

Jarnut · Kroker · Müller · Wemhoff (Hg.)
Gräber im Kirchenraum

MITTELALTERSTUDIEN

des Instituts zur Interdisziplinären Erforschung des Mittelalters
und seines Nachwirkens, Paderborn

Herausgegeben von
JÖRG JARNUT, STEPHAN MÜLLER
und MATTHIAS WEMHOFF

Schriftleitung:
NICOLA KARTHAUS

Band 26

Paderborn 2015

Jörg Jarnut · Martin Kroker · Stephan Müller ·
Matthias Wemhoff (Hg.)

Gräber im Kirchenraum

6. Archäologisch-historisches Forum

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:

Darstellung einer Adligen mit vor der Brust verschränkten Armen, Kirche von Aarestrup, errichtet für Jon Viffert (= 1560) und seine Frau Anne Krabbe (= 1564). Aus: Christian Axel Jensen, *Danske adelige gravsten fra sengotikens og renaissancens tid. Studier over værksteder og kunstnere. Planchebind. Selskabet til udgivelse af skrifter om danske mindesmærker*, København 1951, Fig. 81.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2015 Wilhelm Fink, Paderborn
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Satz: Thomas Eifler, Berlin
Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5263-4

INHALT

VORWORT	7
HEIKO STEUER	
Vom Großgrabhügel zum Grab in der Kirche – Wandel der Jenseitsvorstellungen und der <i>memoria</i> im Frühmittelalter	9
FELIX HEINZER	
Gräber, Geister und Gesichte. Literarische Reflexe der Kirchenbestattung in Mirakelgeschichten von Gregor dem Großen bis ins 13. Jahrhundert.....	45
ARNE KARSTEN	
Tod in Rom. Anmerkungen zu Theorie und Praxis der Grabmalserrichtung im Italien der katholischen Reformära	67
KARL HEINRICH KRÜGER	
Motive für die Beisetzung in frühmittelalterlichen Königsgrabkirchen	85
BERND PÄFFGEN	
Kirchenbestattungen der Bischöfe von Speyer	107
ANKE NAUJOKAT	
Visuelle Bündnispolitik. Das Devisenprogramm in Giovanni Rucellais Heiliggrabkapelle in Florenz	151
THOMAS ZOTZ	
Adelsgräber in Kirchen im Früh- und Hochmittelalter, vornehmlich im deutschen Südwesten	173
JÖRN STAECKER	
Ein protestantischer Habitus. Die dänischen Grabplatten des 16. Jahrhunderts als Ausdruck einer Mentalitätsveränderung.....	195
ABKÜRZUNGEN.....	229

Visuelle Bündnispolitik. Das Devisenprogramm in Giovanni Rucellais Heiliggrabkapelle in Florenz

Obwohl der Florentiner Kaufmann und Bankier Giovanni Rucellai in seinem Testament von 1465 ausdrücklich eine bescheidene Beisetzung ohne Pomp gewünscht hatte,¹ ist das architektonische Programm seiner Grabkapelle in der Kirche San Pancrazio eines der elaboriertesten und ambitioniertesten in ganz Florenz. Über der Gewölbekammer, die einst die Gebeine Giovanni Rucellais und weiterer Angehöriger seiner Familie barg, erhebt sich ein aufwändig geschmückter, exotisch anmutender Kenotaph nach dem Vorbild des Grabes Christi in Jerusalem (Abb. 1). Die Kleinarchitektur wird durch eine Inschrift über der Kriechtür zur Grabkammer auf das Jahr 1467 datiert. Sie ist frei im Zentrum der Kapelle aufgestellt, welche sowohl in ihrer Raumproportion als auch in ihrem Dekorationsapparat exakt auf das exquisite Objekt in ihrer Mitte berechnet ist. Dem rechteckigen, apsidial gerichteten Grundriss des Heiliggrabtempietto entspricht der longitudinale tonnengewölbte Kapellenraum ähnlicher Proportion, der seine architektonische Ausgestaltung mit gezieltem Bezug auf den Tempietto erhalten hat. Wie eine Projektion des gliedernden Gerüsts der Kleinarchitektur in den Raum wirkt die Wiederholung der Pilastergliederung auf den Kapellenwänden. Der schwere, reich gegliederte Architrav des Tempietto findet seinen Widerhall im weit vorkragenden, plastisch gestalteten Kapellengebälk.²

Die mit polychromem Marmor inkrustierte Kleinarchitektur wird Leon Battista Alberti zugeschrieben und ist seine kleinste, aber besterhaltene Bauschöpfung. Die Heiliggrabkapelle befindet sich in direkter Nähe des Wohnpalastes ihres Stifters, denn die zur Kirche San Pancrazio gehörenden Klostergebäude grenzen im Nor-

1 Vgl. Florenz, ASR, Notarile antecosimiano 11654, notaio ser Lionardo di Giovanni da Colle, pratica n. 31, fol. 1^{r-v} (13. Dezember 1465). Siehe auch KENT, Francis William: The making of a Renaissance patron of the arts, in: Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone, hg. vom Warburg Institute, Bd. 2 (A Florentine patrician and his palace), London 1981, S. 9–95, S. 94.

2 Zur Cappella Rucellai in San Pancrazio und dem darin eingestellten Heiliggrabtempietto vgl. NAUJOKAT, Anke: Ad instar iherosolimitani sepulchri. Gestalt und Bedeutung des Florentiner Heiliggrabtempietto von L. B. Alberti, Diss. Aachen 2008, sowie vor allem HEYDENREICH, Ludwig Heinrich: Die Cappella Rucellai von San Pancrazio in Florenz, in: De artibus opuscula XL. Essays in honor of Erwin Panofsky, hg. von Millard MEISS, New York 1961, S. 219–229; DEZZI BARDESCHI, Marco: Nuove ricerche sul S. Sepolcro nella Cappella Rucellai a Firenze, in: Marmo 2 (1963), S. 134–161; DERS.: Il complesso monumentale di S. Pancrazio a Firenze ed il suo restauro, in: Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura, XIII, 73–78, Rom 1966, S. 1–66; BRAUN, Emily: The Politics of Immortality. Alberti, Florence, and the Rucellai Chapel, in: Marsyas 22 (1983–1985), S. 9–17; MELE, Caterina: Il sacello del Santo Sepolcro nella Cappella Rucellai, in: Postgotico e Rinascimento, hg. von Giuseppe ROCCHI COOPMANS DE YOLDI, Florenz 2002, S. 209–231.



Abb. 1: Der Heiliggrabtempietto in der Cappella Rucellai (Fotos: A. Naujokat).

den unmittelbar an den Palazzo Rucellai. In ihrer ursprünglichen Gestalt wurde die Cappella Rucellai durch einen eigenen Eingang von der Piazza San Pancrazio aus erschlossen und öffnete sich durch eine zweisäulige Portikus zum Kirchenschiff hin (Abb. 2). Diese szenografische Disposition wurde zerstört, als man die Südwand der Cappella Rucellai im Zuge der in den Jahren 1808/09 erfolgten Profanierung der Klosterkirche vermauerte. Die Heiliggrabkapelle wurde zusammen mit der benachbarten Rucellai-Kapelle in einen separat nutzbaren Kirchenraum umgewandelt. Der Eingang im Westen wurde zugesetzt und stattdessen eine neue Tür in die Nordwand gebrochen (Abb. 3).

