

Originalveröffentlichung in: Huss, Bernhard ; Wehr, Christian (Hrsgg.): *Manierismus : interdisziplinäre Studien zu einem ästhetischen Stiltyp zwischen formalem Experiment und historischer Signifikanz*, Heidelberg 2014, S. 251-283 (*Germanisch-romanische Monatsschrift : Beiheft* ; 56)

MICHAEL ZIMMERMANN (KATHOLISCHE UNIVERSITÄT EICHSTÄTT-INGOLSTADT)

La castrazione del cielo und die Herrschaft über die Zeit. Der Garten Großherzog Cosimos I. de' Medici in Castello

I Ein Garten des Wissens – Fragen zum Manierismus

Was hat der Manierismus mit einer neuen Kultur des Wissens zu tun – mit Wissen, das durch neue Medien, Bücher und Drucke, vermittelt wird?¹ Welche Rolle spielen dabei graphische Reproduktionen von Kunstwerken, die das ‚musée imaginaire‘ gebildeter Höflinge mit kunstgeschichtlichem Bewusstsein ausstatten?² Welche Bedeutung hat eine anschwellende Flut kunsttheoretischer Traktate, die nicht nur Künstlern und Auftraggebern, sondern einem immer mehr an die Höfe gebundenen Publikum die Werte der künstlerischen Tradition vermittelt?³ Entspricht dem durchsystematisierten kunsthistorischen Wissen ein naturwissenschaftliches, wenn auch in Form alchimistisch geprägter Naturkunde? Erfüllt der Neuplatonismus in den Akademien – wie denen des Großherzogtums Toskana – eine andere Funktion als zu jenen Zeiten, als Marsilio Ficino aristotelisch-scholastische Wissensbestände dadurch überformte?⁴ Was tragen künstlerisch-ästhetisches *und* naturkundliches Wissen zu jenen Diskursen bei, die eine mit dem mittlerweile umstrittenen Begriff als ‚absolutistisch‘ qualifizierte Form der Herrschaft legitimieren?

¹ Einführend: Elizabeth L. Eisenstein: *The printing revolution in early modern Europe*, Cambridge 1983, vgl. hier und im Folgenden bes. Kap. 7: *The book of nature transformed. Printing and the rise of modern science*, S. 187–254.

² Zur Medienkultur um die gedruckten Bilder: David Landau/Peter Parshall: *The Renaissance print, 1470–1550*, New Haven/London 1994.

³ Zur Laienkunstkritik ebenso wie zu kunsttheoretischen Werken, die sich keineswegs nur an Künstler wandten, sondern ein Hofpublikum bildeten: Thomas Frangenberg: *Der Betrachter. Studien zur florentinischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1990, S. 44–76, 191–193.

⁴ Zu Ficino, der seine Philosophie gegenüber der Vielstimmigkeit des Humanismus der Frührenaissance, teils unter Rückgriff auf scholastische Systeme, als Einheitssystem durchzusetzen versucht hat: Bernhard Huss: *Lorenzo de' Medici's ‚Canzoniere‘ und der Ficinianismus. Philosophica facere quae sunt amatoria*, Tübingen 2007, S. 15–42.

Derartige Fragen zielen auf die Diskurse und Dispositive ab, die den Manierismus historisch ermöglicht haben. Einige von ihnen wurden in der Kunst- und Wissenschaftshistorie sowie in der Geschichtswissenschaft in den letzten Dekaden umfassend diskutiert, doch hat man die Frage nach dem diskursiven Zusammenhang unterschiedlicher Bereiche der historischen Epistemologie aus verständlichen Gründen mit Vorsicht behandelt. In einem Garten mag man ein wenig freimütiger darüber spekulieren.

In Castello wurde der erste der großen Gärten angelegt, durch die das Herzogtum, dann das Großherzogtum Toskana eine prägende Rolle in der Geschichte fürstlicher Gartenanlagen spielen konnte.⁵ Nach dem Mord an dem ersten Herzog, dem ‚Tyranen‘ Alessandro de' Medici, im Jahre 1537 begann sein kurze Zeit darauf ernannter Nachfolger Cosimo I. unverzüglich mit der Planung der Anlage, die sich dann über seine gesamte Lebensdauer erstreckte. Dies erstaunt, passt aber ins Bild: Früh legte der junge Herzog die Grundzüge einer Innenpolitik fest, deren absolutistische Grundausrichtung er durch die Fortführung oder Einrichtung von Institutionen in republikanischer Tradition abmilderte, darunter eine Gelehrtenakademie. Auch in der Außenpolitik wich Cosimo von einem schon zu Anfang zäh verfolgten Ziel nicht ab: Trotz der unvermeidlichen Anlehnung an Kaiser Karl V. strebte er nach möglichst unumschränkter Herrschaft in einem möglichst großen, auf möglichst hohem Niveau prinzipal regierten Territorialstaat Toskana.⁶ Ebenso ist man verblüfft, wie frühzeitig in Castello das komplexe Gartenprogramm feststand, das später nur noch erweitert, nicht entscheidend revidiert wurde.⁷ In künstlerischer, aber auch in philoso-

⁵ Vgl. Detlef Heikamp: *La villa di Castello*, in: *L'Oeil* 151 (1967), S. 56–65; Claudia Conforti: *Il giardino di Castello e le tematiche spaziali del Manierismo*, in: *Il giardino storico italiano. Problemi di indagine, fonti letterarie e storiche. Atti del convegno di studi Siena – San Quirico d'Orcia, 6–8 ottobre 1978*, Giovanna Ragionieri (Hg.), Florenz 1981, S. 147–163; David Roy Wright: *The Medici villa at Olmo a Castello: Its history and iconography* (Ph.D. Thesis, Princeton University 1976), Ann Arbor/London 1985, S. 147–215.

⁶ Vgl. Roberto Cantagalli: *Cosimo I. de' Medici, granduca di Toscana*, Mailand 1985, S. 39–81. Zu den dynastischen Ambitionen der älteren Linie der Medici von 1515–1523: John N. Stephens: *The fall of the Florentine republic, 1512–1530*, Ph.D. Diss., Christ Church, Oxford 1973, S. 68–92.

⁷ Vgl. Henk Th. van Veen: *Cosimo I de' Medici. Vorst en republikein. Een studie naar het heersersimago van de eerste groothertog van Toscane (1537–1574)*, Amsterdam 1998, S. 39–43. Van Veen sieht Cosimo I. lediglich auf halbem Weg zwischen prinzipaler Machtdemonstration und republikanischer Tugend. Entsprechend deutet er den Herkulesbrunnen in Castello als Affirmation des fürstlichen Anspruchs. Cosimo reagierte durch sein Anknüpfen an republikanische Traditionen auf die Vernachlässigung der republikanischen Tradition der Medici schon nach der Restauration des Jahres 1512, insbesondere aber durch den ‚Tyranen‘ Alessandro. Vgl. Humfrey C. Butters: *Florentine Politics 1502–1515*, Ph.D. Diss., New College, Oxford 1974, S. 192–233; Humfrey C. Butters: *Gover-*

phisch-naturkundlicher Hinsicht führt es ein Wissen vor, das den systematisch betriebenen absolutistischen Landesausbaus legitimierte. Auch später verband Cosimo bei seiner bemerkenswert stringenten Kunstförderung politische Ziele mit der Ausbreitung systematischen, auch ästhetischen Wissens.⁸

Die Modelle für ein dem Anspruch nach enzyklopädisches, allerdings lediglich durch ein System von Adäquationen vereinheitlichtes Wissen stellte der zugleich als klassisch verteidigte Renaissance-Humanismus in Mediceischer Auslegung zur Verfügung. Die Idealisierung der Kunst- und Wissensförderung früherer Exponenten der Medici im formal noch republikanischen Florenz des 15. Jahrhunderts war der Hintergrund, vor dem die neuplatonisch-universalistische Philosophie eines Marsilio Ficino einschließlich ihrer magischen Bestandteile nun zu einem System der Weltweisheit vereinfacht wurde. Erst jetzt wurde der Freundeskreis, den Ficino in der Villa di Careggi, die ihm Lorenzo geschenkt hatte, versammelt hatte, rückblickend zur ersten Florentiner Akademie stilisiert.⁹ Die durch Cosimo I. neu gegründete Akademie stellte sich in diese Tradition. Doch vor dem Hintergrund der ‚Medici-Legende‘, in deren Rahmen Lorenzo zum ‚Prächtigen‘ stilisiert wurde, kam es auf etwas anderes an als bei Ficino und seinen Zeitgenossen. Entsprechungen von Platonismus und Christentum, von Astrologie und Charakterologie, Botanik und Medizin, Mythos und christlicher Schöpfungslehre wurden zwar nach wie vor – und manchmal fast kursorisch – durch die Schriften Platons und der Neuplatoniker, durch Hippokratisch-Galenische Säftelehre und Pythagoreische Zahlenmystik, durch Hermes Trismegistos und Alchimie begründet. Doch wurden dazu kaum neue Forschungen vorgelegt, auch ging es nicht um philologisch grundierte Studien. Im Vordergrund stand vielmehr der universelle Anspruch eines Wissens, das in der neugegründeten Akademie Cosimos I. zugleich akkumuliert und im ‚Volgare‘, der toskanischen Nationalsprache, verbreitet wurde.¹⁰ Magie degenerierte zur Vor- und manchmal Hohlform eines enzyklopädischen Gebäudes, das es erst in der Folge durch zunehmend rationale, später auch empirische Wissensstrukturen zu untermauern

nors and Government in Early Sixteenth-Century Florence, 1502–1519, Oxford 1985, S. 187–225.

⁸ Vgl. Henk Th. van Veen: *Cosimo I. de' Medici and his self-representation in Florentine art and culture*, Cambridge/New York/Melbourne 2006, S. 8f.

⁹ Vgl. André Chastel: *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Études sur la Renaissance et l'humanisme platonicien*, Paris³ 1982, S. 11–28. Chastel hat gegenüber anderen Deutungen von Kunst im Geiste des Neuplatonismus dadurch seine Aktualität bewahrt, dass er die Verbreitung und die Durchdringung höfischer Gesellschaften mit dem Ficinianischen Gedankengut im Sinne der Schule der *Annales* im Auge behält, statt einfach Brücken zwischen künstlerischen und intellektuellen Gipfelleistungen zu schlagen.

¹⁰ Über die Gründung angeblich unter dem Namen *Accademia Platonica*: Salvino Salvini: *Fasti consolari dell'Accademia Fiorentina*, Firenze 1717, S. 1f. Zutreffender: Michele Maylender: *Storia delle accademie d'Italia*, Bd. 5, Bologna 1929, S. 363–367.

galt. Ob der Neuplatonismus zu Zeiten Lorenzos ‚des Prächtigen‘ oder der Päpste Julius II., Leo X. oder Clemens VII. eine tragende Bedeutung für das künstlerische Mäzenatentum hatte, wie Erwin Panofsky und seine Mitstreiter glaubten, darüber wird heftig gestritten. Doch im Großherzogtum Toskana wurde er zum einflussreichen Modell für eine wohl nur verordnete Vereinheitlichung künstlerischen und naturkundlichen Wissens.

Im Garten der Villa di Castello wird der enzyklopädische Anspruch, der hinter diesem Ausbau auch des Wissens und seiner Institutionen steht, in besonderer symbolischer Verdichtung greifbar. In diesem Garten wird ein Gesamtprogramm formuliert, dessen Kerngedanken im Sinne einer magischen Episteme in späteren Gärten – von Boboli zu Pratolino – mit unterschiedlichen Akzentuierungen ausformuliert werden. Beim späteren herzoglichen Umbau des Palazzo Vecchio waren ähnliche Konzepte tragend. Ein Spaziergang durch den Garten in Castello ist ein ‚ascensus‘ den Hügel hinauf, und, wie wir sehen werden, zum Ursprung der Schöpfung; zugleich jedoch auch ein ‚descensus‘, in dem mit dem Wasser übereinander gestaffelter Brunnenanlagen auch die göttliche Procreation in ihrer Fülle über uns kommt. Die Anlage wie auch die Proliferationen des Sinns, die sich in jeder Etappe ergeben, sind vor allem eines: dicht gedrängt. In einem kurzen Essay können wir nur zum Flanieren einladen und einen Überblick über den Aufbau dieser mit der Natur rivalisierenden Enzyklopädie vermitteln. Dieses Buch der Natur eingehender zu studieren bleibt einer ausführlicheren Studie vorbehalten.

