconographic program in Florence allows us to sketch the processes of transformation, construction, and interpretation that have affected the imagination, mentality, and zeitgeist of the florentine population.

Renaissance – Florence – Medici – Propaganda – Cosimo I de Medici – Palazzo Vecchio – Apotheosis – Imagination – History of mentalities – Cultural history.

Oliver Dürr, Dr. des., Lehrstuhl für Dogmatik und Theologie der Ökumene der Universität Fribourg; https://orcid.org/0000-0003-0970-4090.