Das Aufgreifen des mittelalterlichen Bautyps der Heiliggrabkopie³ ist ein beachtenswerter Sonderfall im Kontext der Florentiner Grabarchitektur um die Mitte

3 Als Heiliggrabkopien bezeichnet man die Nachbauten der Ädikula über dem Grab Christi in der Jerusalemer Grabeskirche, die seit dem frühen Mittelalter in ganz Europa verbreitet waren. Die vorrangige Aufgabe mittelalterlicher und spätmittelalterlicher Heiliggrabkopien bestand darin, in Stellvertretung des nahöstlichen Originals die eschatologische Verheißung des ewigen Lebens anhand des Paradoxons des ‚leeren Grabes‘ greif- und nachvollziehbar zu machen. Darüber hinaus konnten die Repliken weitere Funktionen erfüllen: Man errichtete sie als Ziele von Ersatzwallfahrten mit gleicher Ablasswirkung wie das Original, als Kulissenbauten für die szenische Aufführung des Osterdramas, als theologisch-didaktische Lehrbauwerke und Medien der Kreuzzugspropaganda, als persönliche Dankes- oder Erinnerungsarchitekturen heimgekehrter Palästinafahrer oder als Heilsgaranten an der letzten Ruhestätte ihrer Stifter. Heiliggrabkopien als Nachbildungen der Jerusalemer Heiliggrab-ädikula sind nicht zu verwechseln mit Kopien der das Christusgrab umgebenden Anastasis-Rotunde, manchmal können beide jedoch in einem Zwittertypus miteinander verschmelzen. Zur Grabeskirche in Jerusalem und der darin eingestellten Heiliggrabädikula vgl. jeweils mit ausführlicher Bibliografie

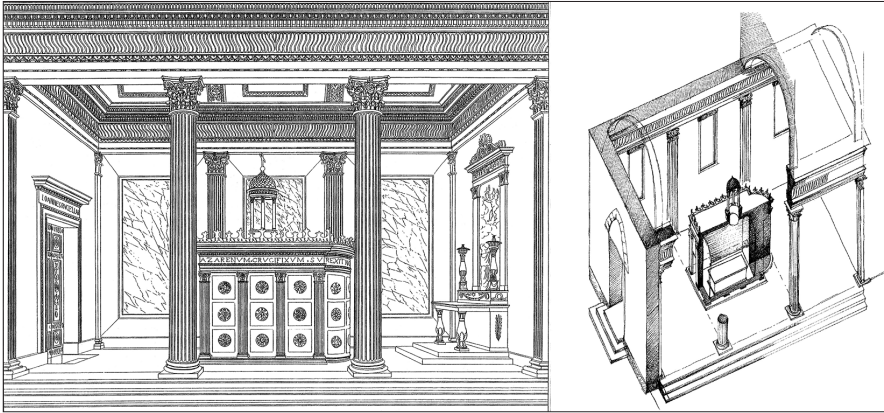


Abb. 2a, b: a) Die ursprüngliche Gestalt der Heiliggrabkapelle mit der zum Kirchenschiff geöffneten Portikus in einer Darstellung von Grandjean de Montigny (1776–1850), vor 1808 (aus GRANDJEAN DE MONTIGNY, Auguste-Henri-Victor/FAMIN, A.: *Architecture toscane. Palais, maisons, églises et autres édifices publics et privés principalement des XV^e, XVI^e et XVII^e siècles mesurés et dessinés par A. Grandjean de MONTIGNY et A. FAMIN*, Nouvelle édition, Paris 1874, Tafel 7).

b) Rekonstruktion des ursprünglichen Kapellenraums (Zeichnung: A. Naujokat).

des Quattrocento. So war für einen Privatmann vom Range Giovanni Rucellais ein bescheidenes Arkosolgrab Standard, dessen in eine Wandnische eingelassener Sarkophag mit dekorativen Reliefs und einem Porträt-Medaillon des Toten geschmückt sein konnte.⁴

Ebenso herausragend wie die Wahl des Bautyps ist das aufwändige Dekorationsprogramm der Kleinarchitektur. Sieht man genauer hin, so spielen neben den reich variierten Rosetten-Intarsien auch figürliche Bilddevisen eine prominente Rolle.

KRÜGER, Jürgen: Die Grabeskirche zu Jerusalem. Geschichte – Gestalt – Bedeutung, Regensburg 2000; BIDDLE, Martin: Das Grab Christi. Neutestamentliche Quellen – historische und archäologische Forschungen – überraschende Erkenntnisse, Gießen 1998. Zu den Nachbauten der Jerusalemer Grabesädikula vgl. BRESCH-BAUTIER, Geneviève: Les imitations du Saint-Sépulchre de Jérusalem (IX^e–XV^e siècles). *Archéologie d'une dévotion*, in: *Revue d'Histoire de la Spiritualité* 50 (1974), S. 319–342, S. 337–342; PIEPER, Jan: Jerusalemskirchen. Mittelalterliche Kleinarchitekturen nach dem Modell des Heiligen Grabes, in: *Bauwelt* 3 (1989), S. 82–101; DERS./NAUJOKAT, Anke/KAPPLER, Anke: Jerusalemskirchen – Mittelalterliche Kleinarchitekturen nach dem Modell des Heiligen Grabes, Aachen 2003. Zur Gestalt und Bedeutung der mittelalterlichen Nachbauten der Grabeskirche siehe allgemeiner auch DALMAN, Gustaf: Das Grab Christi in Deutschland, Leipzig 1922; NERI, Damiano: Il S. Sepolcro riprodotto in occidente, Jerusalem 1971; CARDINI, Franco: La devozione al Santo Sepolcro, le sue riproduzioni occidentali e il complesso stefaniano. *Alcuni casi italiani*, in: 7 colonne e 7 chiese. La vicenda ultramillenaria del Complesso di Santo Stefano, hg. von Francesca BOCCHI, Bologna 1987; KÖTZSCHE, Liselotte: Das Heilige Grab in Jerusalem und seine Nachfolge, in: *Akten des XII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie*, hg. von Ernst DASSMANN (JbAC, Ergänzungsb. 20), Münster 1995, S. 272–290; KROESSEN, Justin E. A.: The sepulchrum domini through the ages. Its form and function, Leuven 2000; STOLZENBURG, Xenia: NON EST HIC. Heilige Gräber als Erinnerungsorte an die Auferstehung, in: *Das Münster* 3 (2007), S. 171–175.

4 Vgl. u. a. SCHUBRING, Paul: Das italienische Grabmal der Frührenaissance, Berlin 1904; BURGER, Fritz: Geschichte des Florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo, Straßburg 1904; OY-MARRA, Elisabeth: Florentiner Ehrengabmäler der Frührenaissance, Berlin 1994.

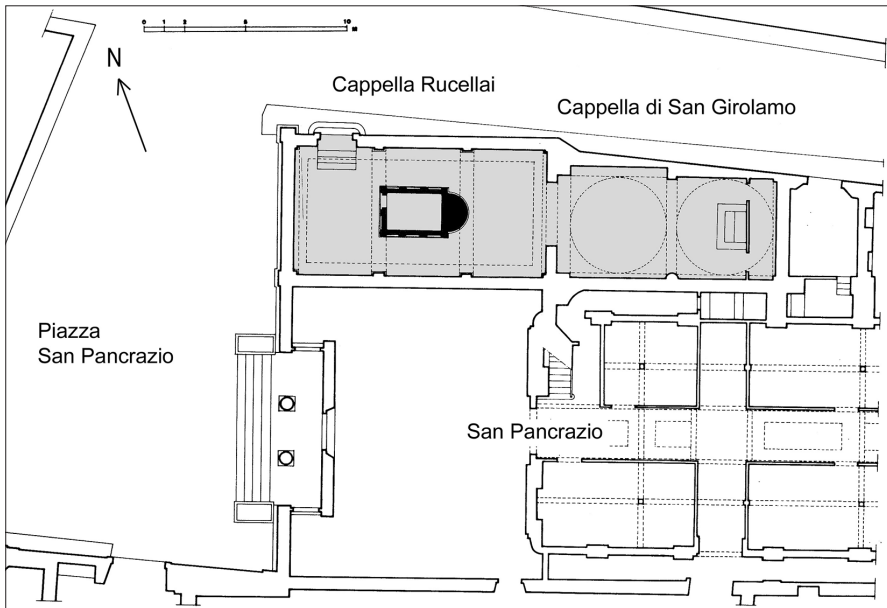


Abb. 3: Die Heiliggrabkapelle nach ihrer Vermauerung im Jahr 1808/09 (Zeichnung: A. Naujokat).

Diese zum Ausgangspunkt nehmend, wird der vorliegende Aufsatz der These nachgehen, dass der Heiliggrabtempietto nicht nur die postmortale Erlösung für den in unmittelbarer Nähe bestatteten Stifter und seine Familie beschwören sollte, sondern dass er bereits zu Lebzeiten des Kaufmanns eine präzise kalkulierte politische Botschaft in den Kirchenraum entsandte.