2 Der Garten in Castello: Erstes künstlerisches Projekt eines Herzogs auf dem Weg zur Durchsetzung prinziplicher Herrschaftsansprüche

(Abb. 1, 2) Ich möchte Sie also in den Garten einer Villa führen, dessen Schlüsselbedeutung für die Entwicklung der absolutistischen Gartenkunst in der Kunstgeschichte unterschätzt wird: Es handelt sich um die nordwestlich von Florenz am Südhang des Monte Morello gelegene Villa di Castello, die schon seit 1477 den Medici gehörte. Eine 1593 von dem Niederländer Justus Utens gemalte Darstellung zeigt den Garten so, wie er sich damals darbot. Das Gemälde ist Teil eines Zyklus in den Gewölbelunetten des Hauptsals der Villa di Artimino, in dem die Medici den Reigen ihrer Gärten vorführten – vom Boboli-Garten zur Villa di Pratolino, alles Gärten, die erst nach den Anlagen in Castello Gestalt annahmen.¹¹ Die Villa in Castello war der Sitz jener Nebenlinie der Medici, der Cosimo I. de' Medici entstammte. Insofern hatte sie für den jungen Herzog natürlich eine besondere Bedeutung. Bei seiner Wahl wohnte er dort, auch später blieb sie eine bevorzugte Residenz. Damals wurde sie von seiner Mutter Maria Salviati, Witwe des Giovanni delle Bande Nere, bewohnt. Die Villen, welche die ältere Linie der Medici hatte erbauen lassen, vor allem die in Fiesole, Careggi

¹¹ Daniela Mignani: *Le ville Medicee di Giusto Utens*, Florenz 1980.

und Poggio a Caiano, waren noch im Besitz der Witwe des ermordeten Alessandro, der Margarethe von Parma, einer illegitimen Tochter Karls V., die schon im November 1537 einen Neffen Papst Pauls III., Ottavio Farnese, heiraten sollte. Im Frühjahr war Cosimo di Giovanni di Pierfrancesco erst 18-jährig gewählt worden. Dies geschah in aller Hektik, nur drei Tage nach dem Mord an Alessandro, am 9. Januar 1537, und durchaus nicht ohne die Absicht, gegenüber Karl V., aber auch anderen Florentiner Faktionen, vollendete Tatsachen zu schaffen. Cosimo, ein nur entfernter Verwandter der Abkömmlinge Lorenzos ‚des Prächtigen‘, gelang erst im August 1537 bei Montemurlo ein glücklicher Sieg über Widersacher aus den unterschiedlichen Adelsparteien, die nach der Tyrannei Alessandros gern gänzlich mit der Medici-Herrschaft gebrochen und zu oligarchisch-republikanischen Formen zurückgefunden hätten. In den ersten Jahren konnte Cosimo sich trotz der Unterstützung der Florentiner Mächtigen zudem der kaiserlichen Anerkennung noch keineswegs sicher sein. Ottavio Farnese, Papst-Neffe und neuer Schwiegersohn Karls V., war ein ernsthafter Prätendent. In dieser schwierigen Lage, als er noch um seine Herrschaft bangen musste, konzipierte der Herzog die Gartenanlagen in Castello.¹²

(Abb. 2) Unmittelbar nach dem Sieg von Montemurlo wurde das anspruchsvolle Programm für die Gestaltung des alten Familiensitzes in weiten Teilen entworfen. Bereits ein Jahr nach der umkämpften Regierungsübernahme, nämlich Ende 1537 oder Anfang 1538, beauftragte Cosimo Niccolò Tribolo damit, den bisherigen Nutzgarten zu einem gärtnerischen Gesamtkunstwerk umzugestalten. Während die Villa und ihr Territorium zu einem Mustergut ausgebaut wurden, schritt die künstlerische Umgestaltung inmitten von Olivenhainen und Obstgärten fort.¹³ Tribolo starb 1550, und spätestens seit 1554 war Giorgio Vasari Oberleiter der Bauarbeiten.¹⁴

Unmittelbar in der Achse des bescheidenen Villengebäudes, das erst später von Bernardo Buontalenti zu einem anspruchsvollen Landsitz ausgebaut werden sollte, legte er zwei Brunnen an. (Abb. 4, 5, 9, 10) Die den ersten bekrönende Bronzefigur von Bartolomeo Ammanati zeigt Herkules, wie er den Riesen Antaeus in der Luft erwürgt. Dieser spuckt mit dem letzten Atemstoß eine Fontäne in die Höhe. (Abb. 9, 10) Unmittelbar dahinter entstand in einem nur geringen

¹² Aufarbeitung der grundlegenden Archivalien in Wright: *The Medici villa at Olmo a Castello*, a.a.O., S. 147–215.

¹³ Etwas einseitig zum Nutzen der Gartenanlagen – vor dem Hintergrund damaliger hygienischer Vorstellungen: D. R. Edward Wright: *Some Medici gardens of the Florentine Renaissance. An essay in post-aesthetic interpretation*, in: *The Italian garden. Art, design and culture*, John Dixon Hunt (Hg.), Cambridge/New York/Melbourne 1996, S. 34–59, insbesondere S. 36–43.

¹⁴ Vgl. Wiebke Aschoff: *Studien zu Niccolò Tribolo*, Frankfurt a.M., 1967, S. 72–96; Alessandro Conti: *Niccolò Tribolo nel giardino di Castello*, in: *Antichità Viva* 28.5/6 (1989), S. 51–61; Giorgio Vasari: *Das Leben des Tribolo und des Pierino da Vinci*, Sabine Feser/Christina Irlenbusch (Hg.), Berlin 2010.

Abstand – man mag dies als manieristisch werten – ein Brunnen, der von der Figur der *Venus Florentina* überragt wird, eine meisterhafte ‚figura serpentinata‘ des Giovanni da Bologna. (Abb. 3) Heute präsentiert sich das Anwesen anders. Im Zuge einer neoklassizistischen Umgestaltung um 1788 wurde das eigenwillige Arrangement zweier hintereinander gestaffelter Brunnen aufgelöst. Der Herkulesbrunnen wurde nun in der Mitte des Gartens aufgestellt. (Abb. 9) Der Venus- oder Fiorenza-Brunnen wurde in den Garten der benachbarten Villa La Petraia verbracht, wo er noch heute zu sehen ist. Ein ‚Labyrinth‘ aus Zypressen, die in konzentrischen Kreisen um den Brunnen arrangiert waren, verschwand. Der Eingang zu einer berühmten Grotte, der ursprünglich mit Stalaktiten verziert war, wurde neoklassizistisch umgestaltet.¹⁵

(Abb. 1, 2) Das Programm dieses ersten künstlerischen Großprojekts des jungen Herzogs resümiert auch Legitimationsgedanken Cosimos und der Medici vor dem Hintergrund der Ereignisse von seiner Ernennung im Januar 1537 bis zum Sieg über die ‚fuorusciti‘ im August des gleichen Jahres. Der Garten zeugt von dem politischen Anspruch des Herzogs, der dem ungeliebten Vorgänger Alessandro wie Augustus dem Caesar nachfolgen wollte. Als zweiter Augustus beabsichtigte Cosimo, die Institutionen der oligarchischen Stadtrepublik auch in der herzoglichen Regierung zu bewahren und sie teilweise wieder einzuführen. Im Zuge der sozialhistorischen Erneuerung der Kunstgeschichte in den 1970er und 80er Jahren wurde eine Interpretation des Programms als Herrschaftsikonographie vorgeschlagen, die unten – etwa bei der Deutung der Herkulesfigur – zur Sprache kommen wird.¹⁶ Heute können derartige Interpretationen nur überzeugen, wenn man den Gedanken unmittelbar Herrschaft legitimierender Ikonographie fallen lässt und den diskurshistorischen Kontext visueller Panegyrik mit einbezieht.

Tribolo, von Vasari in seiner *Vita* unumwunden als faul beschrieben, war sicher nicht der Concettist des künstlerischen Programms. Verschiedene Vorschläge sind gemacht worden. Wenig später, seit 1540, finden sich Kerngedanken der vielschichtigen Programmatik in den Berichten der Florentiner Akademie wieder – eine wichtige Quelle meiner Deutung. Wie aus den Protokollen hervorging, hat Cosimo seiner Akademie den Namen *Accademia degli Umidi* aufgezwungen. Nach alchimistischem Gedankengut hatte sich der gebildete Adel als Wasser, als dasjenige Element fruchtbaren Wachstums zu verstehen, welches zur Vollendung seiner lebensspendenden Kraft der Mitwirkung der Sonne bedarf, als welche der Herzog stilisiert wurde.¹⁷ Der Polyhistor Cosimo Bartoli,

¹⁵ Claudia Lazzaro: *The Italian Renaissance garden. From the conventions of planting, design, and ornament to the grand gardens of sixteenth century Italy*, New Haven/London 1990, S. 167–189.

¹⁶ Wright: *The Medici villa at Olmo a Castello*, a.a.O., S. 147–215.

¹⁷ Vgl. das ungedruckte Dokument: *Accademia degli Umidi [poi Fiorentina]. Annali*, 3 Bde., [1540–1552; 1557–1581], Bd. 1, Biblioteca Marucelliana, Florenz, Ms. B. III. 52–54, fol. 2^r. Demzufolge trafen sich die Akademiker am 11. Februar 1540, um die Statuten

der bald zum geistigen Haupt der Akademie aufstieg, veröffentlichte 1544 ein Traktat *Marsilio Ficino sopra l'Amore, o ver convito di Platone*, in dem er die magische Universalwissenschaft Marsilio Ficanos im toskanischen ‚Volgare‘ popularisierend zusammenfasst.¹⁸ Sein Gedankengut sowie die unveröffentlichten Gedichte und Lesungen der unfreiwillig *Umidi*, die in der Biblioteca Marucelliana aufbewahrt werden, stehen hinter der hier versuchten Rekonstruktion des eklektizistischen Programms der Villa di Castello.¹⁹ Ziel der Akademie war die Pflege und Verbreitung der Wissenschaften im toskanischen ‚Volgare‘. Dabei spielten bei der Textinterpretation von Werken etwa Dantes und Petrarcas allegoretische Deutungsverfahren eine große Rolle, die Ficanos Philosopheme mit den literarischen Texten in einen teils gewaltsamen Abgleich brachten. Ziel war oft die politische Indienstnahme der Literatur.²⁰ Später wurde Cosimo Bartoli zu einem bevorzugten Berater Vasaris, der bei ihm u.a. Ratschlag für die Ikonographie der Deckengemälde für die herzoglichen Räume im Palazzo Vecchio einholte. Für das Gartenprogramm darf man ebenfalls die Mitwirkung Bartolis annehmen.

festzulegen. Ein Entwurf wurde zwar angenommen, jedoch gab es Kritik an dem Namen: „Furonvi alcuni che si risentirono della mutatione del nome della Achademia, et per satisfattione loro, non fu confermato il capitolo, che dice del nome della Achademia, et rimase indipendente, et fu rimessa in sua ecc.za et lo ill.mo Sig. Pirro [Piero Alemanni?] si degno pregato da tutti, d'intender la mente di sua ecc.za et riferirla poi alli Accademici“. Offensichtlich bestand der Herzog jedoch auf die vorgeschlagenen Benennung. Zahlreiche Sonette von Mitgliedern, die Cosimo I. als „umidi“ huldigen, finden sich in dem ungedruckten Dokument: *Capitoli, composizioni e leggi dell'Accademia degli Umidi*, Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo Nazionale già Magliabechiano, II. IV. 1. Vgl. auch Claudia di Filippo Bareggi: *In nota alla politica culturale di Cosimo I: l'Accademia Fiorentina*, in: *Quaderni storici* 23.2 (1973), S. 527–574.

¹⁸ Cosimo Bartoli: *Marsilio Ficino sopra l'Amore, o ver convito di Platone*, Firenze 1544.

¹⁹ Vgl. Judith Bryce: *Cosimo Bartoli (1503–1572). The career of a Florentine polymath*, Genf 1983, S. 35–50.

²⁰ Vgl. Armand L. de Gaetano: *Giambattista Gelli and the Florentine Academy. The rebellion against Latin*, Florenz 1976, S. 100–130; Mary Alexandra Watt: *The reception of Dante in the time of Cosimo I*, in: *The cultural politics of Duke Cosimo I. de' Medici*, Konrad Eisenbichler (Hg.), Aldershot 2001, S. 121–134; Bernhard Huss: ‚Il Petrarca, che ordinariamente suole essere Platonico‘. *Die Petrarca-Exegese in Benedetto Varchis Florentiner Akademievorträgen*, in: *Questo leggiadrissimo poeta! Autoritätskonstitution im rinascimentalen Lyrik-Kommentar* (Pluralisierung & Autorität 6), Gerhard Regn (Hg.), Münster 2004, S. 297–332; Bernhard Huss/Florian Neumann/Gerhard Regn (Hg.): *Lezioni sul Petrarca. Die Rerum vulgarium fragmenta in Akademievorträgen des 16. Jahrhunderts* (Pluralisierung & Autorität 3), Münster 2004. Freilich konnte man auf Exegesen aus dem Kreis Lorenzos und Ficanos zurückgreifen, etwa auf Cristoforo Landinos Dante-Kommentar aus dem Jahre 1481. Vgl. dazu Huss: *Lorenzo de' Medicis ‚Canzoniere‘ und der Ficinianismus*, a.a.O.

3 Hercules Florentinus: zwischen Tyrannei und republikanischer Tugend

(Abb. 4, 5) Die erste und wohl auch zuerst geplante Figur spielt auf den tugendhaften Herkules an, der in besonderer Weise als Symbolfigur des florentinischen Bürgerhumanismus galt. Mit der *Herkules und Antaeus*-Gruppe wurde zuerst Giovanni Montorsoli beauftragt, doch scheiterte dieser offenbar an der Ausführung. Montorsoli hatte jedoch, wahrscheinlich nach Tribolos Anweisungen, bereits vor April 1538 ein Wachsmo-
dell geschaffen. Zu diesem Zeitpunkt wurde er nach Carrara geschickt, um die Blöcke für eine Marmorstatue zu beschaffen.²¹ Als Vasari mit der Überwachung der Arbeiten betraut wurde, beauftragte er zunächst Vincenzo Danti mit der Herstellung eines neuen Modells. Doch scheiterte dieser in ähnlicher Weise. Ammanati führte schließlich von Oktober 1558 bis Juli 1559 die Skulptur erfolgreich in Bronze aus.²²

Spätestens seit Coluccio Salutati's *De laboribus Herculis* (1391) war die Herkules-Ikonographie mit der Selbstdarstellung der Florentiner Republik verbunden.²³ Schon in der Stadtrepublik hatten die Medici mehrfach versucht, sie zu vereinnahmen.²⁴ (Abb. 6) In Misskredit war sie durch die lange Geschichte eines Marmorblocks geraten, den Michelangelo 1528 unter der kurzzeitig restaurierten Republik zum Samson gestalten sollte, bevor Baccio Bandinelli darin jene Herkules-Statue meißelte, die noch heute gegenüber der Kopie des David vor dem Eingang des Palazzo Vecchio steht.²⁵ Im Mai 1534 wurde Bandinellis *Herkules*

²¹ Vgl. Wright: *The Medici villa at Olmo a Castello*, a.a.O., S. 165–167; Birgit Laschke: *Fra Giovan Angelo da Montorsoli. Ein Florentiner Bildhauer des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1993, S. 16f.

²² Vgl. Wright: *The Medici villa at Olmo a Castello*, a.a.O., S. 197–199; Mazzino Fossi: *Note documentarie sul gruppo di Ercole e Anteo dell'Ammanati e sulla Villa Ambrogiana*, in: *Architettura e politica da Cosimo I a Ferdinando I*, Giorgio Spini (Hg.), Florenz 1976, S. 461–479; Claudia Acidini-Luchinat: *Bartolomeo Ammanati artefice di fontane*, in: *Bartolomeo Ammanati, scultore e architetto 1511–1592. Atti del convegno di studi, Florence et Lucca 1994*, Niccolò Rosselli del Turco/Federica Salvi (Hg.), Florenz 1995, S. 31–40.

²³ Vgl. Coluccio Salutati: *De laboribus Herculis* (1381–1382), 2 Bde., Berthold L. Ullman (Hg.), Zürich 1951; Ronald G. Witt: *Hercules at the crossroads. The life, works, and thought of Coluccio Salutati*, Durham N.C. 1983, S. 212–226.

²⁴ Vgl. Leopold Ettliger: *Hercules Florentinus*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 16 (1972), S. 119–142; Marlies von Hessert: *Zum Bedeutungswandel der Herkules-Figur in Florenz. Von den Anfängen der Republik bis zum Prinzipat Cosimos I.*, Köln/Weimar/Wien 1991.

²⁵ Vgl. Franz-Joachim Verspohl: *Michelangelo und Machiavelli. Der David auf der Piazza della Signoria in Florenz*, in: *Städte-Jahrbuch*, Neue Serie 8 (1981), S. 204–246; Kathleen Weil-Garris: *Bandinelli and Michelangelo. A problem of artistic identity*, in: *Art the ape of nature. Studies in honor of H. W. Janson*, Mosche Barasch/Lucy Freeman Sandler/Patricia Egan (Hg.), New York/Englewood Cliffs N.J. 1981, S. 223–251; Eike D.

und *Cacus*-Gruppe enthüllt, am zweiten Jahrestag der Ernennung Alessandro de' Medicis zum Herzog. Der kraftstrotzende Heroe wurde zum Symbol der Herrschaft des tyrannischen Alessandro. Zugleich war die Skulptur, von Michelangelo als Sack voller Kürbisse verunglimpft, eines der ersten in der Öffentlichkeit weithin verspotteten Kunstwerke.²⁶

Nach diesem Präzedenzfall war es für einen Medici-Herzog nicht leicht, an die Ikonographie des Hercules Florentinus anzuknüpfen. Nicht zufällig griff Cosimo daher auf ein absolut unverfängliches Vorbild zurück. (Abb. 7) Das Motiv des Helden, der den Antaeus erwürgt, entstammte wörtlich einem Gemälde des Antonio Pollaiuolo, das in den 1460er Jahren für den von Michelozzo neu errichteten Stadtpalast des älteren Cosimo de' Medici („patris patriae“) geschaffen worden war.²⁷ In den Glanzzeiten Lorenzos ‚des Prächtigen‘ zierte das Werk die Sala Grande in der Südostecke des Palazzo Medici im Piano Nobile. Auf seiner Heimkehr von den Gärten der Hesperiden, wo er die goldenen Äpfel erlangt hatte, traf Herkules auf den Riesen Antaeus, der solange unbesiegt war, wie er im Kontakt mit seiner Mutter ‚Tellus‘, der Erde, blieb. Herkules erkannte die Quelle seiner Kraft und erdrückte ihn über dem Boden.²⁸ Erst im Mittelalter wurde der Kampf mit Antaeus zu den Taten des Herkules gezählt, die damals insgesamt als Psychomachie gedeutet wurden. Auf das nicht erhaltene Gemälde geht Vasari genauer ein, und seine Beschreibung passt auch zu einer kleineren Version Pollaiuolos, die in den Uffizien erhalten ist. (Abb. 8) U.a. durch die um 1480 entstandenen Stiche Cristofano Robettas waren die Bilder Pollaiuolos für den großen Saal des Palazzo Medici höchst berühmt und allseits bekannt.²⁹ Besonders die Darstellung des Herkules, der den Antaeus erwürgt, fand eine rege Nachfolge. Nach der Vertreibung des Piero de' Medici wurde 1494 Pollaiuolos Bild ebenso wie Donatellos *David* und *Judith* aus dem Palazzo Medici konfisziert. Es gelangte nun in die Sala dei Dugento des erst später so bezeichneten Palazzo Vecchio, des traditionellen Sitzes der Stadtregierung.³⁰ Die Vereinnah-

Schmidt: *Die Überlieferung von Michelangelos verlorenem Samson-Modell*, in: *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 40 (1996), S. 78–147.

²⁶ Vgl. John Pope-Hennessy: *Italian high Renaissance and Baroque sculpture*, 3 Bde., London 1963, Katalogband, S. 63f.; Detlef Heikamp: *Poesie in vituperio del Bandinelli*, in: *Paragone* 175, (1964), S. 59–68.

²⁷ Vgl. Leopold Ettlinger: *Antonio and Piero Pollaiuolo. Complete edition with a critical catalogue*, Oxford 1978, Kat. Nr. 10, S. 141f.; Nicoletta Pons: *I Pollaiuolo*, Florenz 1994, S. 98.

²⁸ Wichtigste Quelle: Philostratos: *Die Bilder*, Otto Schönberger (Hg.), Würzburg 2004, Kap. 2,21.

²⁹ Vgl. den Stich von Cristofano Robetta nach einem Werk Antonio Pollaiuolos, in: Paolo Bellini: *Catalogo completo dell'opera grafica del Robetta*, Mailand 1973, Kat. Nr. 37, S. 87.

³⁰ Vgl. von Hessert: *Zum Bedeutungswandel der Herkules-Figur in Florenz*, a.a.O., S. 51–58; Maria Monica Donato: *Hercules and David in the decoration of the Palazzo Vecchio*:

mung des Herkules-Mythos durch die sich republikanisch gerierenden Medici wurde durch diese Neuinszenierung im Palast der Republik in programmatischer Weise rückgängig gemacht.

Antaeus stand im Mittelalter, etwa bei Fulgentius, für fleischliche Begierde, so auch noch bei Boccaccio. Ammanatis Herkules, immer noch ein Sieger gegen die leibliche Begierde, spielt im herzoglichen Garten zu Castello auf Pollaiuolos Symbolfigur der Medici an, als diese sich noch als die erste Familie einer intakten Republik präsentierten. Als junger, durchweg auf öffentlich sichtbare Tugendhaftigkeit bedachter Herzog erneuert Cosimo I. die Selbstdarstellung der Medici als erstes Haus einer Republik. Diese Aussage war nur durch die ‚wörtliche‘ Kopie des Motivs von Pollaiuolos berühmtem Vorbild zu erreichen. Es ist schon bemerkenswert, dass von Montorsoli über Vincenzo Danti zu Ammanati nacheinander drei verschiedene Bildhauer auf ein Motiv von 1450 festgelegt wurden – und dies zu einer Zeit, als man auf die Originalität der ‚inventio‘ äußerst bedacht war! Die Entscheidung darüber war zugleich eine Entscheidung über die Bedeutung.

4 Venus als Fiorenza und Botticellis Geburt der Venus

(Abb. 9, 10) Auch der zweite Brunnen war von Anfang an geplant. Tribolo gestaltete die Basis, die auf das Jahr 1545 datiert ist.³¹ Die Bronze-Skulptur der Venus oder Fiorenza führte Giambologna erst 1572 aus, fast dreißig Jahre, nachdem sie konzipiert worden war.³² Jedoch beschrieb Niccolò Martelli die Figur schon 1543, ja, er behauptete sogar, eine Fiorenza gesehen zu haben.³³ Vermutlich handelte es sich um eine andere Fiorenza, die später in den Garten von Aranjuez gelangte.³⁴ Ohne Zweifel geht der Brunnen der Anlage nach auf den ursprünglichen Plan unter Federführung Tribolos zurück. Giambolognas den

Manuscript Evidence, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 54 (1991), S. 83–98; Nicoletta Pons: *I Pollaiuolo*, Florenz 1994; Nicolai Rubinstein: *The Palazzo Vecchio, 1298–1532. Government, architecture, and imagery in the civic palace of the Florentine republic*, Oxford 1995, S. 55, 70.

³¹ Aschoff: *Studien zu Niccolò Tribolo*, a.a.O., S. 97–107; Wright: *The Medici Villa at Olmo a Castello*, a.a.O., S. 83–96, 167–172, 178–182.