Im zentralen Kreisfeld jeder Tempiettoansicht befindet sich anstelle einer ornamentalen Rosette ein figürliches Motiv. Auf der Südseite der Kleinarchitektur handelt es sich um ein vom Wind aufgeblähtes Segeltuch, das mit mehreren Knoten an einem waagerechten Mastbaum befestigt ist und von ornamental verschlungenen Seilen umrahmt wird. Die Eingangsseite der Ädikula schmückt ein mit der Spitze nach oben weisender Diamantring, durch den zwei Federn gesteckt sind, während das zentrale Kreisfeld der Nordseite einen liegenden, torusförmigen Kranz – in der Literatur meist als *mazzocchio* bezeichnet – aufweist, der rundum mit Edelsteinen besetzt und vorn mit einer fünfblättrigen Blüte und drei eingesteckten Federn dekoriert ist. Die Apsis schließlich ziert eine weitere Variante des Diamantrings: Drei gleiche Ringe sind hier auf solche Weise ineinander verschlungen, dass beim Lösen eines von ihnen auch die beiden anderen den Zusammenhalt verlieren würden (Abb. 4).

Die am Tempietto mit äußerster Präzision weiß in den schwarzen Marmor eingelegten Motive wiederholen sich in den Relieftondi des mächtigen, den Kapellenraum umschnürenden Frieses aus *pietra serena*, einem in Florenz verbreiteten grau-grünen Sandstein. Die Kapellenarchitektur trägt heute sechs solcher Kreisornamente, je zwei über den beiden Längs- und je eins über den Querwänden. Der

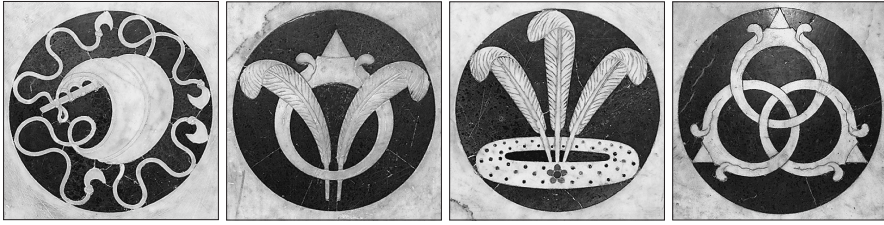


Abb. 4a–d: Die figürlichen Bildabzeichen des Heiliggrabtempietto

a) die Segeldevise auf der Südansicht b) die gefiederte Ringdevise auf der Westansicht c) der *mazzocchio* auf der Nordansicht d) die Dreiringdevise auf der Ostansicht (Fotos: A. Naujokat).

südliche Fries, der ehemals als Architrav die offene Portikus überspannte, zeigt im Westen die drei verschlungenen Ringe, im Osten den gefiederten Kranz. Auf dem westlichen Tondo des Nordfrieses prangt die gefiederte Ringimprese (Abb. 5). Während nur diese drei Relieffondi als original gelten dürfen, da sie direkt in den Stein des strigilierten Frieses gearbeitet sind, wurden die anderen drei – allesamt mit dem Rucellai-Löwenwappen bestückt – ganz offensichtlich nachträglich appliziert. Gut sichtbar sind die Nähte und Mörtelspuren, die auf ein späteres Einfügen dieser deutlich über den strigilierten Fries hinausragenden Tondi hinweisen⁵ (Abb. 6).

Es ist zu vermuten, dass es sich bei der heute sichtbaren Anordnung der Motive auf dem Kapellenfries nicht um die ursprünglich erdachte handelt. Eine Vermischung von Bildabzeichen so unterschiedlicher heraldischer Klasse ist für die Bauten Giovanni Rucellais untypisch. Anzunehmen ist vielmehr, dass in der originalen Konzeption lediglich jene vier Tondi vorhanden waren, die in den Achsen der Freisäulen und Pilaster angeordnet waren, um optisch zu den Gurtbögen des Tonnengewölbes überzuleiten. Vermutlich zeigte das östliche Tondo des Nordfrieses vormals das fehlende Motiv des geblähten Segels, die persönliche Devise des Bauherrn Giovanni Rucellai, und wurde erst zu späterer Zeit durch das geläufige und allgemeiner gültige Rucellai-Familienwappen mit dem *leone rampante*, dem sich aufbäumenden Löwen, ersetzt. Der Raumbehälter der Kapelle hätte in diesem Fall die vier auf dem Tempietto gezeigten Impresen wiederholt, wie auch schon sein architektonisches Gliederungssystem ein Echo der Tempiettoarchitektur darstellt⁶ (Abb. 7).

5 Die nahtlos in den Fries eingearbeiteten originalen Tondi besitzen ein stärkeres Relief und einen breiteren Rand. Ihr Detailgrad ist geringer als jener der Löwenwappen. Von den drei Versionen des Löwenwappens unterscheidet sich wiederum die des Nordfrieses von den beiden des West- und Ostfrieses: Letztere zeigen den Löwen innerhalb eines Wappenschildes, während der Löwe des Nordfrieses ohne zusätzliche Umrahmung in die runde Bildfläche eingearbeitet ist.

6 Die Löwenwappen-Tondi waren wahrscheinlich nicht Bestandteil des albertianischen Ursprungsprojekts. Glaubhafter scheint, dass sie wie das Löwenwappen auf dem nördlichen Kapellenfries zu einem späteren Zeitpunkt hinzugefügt wurden, als man Giovannis Devise des geblähten Segels als nicht mehr hinreichend eindeutiges Zeichen der Rucellai-Patronage erachtete.

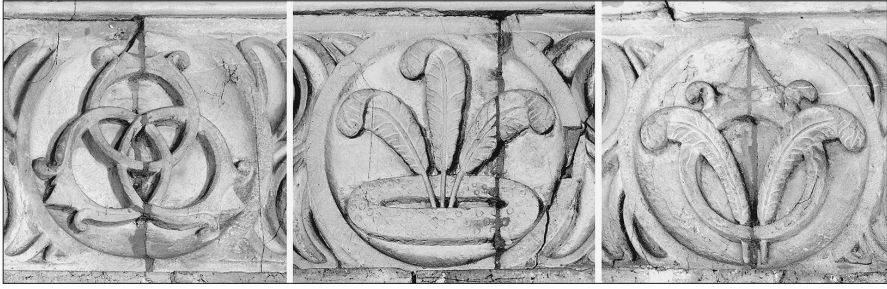


Abb. 5a–c: Die originalen Bildabzeichen des Kapellenfrieses

a) die Dreiringdevise auf der Westseite des Südfrieses b) der *mazzocchio* auf der Ostseite des Südfrieses c) die gefiederte Ringdevise auf der Westseite des Nordfrieses (Fotos: A. Naujokat).



Abb. 6a–c: Die nachträglich eingefügten Rucellai-Löwenwappen des Kapellenfrieses

a) Westfries b) Ostfries c) Ostseite des Nordfrieses (Fotos: A. Naujokat).

Die vier emblemartigen Bildabzeichen – einziger figürlicher Schmuck innerhalb der abstrakten, anikonischen Dekoration der albertianischen Heiliggrabkopie – nehmen auch an den anderen Bauten Leon Battista Albertis für Giovanni Rucellai einen zentralen Stellenwert ein. So macht kein anderes zeitgenössisches Bauwerk in Florenz im öffentlichen Raum einen so intensiven Gebrauch von Bildabzeichen wie der Palazzo Rucellai und die Fassade von S. Maria Novella. Der kommunikative Wert solcher Bildabzeichen – in der Literatur gemeinhin als ‚Impresen‘ bezeichnet – steht außer Frage. Dennoch fehlt bislang eine systematische Untersuchung, die aus ihrer Anordnung, Häufigkeit und Kombination an den Rucellai-Bauten eine visuelle Botschaft zu rekonstruieren vermöchte.