³² Ebd., S. 208–212; Charles Avery: *Giambologna. The complete sculpture*, Oxford 1987, S. 205–211; Herbert Keutner: *La statua del Giambologna*, in: *Fiorenza in Villa*, Cristina Acidini Luchinat (Hg.), Florenz 1987, S. 43–46.

³³ Lazzaro: *The Italian Renaissance garden*, a.a.O., S. 176.

³⁴ Eine Flora von Zanobi Lastricati, heute im Garten der Isla in Aranjuez, Spanien, mit Florentiner Lilie und Medici-Palle in ihrem Diadem, war wohl die 1545 nach Zeichnungen Tribolos fertiggestellte Venus/Fiorenza. Diese wurde durch die von 1570–1572 gefertigte Statue Giambolognas, heute im Garten der Villa La Petraia, ersetzt. Vgl. Antonia Boström: *A new addition to Zanobi Lastricati. ‚Fiorenza‘ or the ‚Venus Anadyomene‘: The fluidity of iconography*, in: *Sculpture Journal* 1 (1997), S. 1–6.

Brunnen bekrönende weibliche Figur wringt ihr Haar aus, woraus dank aufwendigster Ingenieurskunst Wasser herabquoll. Nach Vasari personifiziert sie die Stadt Florenz. In der Villa in Castello, die ja ihr Wasser von örtlichen Quellen, aus den nahegelegenen Bergen bezog, symbolisierte die Figur unmittelbar die Fruchtbarkeit der Ebene. Naheliegender war die Umdeutung der schönen Göttin zur Personifikation der Stadt Florenz, die von den aus dem Apennin herabfließenden Strömen befruchtet wurde. Sie veranschaulicht, wie Vasari sagt, dass die den Bergen Asinaio und Falterona entspringenden Flüsse Arno und Mugnone Florenz erreichen.³⁵ Doch auch diese Skulptur spielt auf ältere Kunst an. Lange hatte man geglaubt, Botticellis *Primavera* und die *Geburt der Venus* seien für die Villa di Castello entstanden.³⁶ Heute wissen wir, dass beide Gemälde, das eine zwischen 1485 bis 1487 auf Holz gemalt, das andere 1482 bis 1483 auf Leinwand, keinen direkten Bezug zueinander hatten, ferner dass die *Primavera* als Hochzeitsbild im Palazzo Medici aufgehängt war, während die *Geburt der Venus* vielleicht nicht einmal im Mediceischen Auftrag entstand.³⁷ Sicher ist jedoch, dass beide Gemälde sich 1537 in Castello befanden, als Tribolo mit der künstlerischen Gestaltung des Gartens begann. Nun sind Botticellis berühmte Bilder bekanntlich beide ein Widerhall von Angelo Polizians von 1475 bis 1478 für Lorenzo ‚den Prächtigen‘ geschaffenen, poetischen Kurzepos *Le Stanze per la giostra*, das 1494 gedruckt wurde. Anlass war Giuliano de' Medicis Turniersieg am 28. Januar 1475 unter den Farben der Geliebten Simonetta Cattaneo. Der Jäger Julio wächst fernab des schönen Geschlechts auf, bis ihn sich Amor durch das Erscheinen der Nymphe Simonetta gefügig macht. Die Heimkehr Amors zu seiner Mutter gibt Gelegenheit zur Beschreibung des Palastes der Liebesgöttin auf Zypern, die Polizian Claudianus entlehnt. In den Kunstwerken des imaginären Palastes schildert der Dichter die Geburt der Venus im Meeresschaum aus den Kastrationssamen des Uranos – das Motiv von Botticellis *Primavera*. Lorenzos Dichterfreund beschreibt aber auch die Ankunft der Venus auf Zypern, wo sie ihr Haar auswringt.³⁸ Giambolognas Brunnenfigur

³⁵ Vgl. Vasari: *Das Leben des Tribolo und des Pierino da Vinci*, a.a.O., S. 38.

³⁶ Vgl. Aby Warburg: *Sandro Botticellis ‚Geburt der Venus‘ und ‚Primavera‘*, in: Aby Warburg: *Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der heidnischen Antike*, Gertrud Bing (Hg.), Leipzig/Berlin 1932, S. 5–68, 307–328; Edgar Wind: *Pagan mysteries in the Renaissance*, London 1958, S. 100–120.

³⁷ Vgl. John Shearman: *The collections of the younger branch of the Medici*, in: *Burlington Magazine* 117 (1975), S. 12–27; Charles Dempsey: *The portrayal of love. Botticelli's Primavera and humanist culture at the time of Lorenzo the Magnificent*, Princeton 1992, S. 20–23; Michael Rohlmann: *Botticelli's ‚Primavera‘. Zu Anlaß, Adressat und Funktion von mythologischen Gemälden im Florentiner Quattrocento*, in: *Artibus et historiae* 33 (1996), S. 97–132; Horst Bredekamp: *Botticelli, Primavera. Florenz als Garten der Venus*, Frankfurt a.M. 1988.

³⁸ Vgl. Dempsey: *The portrayal of love*, a.a.O., S. 13–18, 140–166.

vergegenwärtigt diese Szene. Durch die ursprüngliche Aufstellung inmitten eines ‚Zypressen‘-Wäldchens wird auf die Insel ‚Cipro‘ angespielt.³⁹

Die *Venus/Fiorenza* Giambolognas steht aber nicht nur in literarischen Traditionen, und sie bezieht sich nicht nur auf Botticelli, sondern sie zeigt vor, dass der Künstler mit Anverwandlungen des Motivs durch berühmte Künstler vertraut war. (Abb. 11) Obschon bereits von Polizian beschrieben, wurde der Gestus des Auswringens der Haare erst im 16. Jahrhundert bildlich gestaltet. 1506 stach Marcantonio Raimondi – wahrscheinlich nach Raffael – eine Venus, die ihr Haar auswringt – möglicherweise angeregt durch eine antike Statue. (Abb. 12) Baldassare Perruzzi nahm das Motiv fünf Jahre später in der römischen Villa Farnesina des einflussreichen Bankiers Agostino Chigi wieder auf, um in einer astrologisch inspirierten Decke den Planeten Venus zu verkörpern: Im Gewölbe des südlichen Gartensaals erscheint seine Darstellung unmittelbar über Raffaels *Triumph der Galatea*.⁴⁰ Giambolognas Statue ist zugleich ein Echo der verlorenen *Leda* Leonardo da Vincis, mehr aber noch der erwähnten *Galatea*, die Raffael 1511 bis 1512 für die Farnesina ausführte.⁴¹ (Abb. 13) Die Nymphe bändigt die Delphine, welche ihr Muschel-Gefährt ziehen, durch Zügel. Wenn man diese durch den eigenen Haarschopf der Schönen ersetzt, so erhält man ungefähr das Motiv der *Fiorenza*. Giambolognas Figur ist ein akkumulierendes Zitat früherer weiblicher Schönheiten – von Botticelli, dessen *Venus* ja zum Zeitpunkt der Entstehung in der Villa aufbewahrt wurde, über Leonardo zu Raffael. Der Künstler rechtfertigt seinen aufwändigen Guss, in dem er klassisch gewordene Lösungen in den Schatten zu stellen versucht, zugleich dadurch, dass er im Sinne des Paragone-Streits in der Bronzeskulptur mit der Malerei rivalisiert. Unabhängig von Konzepten der vielansichtigen ‚figura serpentinata‘, die Giambolognas *Venus* durch die Körperdrehung der sich umwendenden Figur realisiert, kann sie schon durch den reflektierten Rückbezug auf frühere Hauptwerke der Kunstgeschichte als manieristisch bezeichnet werden: Vor dem Hintergrund all dessen, was durch den Hofbeamten Vasari in der kunsthistorischen Tradition als maßgeblich gewertet wurde, was den Zeitgenossen zudem von druckgraphischen Reproduktionen bekannt war, ist die Skulptur enzyklopädisch legitimiert.

³⁹ Vgl. Wright: *The Medici villa at Olmo a Castello*, a.a.O., S. 343–347; Conforti: *Il giardino di Castello*, a.a.O., hier S. 156.

⁴⁰ Vgl. Fritz Saxl: *La fede astrologica di Agostino Chigi. Interpretazione dei dipinti di Baldassare Peruzzi nella sala di Galatea della Farnesina*, Rom 1934, Abb. auf S. 43; Christoph Luitpold Frommel: *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner*, Wien/München 1968, S. 65–68 (ohne Abb.).

⁴¹ Vgl. Konrad Oberhuber: *Raffaello. L'opera pittorica*, Mailand 1999, S. 169–172. Relevant in diesem Zusammenhang ist vielleicht eine Zeichnung Raffaels nach einem verlorenen Werk Leonardos *Leda mit dem Schwan*, Feder auf Bleistift, 30,8 x 19,2 cm, Royal Library, Windsor Castle, Inv. 12.759. Vgl. Eckhart Knab/Erwin Mitsch/Konrad Oberhuber/Silvia Ferino-Pagden: *Raphael. Die Zeichnungen*, Stuttgart 1983, Kat. Nr. 114, S. 566.

5 Das alchemistische Paradigma und seine Funktion: die Schöpfung, das Wissen und das Land

Bezieht man sich auf die naturwissenschaftliche Diskussion in der bald von Cosimo gegründeten Akademie, so liegt neben der kunstpolitischen Lesart eine alchemistische nahe. (Abb. 4) Antaeus war ein Riese, der schlechthin von der Mutter abhängig war: solange er mit den Füßen die Erde berührte, war er unbesiegbar. Verlor er jedoch den Kontakt, so schwanden auch seine Zauberkräfte dahin. Daher musste Herkules ihn über den Boden erheben, um ihn erdrücken zu können. Die himmlische Venus indessen war ohne Mutter gezeugt worden, allein aus dem Kastrationsblut des Uranos bzw. des Himmels, der alle Körper lenkt und zugleich in sich enthält.⁴² ‚Mater‘ steht für ‚materia‘: Venus war immateriell, geistig, entstanden, während der Lebensgeist des Antaeus an die Materie gebunden war.

Die weitere Entwicklung des Gartens unter Vasaris Ägide komplettiert das Programm in diesem Sinne. (Abb. 1, 3) Statuen der Flüsse Arno und Mugnone, die in Nischen zu Seiten der Grotte untergebracht wurden, bezogen das Wasser auf die Toskana. Der Arno wurde von dem Marzocco, dem Löwen mit der Lilie von Florenz, begleitet, der Mugnone von der Personifikation von Fiesole, die den Mond trägt. Die ältere, etruskische Nachbarstadt durfte nicht fehlen, auch mit Blick auf die von Chastel rekonstruierte Etrurien-Begeisterung, mit der Cosimo besonders nach seinem Sieg über Siena im Jahre 1557 den Übergang vom republikanisch-städtischen zum herzoglich-toskanischen Patriotismus orchestrierte.⁴³ (Abb. 14) Oben in der Achse entstand seit 1545 die Grotte, die mit Skulpturen von Tieren aus allen Teilen der Welt geschmückt war. Skurrile Vögel in Bronze, heute im Bargello, fügte erst Giambologna hinzu. Tribolo hatte an dieser Stelle eine Pans- oder eine Orpheus-Statue in einer Nische platzieren wollen.⁴⁴

⁴² Vgl. Marsile Ficin: *Commentaire sur Le Banquet de Platon, De l'Amour / Commentarium in convivium Platonis, De amore*, Pierre Laurens (Hg.), Paris 2002, S. 8–15, 39–43.

⁴³ Vgl. Bryce: *Cosimo Bartoli*, a.a.O., S. 209–219. Zum ‚Etruscan revival‘ schon seit dem 15. Jahrhundert vgl. Chastel: *Art et humanisme à Florence*, a.a.O., S. 63–71.

⁴⁴ Vgl. Wright: *The Medici villa at Olmo a Castello*, a.a.O., S. 164f.; Lazzaro: *The Italian Renaissance garden*, a.a.O., S. 177–178. Zur Deutung der Grotte: Herbert Keutner/Niccolò Tribolo/Antonio Lorenzi: *Der Äskulapbrunnen im Heilkräutergarten der Villa Castello bei Florenz*, in: *Studien zur Geschichte der europäischen Plastik. Festschrift Theodor Müller zum 19. April 1965*, Kurt Martin/Halldor Soehner/Erich Steingraber/Hans R. Weihrauch (Hg.), München 1965, S. 235–244; Liliane Châtelet-Lange: *The Grotto of the Unicorn and the Garden of the Villa di Castello*, in: *Art Bulletin* 50 (1968), S. 51–58; Conforti: *Il giardino di Castello*, a.a.O.; Claudia Conforti: *La grotta ‚degli animali‘ o ‚del diluvio‘ nel giardino di Villa Medici a Castello*, in: *Quaderni di Palazzo Te* 6 (1987), S. 71–80; Philippe Morel: *Les grottes maniéristes en Italie au XVIe siècle*, Paris 1998, S. 95–106 u. Index, a.v. Castello.

(Abb. 15) Auf einer baumbestandenen Terrasse oberhalb der Grotte gab es ein großes Becken, in dessen Mitte keine Brunnenschale, sondern lediglich ein aus Stalaktiten gebildeter, formloser Berg aufragt. Aus ihm erhebt sich mit über der Brust gekreuzten Armen die bärtige Figur des Okeanos. Das Wasser fließt ihm durch sein ungezähmt langes Haar über das in sich gekehrte Gesicht in den Bart. An der Stelle eines zu Tribolos Zeiten konzipierten *Vivaio* wurde wohl erst 1563 dieser Brunnen geplant. Die Figur, zugleich deutbar als Berggott, der den Apennin personifiziert, goss Bartolomeo Ammanati schon im gleichen Jahr in Bronze. Nicht bei Hesiod, wohl aber bei Homer hebt die Kosmogonie mit der Figur des Okeanos, des in sich selbst zugleich kreisenden und ruhenden Weltozeans an. Boccaccio hatte, wohl aufgrund einer freien Deutung des griechischen Ausdrucks ‚demiurgos‘, die prokreative Kraft Gottes in der Gottheit Demogorgon personifiziert.⁴⁵ Der aus dem Nichts gezeugte Gott Okeanos wird bei Bartoli mit seinem Bruder Uranos verschmolzen.⁴⁶ Hier repräsentiert er eine Eigenschaft des Schöpfergottes. Ficino spricht davon, dass Gott zugleich für die Ewigkeit wie für die Zeit steht.⁴⁷ Am Anfang der Zeit entsteht im Chaos, durch den unförmigen Hügel inmitten des Beckens symbolisiert, zuerst die Liebe – hier verkörpert durch die älteste der Gottheiten in der Genealogie der aufeinanderfolgenden Götter-Generationen.

Für diese Figur einer Divinität, die den Uranfang verkörpert, als die Zeiten wie der Weltozean in sich kreisen, gibt es in der Ikonographie nur wenige Vorläufer. (Abb. 16) Die Villa in Poggio a Caiano steht durch ihre Ausstattung wie durch ihre Ikonographie wie kein anderes Werk für das Denken an der von Lorenzo de' Medici geförderten und später mythisch verklärten Akademie. Über der Eingangsloggia wurde um 1490 ein heute durch eine Kopie ersetzter Terracottafries angebracht, der insgesamt dem Anfang und der Erfüllung der Zeit gewidmet ist. André Chastel, der die enge Verbindung des Frieses mit der Philosophie Ficanos erkannt hat, sah in Andrea Sansovino den Autor; heute schreibt man das Werk eher Bertoldo zu.⁴⁸ An seinem Anfang, d.h. im Kompartiment über dem linken von fünf Interkolumnien, stoßen wir auf eine ähnliche Thematik. Ein unförmiger Hügel, der – auch für den Tonbildhauer – die Urmaterie in ihrem chaotischen Anfangszustand repräsentiert, ist zwar nicht vom Urozean, dafür aber von einem Uroboros umschlossen. Die Schlange, die sich in den Schwanz beißt, war das Bild in Lorenzos Imprese, vereindeutlicht durch das Motto ‚Le temps revient‘. In Poggio a Caiano ist sie ein Sinnbild der Zeit in ihrem ewigen Kreisen, für welche in Castello das obere Bassin steht. Auf

⁴⁵ Vgl. Heikamp: *La villa di Castello*, a.a.O., hier S. 60.

⁴⁶ Vgl. Bryce: *Cosimo Bartoli*, a.a.O., S. 209–219.

⁴⁷ Vgl. Marsile Ficin: *Théologie Platonicienne. De l'immortalité des âmes*, 3 Bde, Raymond Marcel (Hg.), Paris 1964, Bd. 1, S. 84–91.

⁴⁸ Vgl. Julian-Matthias Kliemann: *Politische und humanistische Ideen der Medici in der Villa Poggio a Caiano* (Phil. Diss. Heidelberg 1974), Bamberg 1976.

Bertoldos Fries thronen vor ihr zwei Gestalten: ein Alter in einer Höhle, der in seinen Händen bündelweise Schlangen hält, und eine tellurische, weibliche Figur, aus deren Schoß geflügelte Genien entschlüpfen, die sich sogleich in alle Richtungen davonmachen. Für Chastel blicken wir hier mit Claudianus in die „immensa spelunca aevi“, umgeben von einer alles verzehrenden Schlange, in deren Mitte die Natur sitzt, von deren Gliedern „volantes [...] animae“ ausgehen.⁴⁹ Für den Alten, der vielleicht die Keime der Dinge in Form von urgezeugten Schlangen in der Hand hält, hatte Chastel keine überzeugende Lesart. Wolfgang Kemp jedoch hat die ersten Reliefs von Bertoldos Fries über die Zeitläufe als Verkörperungen einer alchimistischen Naturdeutung im Sinne der Ausbreitung des ‚flatus vitae‘ interpretiert.⁵⁰

(Abb. 15) Von Okeanos / Uranos nehmen in Castello das Wasser – wie das der *Umidi* – und das Leben seinen Ausgang.⁵¹ (Abb. 14) Von den Stalaktiten tropft es herab in die Grotte mit ihrem Querschnitt durch alles, was lebt. (Abb. 10) Aus ihm steigt auch Venus auf, die zudem aus den bei der Kastration des Uranos ins Meer fallenden Geschlechtsteilen urgezeugt wird. (Abb. 5) Von ihm wird schließlich Antaeus durch den tugendhaften Herkules abgeschnitten. In der Zusammenschau ergibt sich das Programm einer alchimistischen Weltzeugung, in deren Mittelpunkt das belebende Wasser steht. Der natürliche Lebenszyklus wird im Sinne Ficinos als Programm zugleich der Materialisierung des Geistes und der Vergeistigung der Materie aufgefasst – gipfelnd in der ‚grazia‘ der *Venus/Fiorenza*.

Durch die Hinzufügung von Arno und dem Mugnone neben der Figur der Fiorenza wurde neben der Stadt Florenz die gesamte geographische Einheit der Toskana präsent gemacht. Bedenkt man, dass dieses künstlerische Programm

⁴⁹ Chastel: *Art et humanisme à Florence*, a.a.O., S. 223f.

⁵⁰ Wolfgang Kemp: *Natura. Ikonographische Studien zur Geschichte und Verbreitung einer Allegorie*, Tübingen 1973, S. 103.

⁵¹ Als Beispiel sei ein unveröffentlichtes Gedicht zitiert, das der Akademiker Simone della Volta (gen. der ‚Annacquato‘) 1540 schrieb: „Due sonetti composti di Simon' della Volta, uno de' 12 fondatori della Accademia delli humidi di Firenze sopra al detto Titolo humidi: Sagra santa humydezza da cui piove / Quanto di ben si truova fra i mortali / Humydezza gentil' che tanto vali / Che da te infuor nulla altro par ne giove // Cerchi nell' humydezza e non altrove / Chi vuol volar al ciel' con sicure ali / Questa le pianti, i sassi e gli animali / Come alei par' governa, reggie, e muove // Senza questa il bel' mondo mancherebbe / Il cielo, e la Natura e con ruina / In poco d' hora ogni cosa cadrebbe // A voi a cui tanto ben s' avvicina / Render' gratie infinite ciascun debbe / Poi chè l' ciel si bel' nome vi destina.“ Text in: *Capitoli, composizioni e leggi dell'Accademia degli Umidi*, Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo Nazionale già Magliabechiano, II. IV. 1. Zum historisch-politischen Kontext vgl. Carmen Menchini: *Panegirici e vite di Cosimo I. de' Medici tra storia e propaganda*, Florenz 2005, S. 10–14 (Panegyrik angesichts des geringen Ansehens der Nebenlinie der Medici, der Cosimo entstammte), S. 37–45 (Panegyrik aus Anlass der Wahl).

zunächst inmitten eines Gartens entstand, der Baumschulen und Sammlungen seltener Pflanzen und Fischteiche sowie Vogelkäfige beherbergte, so fügen sich die künstlerischen und die alchemistischen Aspekte zu einer Politik der Organisation des Wissens zusammen. Der beabsichtigte und auch betriebene Landesausbau erscheint als Vollendung der göttlichen Schöpfung im Rahmen des Herzogtums durch den Herrscher, der als zweiter Demiurg einen göttlichen Plan verwirklicht. Eine durchaus rational betriebene Naturlehre, wenn auch auf die alchemistischen Ordnungsschemata gegründet, war das Wissen, welches die Ausweitung städtischer Rationalität auf das Land legitimierte. Diese äußerte sich nicht nur in der Schaffung einheitlicher Verwaltungsstrukturen, sondern auch in der ‚bonifica‘ der Sümpfe, dem Forstbau, der Förderung der Landwirtschaft von den großherzoglichen Mustergütern aus.

In diesem Kontext erscheint das alchemistische Programm wie das Paradigma einer (noch) magischen Wissenschaft, die alle Erscheinungen der Natur sichtet und ordnend zusammenfasste. Dahinter war die Idee der Gesamtheit alles dessen, was Gott geschaffen hat, wirksam, die Ficino ausführt und Bartoli erörtert. Wenn Gott gut ist, so hat er auch alles geschaffen, was als gut denkbar ist, und zwar allein dadurch, dass er die Geschöpfe denkt. Sein und Denken sind bei Gott ein und dasselbe. Umgekehrt sind alle Kreaturen, die auf Erden zu finden sind, im Kern auch gut, da sie auf den göttlichen Heilsplan zurückgehen. Dies gilt für die Tiere – die Fische, Land- und Säugetiere sowie die Vögel, die in der Grotte der Tiere zusammengeführt wurden, darunter ein Okapi, das erst unlängst in Südamerika entdeckt worden war, besonders aber für den Menschen. In seiner Schrift *De dignitate homini*, 1496 posthum gedruckt, doch zehn Jahre zuvor entstanden, führt Pico della Mirandola aus, dass der Mensch, von Gott geschaffen und nach diesem zurückstrebend, nicht, wie die Tiere, als einzelnes Wesen aufzufassen sei, da er als Ebenbild Gottes alle Wesenheiten der Tiere in sich zusammenfasse. Als Mikrokosmos enthält er also die Perfektion der gesamten Schöpfung.⁵²

Der von Spinoza bis zu Kant entfaltete Gedanke der ‚omnitudo realitatis‘, der Welt als Gesamtheit zugleich des als perfekt Denkbaren und des allein deswegen auch zugleich Seienden, war also bei Ficino vorgeprägt.⁵³ Nobilitiert war er bei den Neuplatonikern durch das Konzept der Liebe, die, aufgespalten in ihren

⁵² Giovanni Pico della Mirandola: *De dignitate hominis/Über die Würde des Menschen* (1486–1487 verfasst, 1496), Gerd von der Gönna (Hg.), Stuttgart 1997, S. 10–13.

⁵³ Ficin: *Théologie Platonicienne*, a.a.O., S. 97–103. Kant hat unter dem Stichwort der ‚omnitudo realitatis‘ die Gesamtheit aller möglichen Prädikate gefasst, in Bezug auf welche ein reales Ding „durchgehend bestimmt“ wäre. Dies offenbar unter Rückblick auf Spinoza, dem die Existenz noch – ähnlich wie Descartes – als Prädikat galt. Baruch de Spinoza: *Opera*, Bd. 2, Carl Gebhardt (Hg.), Heidelberg 1925, u.a.: *Ethica*, S. 45; Immanuel Kant: *Von dem transzendentalen Ideal (Prototypon transcendentale)*, in: *Kants Werke, Akademie-Ausgabe*, Bd. 3: *Kritik der reinen Vernunft*, ²1787, Berlin 1968, S. 385–392, bes. S. 388.