Die Imprese ist eine für die Renaissance typische pseudo-heraldische Form, die neben dem offiziell ererbten Familienwappen einzelnen Familienmitgliedern die Möglichkeit einer zusätzlichen selbst gewählten Bildfigur als Identifikationsträger bot. Die Mode solcher individuell wählbaren Bildabzeichen wurde im 15. Jahrhundert über die französischen Höfe nach Italien importiert und erfreute sich bei der dortigen nach Selbstdarstellung trachtenden Gesellschaft wachsender Beliebtheit.⁷

⁷ Zur Entstehung und Bedeutung der Quattrocento-Imprese vgl. vor allem LIPPINCOTT, Kristen: The genesis and significance of the fifteenth-century Italian ‚Impresa‘, in: Chivalry in the Renaissance,

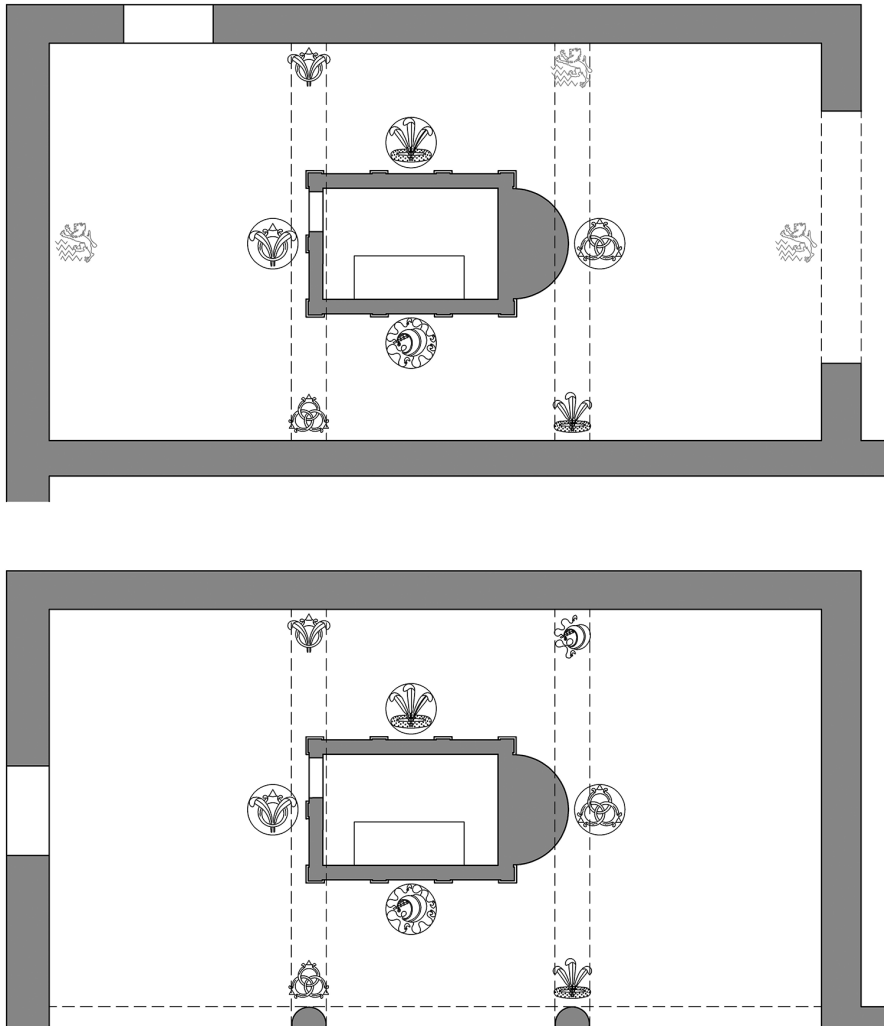


Abb. 7a, b: a) aktuelle Anordnung der Bilddevisen in der Cappella Rucellai
 b) Rekonstruktion der ursprünglichen Anordnung der Bilddevisen
 (grau = nachträglich eingefügte Rucellai-Löwenwappen, Zeichnung: A. Naujokat).

hg. von Sidney ANGLO, Woodbridge 1990, S. 49–76, S. 62; DIES.: ‚Un gran pelago‘: the impresa and the medal reverse in fifteenth-century Italy, in: Perspectives on the Renaissance medal, hg. von Stephen K. SCHER, New York 2000, S. 75–96. Seit Karl Giehlow und Ludwig Volkmann galt die Wiederentdeckung der *Hieroglyphica* des Horapoll als Ursprung der Faszination und Verbreitung der Bilddevisen. Die neuere Forschung zeigt jedoch, dass dieser Bilderschatz erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts einem größeren Publikum zugänglich war und somit lediglich als Fundus für die Findung neuer Bildmotive einer längst etablierten Kunstgattung dienen konnte, vgl. LIPPINCOTT: Genesis and significance [hier weiter oben], S. 65.

Der großen Verbreitung abzeichenartiger Sinnbilder im Italien des 15. Jahrhunderts steht das Fehlen zeitgenössischer theoretischer Abhandlungen gegenüber, die Auskunft über deren praktische und semantische Funktion erteilen könnten. Erst im 16. Jahrhundert, als sich das Medium bereits stark verändert hatte, wurde die Imprese zum Objekt theoretischer Reflexion. Emblembücher und Traktate wie das *Ragionamento* des Paolo Giovio beeinflussten die Rezeption des Phänomens nachhaltig. Mit Paolo Giovio erhielt die Imprese ihre seither gültige Definition als an eine Person und ihr Selbstverständnis gebundenes, allegorisch verschlüsseltes Rätselbild, das formal einem fest gefügten System aus Sinnbild (Bilddevise) und Sinnspruch (Wortdevise) entspricht.⁸

Derartige mit Sinnsprüchen kombinierte Bildabzeichen verbreiteten sich als Zeichen individueller Selbstdarstellung rasch seit dem letzten Viertel des Quattrocento, während um die Mitte des 15. Jahrhunderts personalisierte allegorische Impresen noch weitgehend dem literarisch interessierten humanistischen Kontext vorbehalten waren.⁹ In Florenz wurde eine der Definition Giovios entsprechende Komplexität erst seit den siebziger Jahren mit den Impresen Lorenzo de' Medici erreicht.¹⁰ Eine Generation zuvor, während der Entstehung des Rucellai-Bauprogramms, war die gekoppelte Verwendung von Bild und Motto noch ebenso wenig kanonisch wie deren Bindung an ein einzelnes Individuum. Eine Bilddevise konnte innerhalb einer Familie mehrere Generationen überdauern.¹¹ Auch die freie Erfindung von Bilddevisen war zu dieser Zeit offenbar noch selten; üblicherweise wurden sie aus dem Fundus im Umlauf befindlicher heraldischer Motive ausgewählt.¹² Aufgrund der starken Prägung des Begriffs ‚Imprese‘ durch die Definitionen des 16. Jahrhunderts soll im Folgenden zur Bezeichnung der Bildabzeichen an den Floren-

8 GIOVIO, Paolo: *Ragionamento di M. Paolo Giovio sopra i molti e disegni d'arme e d'amore che comunemente chiamono impresse*, 1555 (Mailand 1863). Siehe auch John A. Goodalls Definition der Imprese als „[...] a personal or familial badge or device comprising a design accompanied by an apt word or brief motto suggesting in veiled terms its significance“, GOODALL, John A.: *Impresa*, in: *The Dictionary of Art*, Bd. 15 (1996), S. 149ff.

9 Vgl. etwa Albertis berühmte, vom Motto *quid tum?* begleitete Imprese des geflügelten Auges, die er als eines der ersten personalisierten Bildabzeichen in den Jahren 1438 bis 1444 am Hof der Este in Ferrara entwickelte. Siehe u. a. LIPPINCOTT: *Genesis and significance* [Anm. 7], S. 66–70. Für ein Resümee der reichen Literatur zu Albertis *occhio alato* und einer neuen Deutung nach Dantes *Divina Commedia* siehe PFISTERER, Ulrich: ‚Soweit die Flügel meines Auges tragen‘. Leon Battista Albertis Imprese und Selbstbildnis, in: *MKIF* 42 (1998), S. 205–251.

10 Vgl. AMES-LEWIS, Francis: *Early Medicean devices*, in: *JWCI* 42 (1979), S. 122–143, S. 124; CARDINI, Franco: *Le insegne Laurenziane*, in: *Le temps revient, Il tempo si rinnova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, hg. von Paola VENTRONE, Florenz 1992, S. 55–74.