Manifestationen im Intellekt, in der Seele und in der Materie, alles in sich vereint. Gottes Liebe war der Ursprung alles Geschaffenen. Von Gott nahm alles seinen Ausgang, und zu ihm strebt alles zurück. Gott ist zugleich die Einheit und die Vielfalt der Schöpfung, zugleich die Zeit und die Ewigkeit. Die meditative Betrachtung der Schöpfung und die Versenkung der Seele in sich selbst führen immer wieder auf dieses Oxymoron des Unendlichen im Endlichen, des Unsterblichen im Verfallenen, des Zeitlosen im Zeitgebundenen zurück. Welterkenntnis und Gottessuche sind nach dieser Sichtweise eins.⁵⁴ Selbst die im Zuge der Kolonisierung der Welt neu entdeckten Tiere waren nicht nur Gegenstand neugierigen Begaffens. Vielmehr zeugen sie davon, dass die Schöpfung noch größer, noch reicher war als bislang angenommen. In neuen gedruckten Büchern erschlossen, erscheint jede Pflanze, jedes Tier nicht nur als Objekt der forschenden Welterkenntnis, sondern als von Gott ausgehendes und zu ihm zurückstrebendes Zeugnis seiner Vollkommenheit. Hermes Trismegistos und Orpheus sind für Ficino Quellen von archaischer Autorität.⁵⁵ Obwohl die gedanklichen Strukturen, in welche das neue Wissen einsortiert wurde, zunächst neuplatonisch-magisch begründet waren, so lieferte dieses doch die Grundlage für die spätere Erforschung, die im 17. Jahrhundert – französisch im ‚âge classique‘ – zunehmend durch Rationalisierung und Empirie geprägt wurde. Freilich schloss man dabei eher an den Aristotelischen Hyle-Morphismus als an das Platonisieren an, das im großherzoglichen Florenz die Wissenskultur zu weiten Teilen bestimmte.⁵⁶ Hans Blumenberg hat darauf hingewiesen, dass magische Wissensstrukturen mitsamt den Fragen, die sie aufwerfen, spätere Systeme eines besser fundierten und allgemeiner akzeptierten Wissens vorwegnehmen können. Auch können metaphorisches Denken und Magie diejenigen Institutionen begründen, die für die Wissenschaft tragend werden.⁵⁷

⁵⁴ Vgl. Marsile Ficini: *Quid sit lumen* (1476), Bertrand Schefer (Hg.), Paris 1998.

⁵⁵ Vgl. André Chastel: *Marsile Ficini et l'art* (1954), Genf 1996, S. 81–89. Zur historischen Würdigung von Chastels Leistung vgl. die erhellende Einleitung von Jean Wirth, S. I–V.

⁵⁶ Vgl. Michel Foucault: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966, S. 32–59. Allgemein zu Foucault und den Geschichtswissenschaften: Jakob Tanner: *Historische Anthropologie zur Einführung*, Hamburg 2004; Philip Sarasin: *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*, Frankfurt a.M. 2003.

⁵⁷ Lévi-Strauss hatte die Leistungsfähigkeit nicht wissenschaftlichen Wissens in den Strukturen dingfest gemacht, die es ermöglichen, Beobachtungen prinzipiell einzuordnen – wenn auch nicht entlang von Paradigmen, die sich später als tragfähig erweisen. Claude Lévi-Strauss: *La pensée sauvage*, Paris 1962, S. 48–99. Nicht begriffliches, sondern metaphorisches Wissen und seine Rolle in ‚Sprechsituationen‘ würdigt Hans Blumenberg: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt a.M. 1998; Hans Blumenberg: *Theorie der Unbegrifflichkeit*, Frankfurt a.M. 2007; Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a.M. 1979. Letzteres Werk enthält Paradigmen zur Institutionalisierung des

(Abb. 17, 18) Das Programm von Wand- und Deckengemälden, das Vasari von 1555 bis 1557 in der Sala degli Elementi im Palazzo Vecchio schuf, als dieser zur fürstlichen Residenz umgewandelt wurde, bezeugt den doppelten Aspekt der Organisation des Wissens, einerseits der Enzyklopädie der Natur gemäß alchimistischen Paradigmen, andererseits der künstlerischen Enzyklopädie, welche durch mehr oder weniger raffinierte Zitate präsent gehalten wird.⁵⁸ In der Mitte der Decke befindet sich die *Kastration des Himmels* durch Saturn. (Abb. 17) Und wo der Samen ins Meer fällt, versammelt Vasari um die Geburt der Venus die Nymphen von Zypern, die auf ihre Ankunft warten, und Galatea. Hier tritt jegliche Meeresfigur auf, welche die Kunst der Renaissance nobilitiert hatte. In den Jahren 1552 bis 1554 hatte ihn Cosimo Bartoli über die passende Ikonographie instruiert:

Weil die Kastration des Himmels durch Saturn mir sehr behagt, werde ich euch sagen, was ich im Zusammenhang damit benötige. Vor der Erschaffung der Welt, als noch das Chaos aller Dinge herrschte, und als der beste und größte Gott bei sich beschloss, die Welt zu erschaffen, streute er die Samen aller Dinge aus, die erzeugt werden sollten. Und da alle Elemente vollständig mit diesen Samen angefüllt waren, aus denen die Welt vollendet werden musste, sobald einmal der Himmel und die Elemente geordnet waren, wurde Saturn geschaffen, das ist die Zeit, die sich aus dem Kreisen des Himmels misst. Und diese Zeit oder Saturn hat, so sagt man, den Himmel entmannt, ihm die Genitalien abgeschnitten und sie ins Meer geworfen, und dadurch dem Himmel die Möglichkeit und die Fähigkeit geraubt, zu zeugen. Welche sich mit dem Meer der weltlichen Dinge vermischte und Venus aus dem Meeresschaum zeugte: Diese Fähigkeit, zu zeugen, verwandelte sich also in die Aktion, durch die alle Dinge, die hervorgebracht werden können, durch die Vereinigung der Wärme, damit sind die Genitalien gemeint, und der Feuchtigkeit, damit ist das Meer gemeint, entstehen; und der Meeresschaum wird für jene Verzückerung und jene Aufreizung der Sinnlichkeit bei der Vereinigung von Mann und Frau genommen. Ähnlich, werdet ihr sagen wollen, entstehen die Pflanzen aus der Vereinigung der Wärme und der Feuchtigkeit. Und weil im Meer der Schaum sich schnell auflöst, so verliert sich auch bald jene Bewegtheit, die man bei der gemeinsamen Vereinigung erlebt.⁵⁹

Mythos. Vgl. Anselm Haverkamp: *Metapher. Die Ästhetik in der Rhetorik. Bilanz eines exemplarischen Begriffs*, München 2007.

⁵⁸ Vgl. Giorgio Vasari: *Ragionamenti. Dialoghi intorno alle pitture fatte nelle nuove stanze del Palazzo Vecchio*, in: *Opere di Giorgio Vasari*, 9 Bde., Gaetano Milanesi (Hg.), Florenz 1878–1885, Bd. 8, S. 11–35; Jerry Lee Draper: *Vasari's decoration in the Palazzo Vecchio. The 'Ragionamenti', translated with an introduction and notes* (Ph.D. Diss., The University of North Carolina, Chapel Hill 1973), Ann Arbor 1974, S. 40–42.

⁵⁹ *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, Karl Frey (Hg.), München 1923, Brief Nr. 220, S. 410–413.

Uranos als Verkörperung des Kreisens der Zeit in sich selbst muss entmannt werden, damit die Zeugung der ‚Samen der Dinge‘ allein durch den göttlichen Gedanken nicht weiter geht. Venus, als Schaumgeborene aus dem göttlichen Samen entstanden, stehe für die Grazie, die sich bei der Vereinigung von Wärme und Feuchtigkeit, zugleich von Geist und Materie ergibt. Saturn schließlich, dessen Reich als Goldenes Zeitalter Vasari an einer weiteren Wand der Sala degli Elementi entfaltete, weist unzweideutig auf ein als endzeitlich gedachtes Glück im neuen Großherzogtum hin, das zugleich als Ziel mindestens der Florentinischen Geschichte erscheint. In den *Ragionamenti*, einem Gespräch des Jahres 1557, das erst 1588 im Druck erschien, erklärt Vasari selbst dem jungen Prinzen Ferdinando de' Medici, der seit 1562 als Regent wirken sollte, die Dekoration des gesamten, zur herzoglichen Residenz umgebauten Stadtpalastes.⁶⁰ In seiner Tiefenstruktur kontrolliert ein komplexes System von Adäquationen zwischen Alchimie und Geschichte, Temperamentenlehre und platonistischer Ethik auch diesen Text.

In der strukturellen Position Saturns und des von ihm beherrschten goldenen Zeitalters in der Sala degli Elementi erscheint in Castello noch der tugendhafte Herkules, mythischer Stellvertreter des Herzogs, der es vermag, den Antaeus seiner Mutter, der Materie zu entziehen. In Tribolos Brunnenornament jedoch wird der Steinbock als Aszendent Cosimos als Dekorationselement eingesetzt – ein unverkennbares Zeichen für den saturnischen Charakter des Herzogs. An die Stelle des Uranos, der für das Kreisen der Zeit in den Gestirnen steht, tritt in Castello Okeanos, der – wie in Poggio a Caiano der Uroboros – die gleiche, in sich ruhende Uranfänglichkeit durch das Strömen des Urozeans um die Welt als Insel ins Spiel bringt. Die *Castrazione del cielo*, die Bartoli so ‚behagte‘, markiert den Anfang der Zeit und zugleich das Ende der göttlichen Urzeugung, aber auch die Vergänglichkeit als Bedingung aller irdischen Grazie, schließlich jene Sehnsucht zurück zur Ewigkeit, die noch im Genuss der weiblichen Schönheit ihr Recht anmeldet. Venus steht im Kreuzungspunkt von ‚descensus‘ und ‚ascensus‘, Liebe und Todessehnsucht.

⁶⁰ Vgl. Paola Tinagli: *Claiming a place in history. Giorgio Vasari's ‚Ragionamenti‘ and the primacy of the Medici*, in: *The cultural politics of Duke Cosimo I. de' Medici*, Konrad Eisenbichler (Hg.), Aldershot 2001, S. 63–76 (zu den Planungen für die Dekoration des Palazzo Medici seit 1554; resümiert Interpretationen von Sez nec, Barocchi u.a., die die *Ragionamenti* als Führer durch die ‚stravaganze‘ der Ikonographie interpretiert haben, weitere von Charles Hope und Elisabeth McGrath, welche in dem Text eher eine nachträgliche Deutung sahen, schließlich Mittelpositionen wie von Francis Haskell, der in dem Text auch einen Leitfaden für die Erklärung der Ikonographie für Besucher sah. Auch zur Rolle von Koautoren wie Vincenzo Borghini und Giovanbattista Adriani, vor allem aber Cosimo Bartoli, der Vasari insbesondere zur Sala degli Elementi 1555–1556 eine Reihe wichtiger Briefe schrieb. Dieser griff seinerseits auf Boccaccios *Genealogia de gli dei* zurück. Insgesamt sieht Tinagli die *Ragionamenti* als Propagandaschrift an, die sich an ein Publikum wandte, das die Gemälde überhaupt nicht kannte.)

6 Ein Garten des Wissens – Neuplatonismus, Frühabsolutismus, Manierismus?

Dieser Spaziergang durch einen Garten und seine verborgenen Sinnbezüge hat uns in ein epistemisches System eingeführt, das auf einer Instrumentalisierung des mit der Medici-Legende eng verbundenen Neuplatonismus beruht, den frühabsolutistischen Landesausbau diskursgeschichtlich legitimiert und als manieristisch gekennzeichnet werden darf. Neuplatonismus – Absolutismus – Manierismus – keiner dieser Begriffe ist unproblematisch.