11 „[...] they were not personal ‚copyright‘ impresse“, vgl. AMES-LEWIS: *Early Medicean devices* [Anm. 10], S. 125; LIPPINCOTT: *Genesis and significance* [Anm. 7], S. 65. Die Bildabzeichen wiesen im Quattrocento noch keine vergleichbar komplexen Zusammenhänge mit den moralischen Sichtweisen oder Absichten eines individuellen Charakters auf, wie es später im 16. Jahrhundert der Fall sein sollte, vgl. AMES-LEWIS: *Early Medicean devices* [Anm. 10], S. 125; KENT, Dale V.: *Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance. The Patron's Oeuvre*, New Haven/London 2000, S. 364.

12 „Giovanni's emblems, like those of many other Florentines, were imported, not invented to express personal conceits“, vgl. PREYER, Brenda: *The Rucellai Palace*, in: *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone* [Anm. 1], S. 201.

tinier Bauten des Quattrocento dem in zeitgenössischen Quellen nachzuweisenden Terminus *divisa* oder (Bild-)Devisen der Vorzug gegeben werden.¹³

Obwohl sie eine stärker heraldische Funktion besitzen als die emblematischen Impresen des Cinquecento, grenzen sich die Devisen des Quattrocento durch ihre fehlende Exklusivität doch auch deutlich von den im Mittelalter üblichen Wappenbildern ab. Der simultanen Verwendung gleicher oder ähnlicher Devisen durch verschiedene Familien musste keine offizielle ‚Devisen-Verleihung‘ vorausgehen. Die Devisen der Frührenaissance sind somit vielleicht am treffendsten als Übergangsphänomen zu begreifen. Sie stehen an der Schnittstelle der traditionell als Marker gesellschaftlicher Allianzen verliehenen heraldischen Zeichen des Mittelalters und der zum Ausdruck der individuellen Persönlichkeit adaptierten, allegorisch verschlüsselten Sinnbilder der Neuzeit.

Durch seine freie Wählbarkeit konnte das Bildabzeichen der Frührenaissance sowohl der Vergewisserung und Veranschaulichung des eigenen Selbstverständnisses dienen als auch kalkulierter Ausdruck gesellschaftlich-politischer Allianzen sein. In dieser Ambiguität zwischen heraldischer und semantischer Funktion liegt die Komplexität der Deutung dieser frühen Devisen begründet. Zwar kommt ihnen noch nicht die hieroglyphenhafte Mehrfachbedeutung zu, die für die Impresen der späten Renaissance und des Barock charakteristisch wird, doch oszillieren sie gleichfalls im Spannungsfeld von Identifikation und Verrätselung, von offener und verdeckter Kommunikation, das von jeher der Natur des heraldischen Bildes eignet.¹⁴

Was die Bauten des Kaufmanns Giovanni Rucellai von anderen zeitgenössischen Architekturen in Florenz unterscheidet, ist die konsequente gleichzeitige Verwendung vier verschiedener Bilddevisen. Die Bildabzeichen des geblähten Segels, des gefiederten Rings, des edelsteinbesetzten *mazzocchio* sowie der drei verschlungenen Ringe tauchen niemals isoliert auf, sondern werden – wie auch am Heiliggrabtempietto – stets in Kombination miteinander verwandt. Es geht hier um eine offenbar kalkulierte Zusammenschau von Bildemblem, die bislang noch keine umfassende Analyse und Deutung erfahren hat.¹⁵ Seit den Studien Aby Warburgs hat die Forschung nahezu einhellig die bündnispolitische Ausdeutung des Rucellai-Devisenprogramms favorisiert. Die Bildabzeichen gelten demnach als Marker einer gezielten Annäherung Giovanni Rucellais an das Medici-Regime, bei welchem der Kaufmann seit der Exilierung seines Schwiegervaters und Geschäftspartners Palla Strozzi im Jahr 1434 in Ungnade gefallen war. Für eine derartige heraldische Auslegung des Rucellai-Devisenprogramms spricht gegenüber einer semantischen Interpretation vor allem die konsequente Wiederholung der vier Bildabzeichen auf allen vier Bauten des Florentiner Kaufmanns. Mag es auch gelingen, einzelnen Devisen

13 Der vorliegende Aufsatz übernimmt damit die bei AMES-LEWIS: Early Medicean devices [Anm. 10], S. 123f., vorgeschlagene Terminologie.

14 Vgl. hierzu LIPPINCOTT: Genesis and significance [Anm. 7], S. 54–61.

15 Eine systematische Untersuchung des Rucellai-Devisenprogramms hinsichtlich der Anordnung und Häufigkeit der vier Bildabzeichen an den einzelnen von Giovanni Rucellai gestifteten Bauten verspricht unter anderem wichtige Anhaltspunkte bezüglich der Hierarchie der Zeichen.

auf dem Heiliggrabtempietto einen ihrem religiösen Kontext angemessenen symbolisch-allegorischen Charakter zuzuweisen, so scheint doch ihre Zugehörigkeit zu einem Sakral- und Profanbauten gleichermaßen umfassenden, übergreifenden Devisenprogramm den maßgeblichen Kontext einer politischen Deutung vorzugeben.¹⁶

Volgendo le sue vele. Die Segeldevise Giovanni Rucellais

Den Ausgangspunkt für eine politische Interpretation des Devisenprogramms bildete zunächst die persönliche Devise des Kaufmanns, das vom Wind geblähte Segel, das unter allen Bildabzeichen der Rucellai-Bauten das prominenteste ist¹⁷ (Abb. 4a). Von jeher hat die Forschung dieses Motiv eng mit der persönlichen Biographie und Ambition des Kaufmanns verknüpft, mit der Selbstreflexion seines geschäftlichen und gesellschaftlichen Aufstiegs. Die frühesten Autoren sehen in dem prall gefüllten Segel (*vela gonfia*) ein Symbol des erfolgreichen Seehandels, dem Giovanni Rucellai einen großen Teil seiner Reichtümer verdankt, oder eine allgemeine Anspielung auf die kommerzielle Prosperität des Kaufmanns.¹⁸ Später, als Giovanni *Zibaldone* zur Deutung der *vela gonfia* herangezogen wird, deutet Aby WARBURG sie dezidiierter als Symbol der wechselhaften „Sturmfortuna“ und damit als Ausdruck für Giovanni Nachsinnen über den Widerstreit „zwischen der Kraft der Einzelpersönlichkeit und rätselhaft zufälliger Schicksalsmacht“.¹⁹ Das

16 Die charakteristische Mehrdeutigkeit von Bilddevisen erlaubt darüber hinaus zusätzliche Lesarten einzelner Bildabzeichen auf anderen semantischen Ebenen. Siehe etwa KENT: Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance [Anm. 11], S. 265f. Hier wird mit dem Hinweis auf Giotto's *Navicella*-Darstellung im Atrium von Alt St. Peter eine auf die neutestamentarische Schiffssymbolik bezogene Interpretation der Rucellai-Segeldevise angeregt. Eine eschatologische Konnotation der Segeldevise vermutet auch HERZNER, Volker: Die Segel-Imprese der Familie Pazzi, in: MKIF 20 (1976), S. 13–32, S. 14. Zur Betrachtung der *vela gonfia* im Zusammenhang mit der Segeldevise der Pazzi vgl. ebd.; LAPI BALLERINI, Isabella: Gli emisferi celesti della Sacrestia Vecchia e della Cappella Pazzi, in: Rinascimen- to 28 (1988), S. 321–355.

17 An jedem von Giovanni Rucellai gestifteten Bau kommt die *vela gonfia* zahlenmäßig häufiger vor als die anderen drei Devisen. Sie nimmt dabei stets die prominenteste Stellung unter allen Devisen ein: den *piano-nobile*-Fries der Palastfassade, den Erdgeschossfries unter der Attika von S. Maria Novella, die Bogenscheitel der Loggia Rucellai und die zur Kirche hinweisende Ansicht des Heiliggrabtempietto in San Pancrazio.

18 Vgl. u. a. RICHA, Giuseppe: Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri, 10 Bde., Florenz 1754–1762, Bd. 3, S. 24; PASSERINI, Luigi: Genealogia e storia della famiglia Rucellai, Florenz 1861, „Dell'arme“.

19 WARBURG, Aby: Francesco Sassetti's letztwillige Verfügung, in: Kunstwissenschaftliche Beiträge August Schmarsow gewidmet, Leipzig 1907, S. 129–152, Wiederabdruck in DERS.: Gesammelte Schriften, Leipzig/Berlin 1932, Bd. 1, S. 127–158, S. 146. Warburg begreift das *vela*-Symbol als „plastische Ausgleichsformel zwischen ‚mittelalterlichem‘ Gottvertrauen und dem Selbstvertrauen des Renaissancemenschen“, ebd. S. 151. Ausgangspunkt der Warburgschen Interpretation ist ein Wappenrelief im Hof des Palazzo Rucellai. Über dem Familienwappen ist hier als Helmzier ein Schiff abgebildet, in dem anstelle eines Mastes die Personifikation der antiken Göttin Fortuna ein geblähtes Segel in den Händen hält. Zur Interpretation der *vela gonfia* als Segel der Schicksalsgöttin Fortuna vgl. u. a. RICHA: Notizie storiche delle chiese fiorentine [Anm. 18], Bd. 3, S. 24; PASSERINI: Genealogia e sto-

Segel als Attribut der windabhängigen Fortuna galt von nun an als Symbol des schicksalhaften Auf und Nieder, das die Lebenserfahrung des Kaufmanns auf so besondere Weise kennzeichnete, dass er selbst der Frage „che cosa è fortuna“ einen ausführlichen Abschnitt seines *Zibaldone* widmete.²⁰

Ein neuerer Interpretationsstrang legt der Segeldevise dagegen vor allem eine bündnispolitische Aussage zugrunde. So lässt sich das Thema der *navigazione*, das in dem Bildemblem anklingt, auch in den schriftlichen Äußerungen des Kaufmanns als Metapher seines gesellschaftlichen und politischen Handelns nachweisen: „Sono stato non acetto ma sospetto allo stato anni 27, cioè dal 1434 al 1461; che m'è chonvenuto navichare molto a punto e ssanza errore“ – mit diesen Worten bemüht Giovanni in einem *ricordo* von 1473 die Metapher der Steuermannskunst zur Veranschaulichung seiner prekären Lage in den Jahren zwischen der Exilierung seines Schwiegervaters und Geschäftspartners Palla Strozzi durch das Medici-Regime und der Verlobung seines eigenen Sohnes Bernardo mit Piero de' Medici's Tochter Nannina im November 1461.²¹ Nur durch geschicktes und fehlerfreies ‚Navigieren‘ war es ihm in dieser von sozialer und ökonomischer Unsicherheit geprägten Periode gelungen, einerseits die Loyalität gegenüber dem beim Medici-Regime in Ungnade gefallen Verwandten zu bewahren, während er auf der anderen Seite eine entschlossene Strategie der Annäherung an die Medici verfolgte, deren erklärtes Ziel die politische Rehabilitation und Eingliederung in das Medici-Bündnis war.²² Als Schlusspunkt dieser von ihm selbst als „tempo d'aversità“ charakterisierten Zeitspanne darf die Verlobung Bernardo Rucellais mit Nannina de' Medici gelten, die Giovanni's dauerhafte Integration in das

ria della famiglia Rucellai [Anm. 18], „Dell'arme“; DOREN, Alfred: Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance, in: Vorträge der Bibliothek Warburg 2 (1922–1923), S. 71–144, S. 118ff.; WITTKOWER, Rudolf: Chance, time and virtue, in: JWC 1 (1937–1938), S. 313–321, S. 316ff.; WIND, Edgar: Platonic tyranny and the Renaissance Fortuna, in: De artibus opuscula XL. Essays in honor of Erwin Panofsky, hg. von Millard MEISS, New York 1961, S. 491–496, S. 492; HERZNER: Die Segel-Imprese der Familie Pazzi [Anm. 16], S. 13–16; KIEFER, Frederick: The conflation of Fortuna and Occasio in Renaissance thought and iconography, in: JMRS 9 (1979), S. 1–27; KENT: The making of a Renaissance patron of the arts [Anm. 1], S. 86; PEROSA, Alessandro: Lo Zibaldone di Giovanni Rucellai, in: Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone [Anm. 1], S. 99–152, S. 149–152; PREYER: The Rucellai Palace [Anm. 12], S. 200f.; KENT: Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance [Anm. 11], S. 364ff.

20 *Zibaldone quaresimale*, fol. 16^v–20^v, vgl. RUCELLAI, Giovanni: Il Zibaldone Quaresimale, hg. von Alessandro PEROSA (= Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone, hg. vom Warburg Institute, Bd. 1), London 1960, S. 103–112.

21 *Zibaldone quaresimale*, fol. 227, vgl. RUCELLAI: Il Zibaldone Quaresimale [Anm. 20], S. 122. Giovanni war durch die Allianz mit dem Medici-Gegner Strozzi selbst verdächtig und sah sich politischen und fiskalischen Sanktionen ausgesetzt. Zu Giovanni's Biografie in den Jahren 1434 bis 1461 vgl. KENT: The making of a Renaissance patron of the arts [Anm. 1], S. 22–39.

22 Die Annäherung Giovanni's an die Medici geschah trotz diverser Rückschläge schrittweise und konstant durch den gezielten Aufbau verwandtschaftlicher Beziehungen. Seit 1445 arrangierte der Kaufmann für alle seine Kinder Heiratsbündnisse mit Medici-Verbündeten. 1448 wurde Piero de' Medici Taufpate von Bernardo Rucellai. Vgl. KENT: The making of a Renaissance patron of the arts [Anm. 1], S. 29.

herrschende Medici-Bündnis besiegelte und ihm endlich auch den seiner ökonomischen Position adäquaten politisch-sozialen Aufstieg ermöglichte.²³

Giovannis Wandlung vom Parteigänger des traditionell Medici-feindlichen Florentiner Patriziats hin zum anerkannten Mitglied der herrschenden Klasse erforderte eine wirksame Rechtfertigungsstrategie gegenüber Kritikern und Neidern. Ein von höchster Stelle historisch autorisiertes Argument für den Opportunismus des Kaufmanns fand sich im Konzept des *parere temporis*, mit dem schon der römische Redner Cicero seine politische Inkohärenz verteidigt hatte. Cicero hatte seine bündnispolitische Flexibilität mit der Metapher des ‚Navigierens vor dem Wind‘ illustriert: Man müsse sich an die Verhältnisse anpassen, indem man das Segel nach dem Wind setze. Eine Allianz mit dem Gegner sei zulässig, sofern sie die Rückgewinnung der Macht und der Regierung im Staat garantiere.²⁴ Möglicherweise war der Kaufmann durch Alberti, den humanistisch gebildeten *ideatore* und Architekten des Rucellai-Bauprogramms, dazu angeregt worden, einen Brief Senecas in seinen *Zibaldone* aufzunehmen, der – wie zahlreiche antike und moderne Autoren – die ciceronianische Metapher der *navigazione* als Ausdruck des *parere temporis* aufgreift.²⁵ Auch für Alberti selbst ist der Gebrauch der Segelmetapher in seiner Intercoenale *Anuli* überliefert.²⁶ Es liegt daher nahe, ihm auch die Überset-

23 Vgl. Giovannis Beschreibung des pompös inszenierten Hochzeitsfestes am 8. Juni 1466 auf der Piazza Rucellai, *Zibaldone quaresimale*, fol. 49^r–50^v, RUCELLAI: Il Zibaldone Quaresimale [Anm. 20], S. 28–34. Siehe auch KENT: The making of a Renaissance patron of the arts [Anm. 1], S. 67f.