Neuplatonismus: Nach 1945 haben Erwin Panofsky, Edgar Wind, Ernst H. Gombrich und viele Kunsthistoriker, die sich der von Aby Warburg begründeten Ikonologie anschlossen, Werke der Zeitgenossen Ficinos wie Botticellis oder auch einer Nachfolgegeneration wie Michelangelos im Sinne des Florentiner Neuplatonismus interpretiert. Horst Bredekamp hat dem 1986 mit nachhaltiger Wirkung widersprochen. Kunsthistorischer Neuplatonismus galt nun als Forschungsmythos, als ‚falsche Fluchtbürg‘ einer Generation jüdischer Emigranten nach London oder in die U.S.A., die in der deutschen humanistischen Kultur verwurzelt waren und diese nun auch ihrer neuen Heimat empfahlen.⁶¹ Da ist viel Wahres dran, doch hat Bredekamp wohl das Kind mit dem Bade ausgeschüttet. Anders als Panofsky oder Charles de Tolnay hat André Chastel Interpretationen von Renaissancekunst im Sinne des Neuplatonismus nicht durch den fiktiven Dialog zwischen Ficino und z.B. Michelangelo entwickelt, also durch eine Art Geistesgeschichte der Gipfelleistungen. Vielmehr hat er die Verbreitung neuplatonischer Ideen vor dem Hintergrund der Historiographen der Schule der *Annales* kultursoziologisch betrachtet.⁶² Insofern ist es berechtigt, seine Schriften als Diskursgeschichte ‚avant la lettre‘ zu lesen. Natürlich hatte auch Chastel ohne Zweifel eine viel zu hoch gestimmte Vorstellung von der Strahlkraft von Ficinos System, doch hat er dessen spätere Mythisierung durch die glorifizierende Historiographie der Medici von Anfang an im Auge behalten. Eine kritische Diskursgeschichte des Neuplatonismus und seiner künstlerischen Auswirkungen müsste Chastel kritisch revidieren. Die hier vorgeschlagene Interpretation des Programms der Villa di Castello soll ein Beitrag dazu sein.

Der ursprünglich elitäre, auf das engste Umfeld Lorenzos de' Medici und seines Kreises beschränkte Neuplatonismus Ficinos, so die These, wurde erst unter Cosimo I. und im Umfeld der von ihm gegründeten Akademie weithin diskursbestimmend. Er lieferte das Bauprinzip, nach dem Naturkunde und Philosophie, Theologie und Panegyrik zu einem einheitlichen Diskurs zusammengezwungen und in der propagierten toskanischen Landessprache

⁶¹ Horst Bredekamp: *Götterdämmerung des Neuplatonismus*, in: *Kritische Berichte* 14.4 (1986), S. 39–48.

⁶² Willibald Sauerländer, der Panofsky ebenso wie Chastel gut kannte, berichtet im persönlichen Gespräch davon, dass Chastel das Werk Henri Pirennes immer wieder als einen wichtigen Bezugspunkt nannte.

verbreitet werden konnten. Freilich war den Zeitgenossen und Lesern eines Guicciardini ihre pragmatische, in der Auseinandersetzung mit Machiavelli geschärfte Intellektualität nicht zu nehmen. Doch im Herzogtum wirkte der Neuplatonismus derart nachhaltig im Hintergrund, dass viele Intellektuelle, wie Vasari in seinen *Ragionamenti*, neuplatonistische Gedanken wenigstens zitierend aufgreifen, auch wenn ihr eigenes Denken nicht – wie das von Bartoli – von Ficino durchdrungen ist. Um den Charakter neuplatonisch eingefärbter Diskurse richtig einzuschätzen, muss man allerdings die Inszenierung des Wissens als elitär, mehrfach kodiert und geheimwissenschaftlich verklausuliert im Auge behalten. Gerade dadurch erfüllt es seine Funktion im Rahmen einer sich zunehmend aristokratisch abschließenden Hofkultur.

Absolutismus: Als Epochenbezeichnung wurde der Begriff in den vergangenen zwanzig Jahren einer radikalen Kritik unterzogen.⁶³ Man erkannte, dass das Konzept im frühen 19. Jahrhundert entwickelt wurde, als die Durchsetzung moderner, staatlicher Souveränität in institutionell ausdifferenzierten, bürokratischen Verwaltungsstaaten als das historische Etappenziel der Frühneuzeit galt. Die Fürstenherrschaft, in der Geschichte der Staatsphilosophie von Machiavelli zu Hobbes theoretisch durchdacht, schätzte man, teils unter dem Eindruck der Hegelschen Staatsphilosophie, als notwendiges Übergangsstadium auf dem Wege zur modernen Staatlichkeit ein.⁶⁴ Eine durchgehende Tradition republikanischen Denkens war zu wenig gewürdigt worden.⁶⁵ Diese riss keineswegs

⁶³ Zur Diskussion über die Kritik des Epochenkonzepts Absolutismus durch Nicholas Henshall: Ronald G. Asch/Heinz Duchhardt: *Der Absolutismus – ein Mythos? Strukturwandel monarchischer Herrschaft in West- und Mitteleuropa (ca. 1550–1700)*, Köln/Weimar/Wien 1996, vor allem die Einleitung durch die Hg. (*Die Geburt des ‚Absolutismus‘ im 17. Jahrhundert: Epochenwende der europäischen Geschichte oder optische Täuschung?*, S. 3–24) und Nicholas Henshall: *Early modern absolutism 1550–1700: Political reality or propaganda?*, S. 25–53 (leider in diesem Band keine Debatte über italienische Geschichte).

⁶⁴ Vgl. *Absolutismus, ein unersetzliches Forschungskonzept? Eine deutsch-französische Bilanz*, Lothar Schilling (Hg.), München 2008. Für das Festhalten am Begriff der ‚absoluten Monarchie‘: Jan-Friedrich Mißfelder: *Das Andere der Monarchie. La Rochelle und die Idee der ‚monarchie absolue‘ in Frankreich, 1568–1630*, München 2012.

⁶⁵ Vgl. Samuel E. Finer: *The history of government from the earliest times*, Bd. 2: *The intermediate ages*, Oxford/New York 1997, S. 950–1023 (über das Erbe der Stadtrepubliken Venedig und Florenz); Quentin Skinner: *The foundations of modern political thought*, Bd. 1: *The Renaissance*, Cambridge/London/New York 1978, S. 186–192 (über das Ende republikanischer Freiheiten). Guicciardinis republikanisch gestimmte Kritik an Machiavelli ist ein wichtiger Anfangspunkt beim Nachweis des Fortbestehens republikanischer Staatsphilosophie auch im Absolutismus: Felix Gilbert: *Machiavelli and Guicciardini. Politics and history in sixteenth-century Florence*, Princeton N.J. 1965; John G.A. Pocock: *The Machiavellian moment. Florentine political thought and the Atlantic republican tradition*, Princeton/London 1975; Karl Mittermaier: *Die Politik der Renaissance in Italien*, Darmstadt 1995; Jürgen Huber: *Guicciardinis Kritik an Machia-*

Mitte des 16. Jahrhunderts ab. So ist es sicherlich einseitig, die Krise der florentinischen Republik mit Rudolf von Albertini allzu ausschließlich an der theoretischen Frage des Republikanismus in der Traktatistik und der Geschichtsschreibung von Machiavelli zu Guicciardini festzumachen, um sie mit Benedetto Varchi, der sich bereits mit der absolutistischen Mediatisierung der Optimaten abgefunden hatte, enden zu lassen.⁶⁶ Ohne Zweifel hatte man jedoch den zentralisierenden Tendenzen zu viel Beachtung geschenkt und darüber übersehen, dass ältere, ständestaatliche, nur teilweise durchinstitutionalisierte Interessen auch im Rahmen des Absolutismus weiterlebten und die unumschränkte Herrschaft oft nur als Fiktion mittrugen. Klientelverhältnisse, noch im Absolutismus, rückten in den Mittelpunkt des Interesses.⁶⁷

Die Historiographie zu Italien hatte zudem eine übertriebene Vorstellung von der Umgestaltung der Eliten im zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts, seit der Hegemonie der spanischen Habsburger. Mittelalterliche, ständestaatlich-korporative Strukturen waren in den Stadtrepubliken durch die Finanzwirtschaft und die zunehmende Dominanz des ‚homo oeconomicus‘ nicht erst in dieser Zeit, sondern seit Jahrhunderten überformt worden.⁶⁸ Unübersehbar sind jedoch Tendenzen der Aristokratisierung im Verlaufe des 16. Jahrhunderts. Auch der vermeintlich absoluten Herrschaft Cosimos I. lag ein komplexer Kompromiss zugrunde, durch den unterschiedliche Stände und Schichten der vormaligen Stadtrepublik ihre Existenz und möglichst viel Autonomie unter den neuen Verhältnissen der spanischen Hegemonie zu sichern suchten. Der klug agierende Herzog hat sich stets auf die Interessen der senatorisch gestimmten Florentiner Noblen eingelassen und wesentliche Traditionen des von Hans Baron so genannten „civic humanism“ von Florenz wenigstens dem Anschein nach bewahrt.⁶⁹ Doch an der Mediatisierung der Magnaten in Einrichtungen wie der *Accademia degli Umidi*, nachmals *Fiorentina*, und in der Hofbürokratie kann man kaum zweifeln. Für diese Entwicklung bietet sich nach wie vor kein besserer Terminus als der des Frühabsolutismus an.

velli. *Streit um Staat, Gesellschaft und Geschichte im frühneuzeitlichen Italien*, Wiesbaden 2004.

⁶⁶ Vgl. Rudolf von Albertini: *Das florentinische Staatsbewußtsein im Übergang von der Republik zum Prinzipat*, Bern 1955.

⁶⁷ Vgl. Anthony Molho: *Patronage and the state in early modern Italy*, in: *Klientelsysteme im Europa der Frühen Neuzeit*, Antony Maczak (Hg.), München 1988, S. 233–242. Neuerdings, leider nicht zu Italien: *Integration, Legitimation, Korruption. Politische Patronage in Früher Neuzeit und Moderne*, Ronald G. Asch/Birgit Emich/Jens Ivo Engels (Hg.), Frankfurt a.M./Berlin/Bern 2011.

⁶⁸ Vgl. Pierangelo Schiera: *Staatsraison, Benehmen und Melancholie. Ein politischer Teufelskreis der italienischen Renaissance?*, in: *Aspekte der politischen Kommunikation im Europa des 16. und 17. Jahrhunderts (Historische Zeitschrift, Beiheft 39)*, Luise Schorn-Schütte (Hg.), München 2004, S. 329–346.

⁶⁹ Hans Baron: *The crisis of the early Italian Renaissance*, Princeton N.J. 1966.

Manierismus: Historiker wie Heinz Duchardt haben nicht unwidersprochen vorgeschlagen, den Epochenbegriff des Absolutismus durch den des Barock zu ersetzen.⁷⁰ Für die zur Debatte stehende Periode ist dieser Begriff jedoch abzulehnen – nicht nur, weil Kunsthistoriker den Barock zu Recht erst um 1600 beginnen lassen.⁷¹ Höfisch-gelehrte, auf Selbstlegitimation und Überbietung des Vorhergehenden bedachte Tendenzen überwiegen zu Mitte des 16. Jahrhundert, die plausibel unter dem Begriff des Manierismus zusammengefasst werden. Freilich gibt es keinen umstritteneren kunsthistorischen Epochenbegriff als diesen. Hier zeigte sich der Manierismus dezidiert als der höfische Stil, wie John Shearman dies vorgeschlagen hat, doch was versteht man unter höfischem Stil?⁷² Shearman rekonstruiert 1967 das zeitgenössische Begriffsfeld der ‚maniera‘ und des ‚artificioso‘ und zeichnet den Habitus des Höfling als bestimmt von Gelehrsamkeit, Eleganz und ‚sprezzatura‘, angeleitet von Traktaten wie dem 1528 erschienenen *Libro del Cortegiano* des Grafen Baldassare Castiglione.⁷³ Dem widersprach schon 1971 Henri Zerner. Wenn man den Begriff der ‚maniera‘ allein aus zeitgenössischen Bedeutungsebenen ableitet, in denen der ursprüngliche Gebrauch für persönlichen Stil und Eleganz noch im Vordergrund stand, könne er ohne weiteres auch auf die Hochrenaissance übertragen werden.⁷⁴ Schon eher trifft der Vorschlag von Daniel Arasse und Andreas Tönnemann, im Manierismus den stilbewussten Stil zu sehen.⁷⁵ Doch wo kommt dieses Stilbewusstsein her? Ohne Zweifel beruht es auf einer neuen, durch gedruckte Bilder und Traktate vermittelten, umfassenden historischen und enzyklopädischen Bildung.⁷⁶ Die Elite wurde elitärer, aber zugleich auch größer. Der medien- und kultursoziologische Aspekt ergänzt den Selbstbezug manieristischer Werke, der in der derzeitigen kunsthistorischen Debatte über Verfahren in der Kunst der Frühneuzeit im Vordergrund steht: Exemplarisch seien Victor Stoichitas Untersuchungen über die Selbstreflexivität der Bilder seit dem 16. Jahrhunderts genannt.⁷⁷ Das Bild im Bild erscheint hier als Zeugnis eines auf Selbstvergewisserung bedachten, optischen Wissens, und zwar gleich ob es in manieristischen

⁷⁰ Vgl. einerseits Heinz Duchardt: *Barock und Aufklärung: Das Zeitalter des Absolutismus*, München 2007, andererseits Dagmar Feist: *Absolutismus*, Darmstadt 2008.