24 „[...] auch dann wäre ich überzeugt, daß man eine so gewaltige Macht nicht bekämpfen oder das Übergewicht der Machthaber, selbst wenn es möglich wäre, beseitigen, noch auch stur bei ein- und derselben Meinung bleiben darf, nachdem die Verhältnisse umgeschlagen sind und die Gesinnung der Guten sich gewandelt hat, sondern sich den Umständen fügen muß [...]; vielmehr ist es wie beim Segeln: die Kunst besteht darin, daß man sich nach Wind und Wetter richtet, auch wenn man dann den erstrebten Hafen nicht erreicht; aber wenn man durch Umsetzen der Segel ans Ziel kommen kann, dann wäre es Torheit, den einmal eingeschlagenen Kurs unter Gefahren beizubehalten und ihn nicht lieber zu ändern und schließlich doch dahin zu gelangen, wohin man will“, Cicero *Ad familiares* I, 9, 21, zit. nach MARCUS TULLIUS CICERO: *Ad familiares* – An seine Freunde, Lateinisch-Deutsch, ed. und übers. von Helmut KARSTEN, Darmstadt 1976, S. 59. Zu dieser neueren Kontextualisierung der Segeldevise siehe MALQUORI, Alessandra: *Tempo d'avversità: gli affreschi dell'altana di Palazzo Rucellai*, Florenz 1993, S. 59–64.

25 „[...] et siccome il buono marinaio si guarda delle tempeste del mare, et de venti contrari, et schifa i luoghi pericolosi volgendo le sue vele in altra parte, così il savio si guarda di potenza che nuocere gli possa ma e' fa questo sì saviamente che le gienti non se raveggono, però che pare che l'uomo odii quello che fugge“, *Zibaldone quaresimale*, fol. 140^r, zit. bei MALQUORI: *Tempo d'avversità* [Anm. 24], S. 61. Der ins *volgare* übertragene Passus entspricht Seneca *Epistulae Morales Ad Lucilium*, 14. Brief, 7–8: „Daher wird der Weise niemals den Zorn der Mächtigen erregen, im Gegenteil, er wird ihn meiden, ebenso wie während einer Seefahrt den Sturm“, zit. nach LUCIUS ANNAEUS SENECA: *Epistulae morales ad Lucilium Liber II*, Lateinisch-Deutsch, ed. und übers. von Franz LORETTO, Ditzingen 1986, S. 17.

26 Vgl. die Deutung des sechsten emblematischen Rings, auf dem ein Wetterfährchen dargestellt ist: *quandoquidem quasi nautae inter aestus rerum et temporum scopulos versamur, attentos esse oportet argonautas, ut si quando id tempus postulet, mutata velificatione, aut in tuto effugere cum dignitate, aut inter undas versari possimus absque periculo*, Leon Battista Alberti *opera inedita et pauca separatim impressa*, ed. von Girolamo MANCINI, Florenz 1890, S. 229–232. Vgl. die engl. Übersetzung in LEON BATTISTA ALBERTI: *Dinner Pieces. A translation of the Intercoenales*, ed. und übers. von David MARSH, Binghamton/New York 1987, S. 213ff: „Like sailors tossed amid stormy events and

zung der Metapher in das Bildmedium der Segeldevise zuzuschreiben – schließlich war er durch das humanistische Ambiente am Hof der Este in Ferrara im Umgang mit personalisierten allegorischen Devisen geschult.²⁷

Zusammenschau von Bilddevisen: Visuelle Bündnispolitik

Obwohl die Segeldevise als persönliches Bildabzeichen Giovanni Rucellais unter den vier Rucellai-Devisen stets eine herausragende Position einnimmt, tritt sie nie allein, sondern stets in Begleitung des gefiederten Rings, des *mazzocchio*, und – an Palastfassade und Heiligem Grab – der drei ineinander verschlungenen Ringe auf. Die Forschung hat in den hier genannten Devisen bisher fast einhellig drei verschiedene Variationen der Mediceischen Ringdevise erkannt. Zweifelsohne trägt jedes der drei Bildabzeichen deutliche Anklänge an das Motiv, das sich unter Piero de' Medici neben dem *palle*-Wappen als Bilddevise der Medici etabliert hatte: ein mit einem spitzen, geschliffenen Diamanten besetzter Fingerring, der in vielen Fällen in Kombination mit drei Straußenfedern verwandt wird. Das Motiv des Diamantrings ist bereits seit den frühen vierziger Jahren vereinzelt in Manuskripten Pieros sowie als Bauschmuck an der von seinem Vater Cosimo gestifteten Badia Fiesolana nachzuweisen. Eine dem *palle*-Wappen vergleichbare heraldische Prominenz erlangt es jedoch erst durch die öffentliche Zurschaustellung als Stifterdevise an den Bauten Piero de' Medicis.²⁸

In zwei unterschiedlichen Varianten hatte Piero den Diamantring erstmals im Jahr 1448 am Tempietto del Crocifisso in S. Miniato al Monte verwandt und damit das Verbot einer Wappenanbringung umgangen²⁹ (Abb. 8). In den fünfziger und sechziger Jahren taucht die Ringdevise in wechselnden Varianten – mit Federn, Schmuckbändern und *palle*-Wappen kombiniert – auch an anderen Stiftungen Pie-

rocky circumstances, we must be cautious argonauts. As the times dictate, we must change tack and seek safety with honor or chart a safe course through the waves“. Vgl. auch MARSH, David: Visualizing Virtue, in: *Albertiana* 6 (2003), S. 7–26, S. 16–21.

27 Vgl. MALQUORI: Tempo d'aversità [Anm. 24], S. 61f. Die Segeldevise begegnet bei den Este bereits in den frühen 1440er Jahren, vgl. HERZNER: Die Segel-Imprese der Familie Pazzi [Anm. 16], S. 16. Zu Albertis engen Verbindungen mit Ferrara während der Herrschaft des Leonello d'Este siehe u. a. BAXANDALL, Michael: A Dialogue on Art from the Court of Leonello d'Este. Angelo Decembrio's *De politia litteraria* Pars LXVIII, in: *JWCI* 26 (1963), S. 304–326, S. 306–309.

28 AMES-LEWIS: Early Medicean devices [Anm. 10], S. 140, hat nachgewiesen, dass nicht Cosimo, sondern Piero de' Medici als ‚leading light‘ des Mediceischen Devisenvokabulars erachtet werden muss. Allgemein zu den Medici-Devisen vgl. ebd. sowie PREYER: The Rucellai Palace [Anm. 12], S. 198–201.

29 Auf dem Fries der Kleinarchitektur reihen sich Diamantringe, die durch ein Schmuckband mit dem Motto *semper* mit drei Straußenfedern verwoben sind. In einem Tondo auf der Rückwand des Tempietto ist der Ring erneut zu sehen, diesmal in der Klaue der persönlichen Falkendevise Pieros. Auch das Gitter, das den Tabernakel umgibt, ist aus Diamantringen zusammengesetzt. Zu Pieros Tabernakel in San Miniato vgl. LIEBENWEIN, Wolfgang: Die ‚Privatisierung‘ des Wunders. Piero de' Medici in SS. Annunziata und San Miniato, in: Piero de' Medici ‚il Gottoso‘ (1416–1469). Kunst im Dienste der Mediceer, hg. von Andreas BEYER und Bruce BOUCHER, Berlin 1993, S. 251–290, S. 271–282; zur Funktion persönlicher Devisen im Kontext einer ‚Privatisierung des Wunders‘ siehe ebd. S. 277–282.



Abb. 8: Die Ringdevise Piero de' Medicis an Michelozzos Tabernakel des Kreuzaltares in San Miniato al Monte (Foto: A. Naujokat).

ros auf. So in den Tondi der Biforienfenster am *piano nobile* der Medici-Palastfassade, wo der dreifach gefiederte Diamantring spätestens Mitte der fünfziger Jahre alternierend mit dem Medici-Wappen verwandt und damit endgültig als heraldisches Zeichen im öffentlichen Raum etabliert wird.³⁰ Ein einzelner Ring zierte, von einem Schmuckband umwoben, die vor das Jahr 1459 datierende polychrome Fußbodendekoration der Medici-Palastkapelle.³¹ Zwei weitere Varianten der Ringdevise verwendet Piero um das Jahr 1461 in seiner privaten, den Tabernakel des wundertätigen Verkündigungsbildes flankierenden Kapelle in der Kirche SS. Annunziata. Jedes der vier Pendentiftondi der flachen Kuppel zeigt drei ineinander verschlungene Diamantringe. Im Fenstertondo der Kapelle, das weit in die Kirche hinein sichtbar ist, scharen sich in radialer Anordnung erneut drei Ringe um ein zentrales *palle*-Wappen. Zwischen ihnen sind, durch Schmuckbänder verwoben, je drei Federn eingesteckt³² (Abb. 9). Zwei Abwandlungen der Ringdevise finden

30 Die dekorative Ausstattung der Fassade des Palazzo Medici erfolgte unter Pieros Ägide in den Jahren zwischen 1449 und 1457. Zur Datierung der Palastfassade siehe u. a. HYMAN, Isabelle: *Fifteenth century Florentine studies. The Palazzo Medici and a ledger for the church of San Lorenzo* (Diss. New York University 1968), New York/London 1977, S. 44–89, bes. S. 79, Anm. 59.