⁷¹ Vgl. Sydney J. Freedberg: *Circa 1600. A revolution of style in Italian painting*, Cambridge M.A./London 1983.

⁷² John Shearman: *Mannerism*, London 1967, S. 15–26.

⁷³ Baldassare Castiglione: *Der Hofmann*, Andreas Beyer (Hg.), Berlin 1999.

⁷⁴ Henri Zerner: *Observations on the concept of mannerism*, in: *The meaning of mannerism*, Franklin W. Robinson/Stephen G. Nichols (Hg.), Hanover N.H. 1972, S. 105–121.

⁷⁵ Daniel Arasse/Andreas Tönnemann: *Der europäische Manierismus, 1520–1610*, München 1997, S. 7–48.

⁷⁶ Vgl. Landau/Parshall: *The Renaissance print*, a.a.O.; Frangenberg: *Der Betrachter*, a.a.O.

⁷⁷ Victor I. Stoichita: *The self-aware image. An insight into early modern meta-painting*, Cambridge/New York 1997.

Labyrinthen befangen ist oder durch den barocken Blick auf Reales – von Caravaggio zu Velazquez und Vermeer – daraus auch wieder herausfindet, wenn auch in gesteigertem Bewusstsein um die Inszeniertheit oder gar Scheinhaftigkeit jeglicher Evidenzerfahrung.

Im Garten in Castello sind wir Wissensformationen begegnet, in dem jedes Wissensgebiet ein anderes aufruft, in dem es sich wiederfindet, und zwar in einem System vielfältiger Adäquationen, das schon Foucault analysiert hat. Der Alchimie entspricht die Astrologie, der Charakterologie die Medizin, und die Naturkunde spiegelt sich insgesamt in der Kunst. Doch auch diese ist polyphon organisiert, ständig auf Paragone bedacht: Skulptur in Bronze und in Stein wetteifern miteinander, beide mit der Malerei, und jedes Werk ruft das Wissen um seine Vorbilder in allen Gattungen auf den Plan, gerade um sie zu überbieten. Es ist ein Wissen, welches sein Wissen um sich selbst – und damit seine Reflexivität – nur erlangt, indem es sich auf einer jeweils anderen Ebene gespiegelt sieht. Dem zweiten Bereich folgt der nächste, die Suche nach ‚convenientia‘ und ‚aemulatio‘, Analogie und Sympathie – so die Ähnlichkeitsformen, die Foucault in den Vordergrund gestellt hat – bleibt unabschließbar, polyvalent.⁷⁸ Verbunden sind diese Ebenen lediglich durch das Einheitspostulat des platonischen Eros, der sich als ‚flatus vitae‘ in einer Schöpfung ausgießt, die umgekehrt im Namen des gleichen Eros immer schon zu ihrem Ursprung und damit zur Aufhebung der Zeit zurückstrebt.⁷⁹ Unter Cosimo I. de’ Medici stellte ein im ‚volgare‘ wieder-auferstandener Neuplatonismus den systematischen Rahmen für dieses Labyrinth der Polyvalenzen bereit – für ein Wissen, das sich nicht in Sachbezug und Evidenzerlebnissen zu beglaubigen sucht, sondern stets außer sich, im Nächsten und Übernächsten, oder im Zurückstreben zu Unerreichbarem, zu differenzloser, göttlicher Präsenz, zu sich selbst findet. Diese Form der Episteme, nicht nur ihre Sub-Diskurse, etwa die der bildenden Künste und der Literatur, darf man als manieristisch charakterisieren.

⁷⁸ Besondere Aufmerksamkeit gilt den Formen wie ‚convenientia‘ und ‚aemulatio‘, Analogie und Sympathie. Es wäre leicht, die Funktionen dieser Ähnlichkeitsformen im Neuplatonismus herauszuarbeiten. Foucault besteht auch auf dem „caractère à la fois pléthorique et absolument pauvre de ce savoir“, d.h. der Wissenskulturen des 16. Jahrhunderts, in denen „le monde s’enroulait sur lui-même“. Foucault: *Les mots et les choses*, a.a.O., S. 32–40, 45.

⁷⁹ Huss: *Lorenzo de’ Medici, ‚Canzoniere‘ und der Ficinianismus*, a.a.O., S. 12, hat schon das Ficinianische System als „Musterfall von aggressiver Pluralitätstilgung“ eingeschätzt, allerdings zugleich gezeigt, dass selbst Lorenzo de’ Medici Liebeslyrik durch den Anschluss an Petrarca auch quer steht zu den Hierarchien der göttlichen Emanation, die Ficino aufbaut.

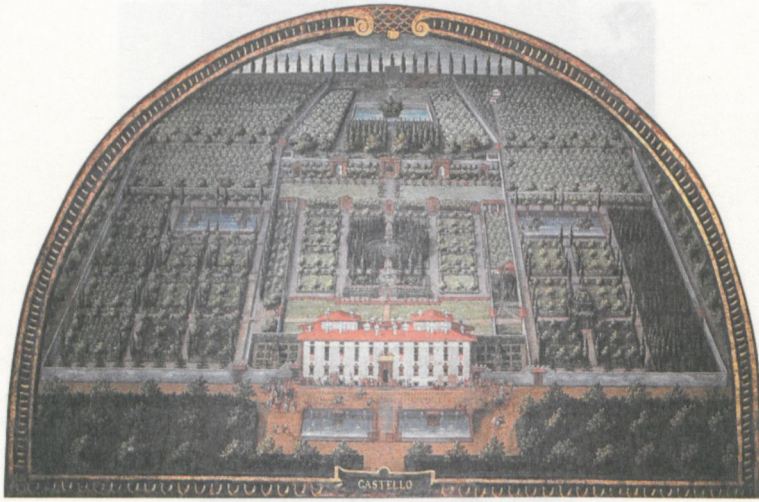


Abb. 1: Giusto Utens: *Ansicht der Villa Medicea in Castello und ihres Gartens*, 1599, Tempera auf Leinwand, 147 x 233 cm, für eine der Lünetten im großen Saal der Ferdinanda in Artimino gemalt, Museo Storico Topografico, Florenz.

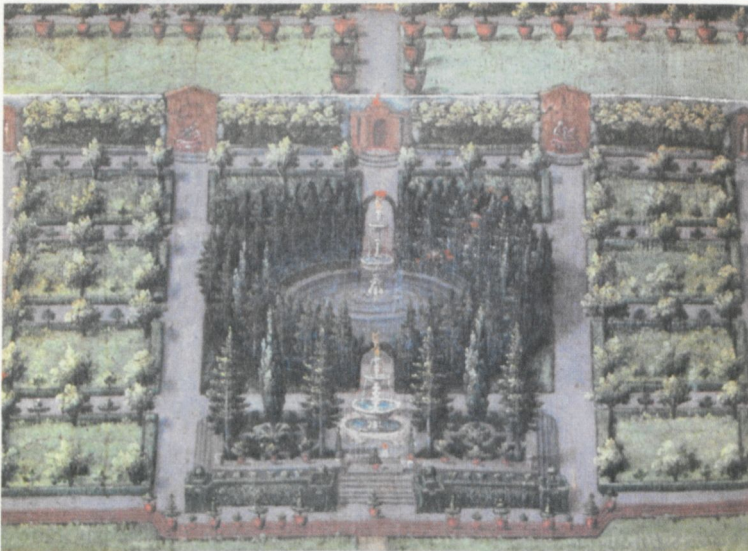


Abb. 2: Giusto Utens: *Ansicht der Villa Medicea in Castello*, 1599 (Detail).



Abb. 5: Bartolomeo Ammanati (Bronzeskulptur, 1558–1559): *Hercules erwürgt den Riesen Antaeus*, Villa Medici, Castello.



Abb. 6: Baccio Bandinelli: *Herkules und Cacus*, 1534, Piazza della Signoria, Florenz.



Abb. 7: Antonio Pollaiuolo: *Hercules erwürgt Antaeus*, nach 1460, Öl auf Holz, 16 x 10,5 cm, Uffizien, Florenz.



Abb. 8: Cristofano Robetta nach Antonio Pollaiuolo: *Herkules erwürgt Antaeus*, um 1480, Kupferstich.



Abb. 9: Niccolò Tribolo (Basis, zwischen 1538 und 1550) und Giambologna (Bronzeskulptur, um 1570): *Venus/Fiorenza*, (Bronzestatue, H.: 125 cm), Villa La Petraia, Florenz (ehemals in der Villa di Castello).



Abb. 10: Giambologna: *Venus/Fiorenza*, um 1670, Bronzestatue, H.: 125 cm, Villa La Petraia, Florenz.



Abb. 11: Marcantonio Raimondi: *Venus wringt ihr Haar aus*, 1506, Kupferstich.



Abb. 12: Baldassare Peruzzi: *Venus wringt ihr Haar aus*, 1511, Villa Farnesina, Rom.



Abb. 13: Raffael: *Galatea*, 1511–1512, Villa Farnesina, Rom.



Abb. 14: Giorgio Vasari, Cosimo Fancelli u.a.: *Die Grotte der Tiere mit Einhorn und Löwen*, um 1555, Villa Medici, Castello.



Abb. 15: Bartolomeo Ammanati: *Okeanos*, 1563–1565, Bronzeskulptur auf mit Stalaktiten besetztem Steinsockel, Villa Medici, Castello.



Abb. 16: Bertoldo (?): *Demogorgon und Natura*, um 1490, Fries über der Eingangsloggia der Villa Medicea, Poggio a Caiano.

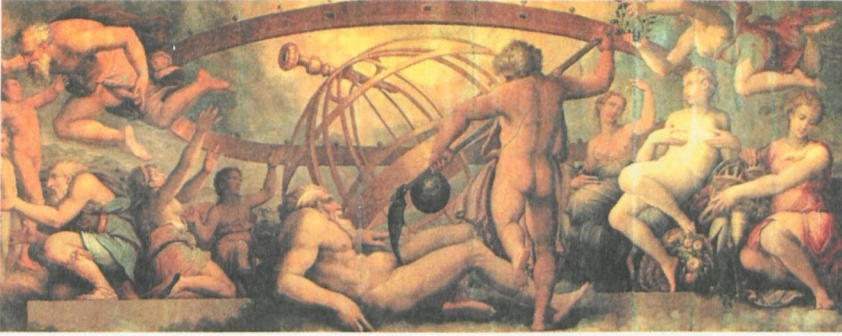


Abb. 17: Giorgio Vasari: *La castrazione del cielo*, 1555–1557, Decke des Saals der Elemente, Mittelspiegel, Palazzo Vecchio, Florenz, in situ.



Abb. 18: Giorgio Vasari: *Der Saal der Elemente*, 1555–1557, Palazzo Vecchio, Appartamento Cosimos I., (mit Wandgemälde *Geburt der Venus*), Florenz, in situ.