31 Vgl. die Datierung der Kapelle bei ACIDINI LUCHINAT, Cristina: *Benozzo Gozzoli. La Cappella dei Magi*, Mailand 1993, S. 7.

32 Sowohl die Pendentif-Tondi als auch die Dekoration des Rundfensters entstanden während der zweiten Ausbauphase der *Cappella dell'Armadio* um das Jahr 1461, als das Gewölbe der Kapelle

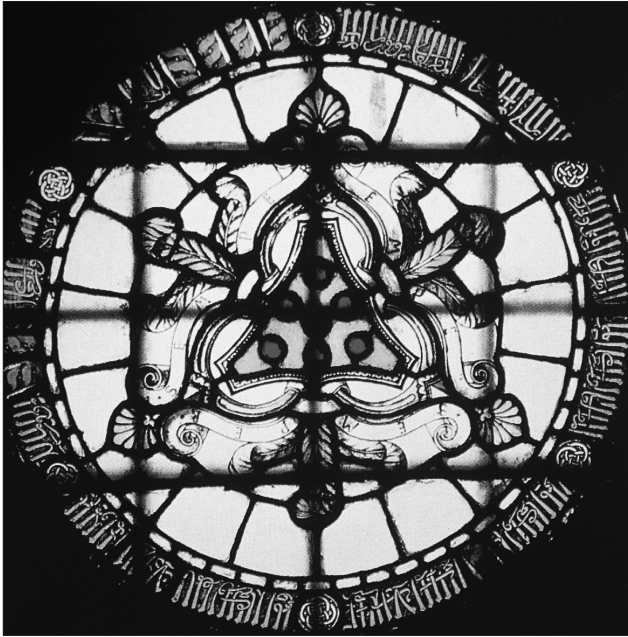


Abb. 9: Die drei Ringe im Zentrum des Fenestertondos von Piero de' Medici's Privatoratorium, SS. Annunziata
(aus CASALINI: L'Angelico e la cateratta per l'armadio degli argenti [Anm. 32], S. 25–47).

sich zuletzt auch in der zwischen 1459 und 1462 von Benozzo Gozzoli freskierten *Calvacata dei magi* in der Medici-Palastkapelle. Das Zaumzeug des in der Regel mit Piero de' Medici identifizierten Reiters trägt eine Bordüre aus überkreuzten Ringen, denen die Buchstaben des Mottos *SEMPER* einbeschrieben sind. Auf der darüber liegenden Borte erscheint das Motiv eines Ringes, der die sieben Medici-palle umfasst, in alternierender Reihung mit einem Büschel dreier Federn³³ (Abb. 10).

Obleich der Gebrauch der Diamantring-Devise keineswegs exklusiv der herrschenden Familie von Florenz vorbehalten war, sondern im Italien des Quattrocento auch andernorts nachzuweisen ist, hatten die Medici auf Florentiner Boden das Erstnutzerrecht an diesem Bildabzeichen.³⁴ Die Florentiner Bürger assoziierten den

abgesenkt wurde, um für das darüber angeordnete private *sacello-studio*l Pieros Raum zu schaffen. Vgl. CASALINI, Eugenio: L'Angelico e la cateratta per l'armadio degli argenti, in: La SS. Annunziata di Firenze. Studi e documenti sulla chiesa e il convento, hg. von Eugenio CASALINI, Florenz 1971, S. 25–47, S. 34; MOROLLI, Gabriele: 'Sacella'. I tempietti marmorei di Piero de' Medici. Michelozzo o Alberti?, in: Michelozzo, Scultore e Architetto (1396–1472), hg. von DERS., Florenz 1998, S. 131–170, S. 150f.; LIEBENWEIN: Die 'Privatisierung' des Wunders [Anm. 29], S. 256–259.

³³ Vgl. z. B. CARDINI, Franco: I re magi di Benozzo a Palazzo Medici, Florenz 2001, S. 39–43.

³⁴ Die Tatsache, dass der Ring lange vorher an den Höfen der Este in Ferrara und der Mailänder Sforza benutzt wurde (vgl. SANT'AMBROGIO, Diego: Dell'impresa araldica dei tre anelli intrecciati, in: ASL 7 [1891], S. 392–398; AMES-LEWIS: Early Medicean devices [Anm. 10], S. 129f.), hat zu Spekulationen angeregt, die die Herkunft des Symbols bei den Medici betreffen. Für die These, der Ring

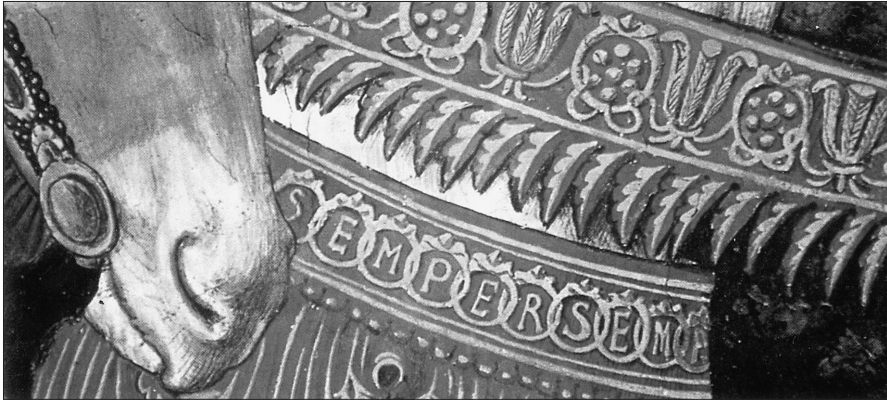


Abb. 10: Zaumzeug mit Ringdevis, Detail der *Cavalcata dei Magi* in der Medici-Palastkapelle (aus VENTRONE: *Le temps revient* [Anm. 10], S. 65).

an den Medici-Stiftungen allgegenwärtigen Diamantring seit dem Jahr 1448, spätestens aber seit Mitte der fünfziger Jahre mit der führenden Familie der Arnostadt und ihrer künstlerischen Patronage und waren daran gewöhnt, die Ring-Feder-Devis im öffentlichen Raum in ihren unterschiedlichsten Varianten wiederzuerkennen.³⁵

Die enge Bindung von Ring und Federn an die Medici ist für das Verständnis der Bildabzeichen an den Rucellai-Bauten zentral. Die drei Devisen, die Giovanni neben seiner eigenen Segeldevise verwendet, sind so gestaltet, dass der zeitgenössische Betrachter sie ebenso als Varianten des Medici-Bildabzeichens lesen musste, wie es die kunsthistorische Literatur des 20. Jahrhunderts noch vielfach getan hat.³⁶

In Zusammenschau mit der persönlichen Segeldevise Rucellais kann man die gezielte Anspielung auf das Mediceische Devisenvokabular nur als heraldische Visualisierung der bündnispolitischen Ambitionen des Kaufmanns deuten. Giovannis Devisenprogramm, das die *vela gonfia* nie isoliert, sondern stets im Kreise

sei den Medici 1450 von den Sforza verliehen worden, vgl. z. B. BÖNINGER, Lorenz: *Diplomatie im Dienst der Kontinuität. Piero de' Medici zwischen Rom und Mailand*, in: Beyer/Boucher: *Piero de' Medici* [Anm. 29], S. 39–54, S. 43f.

35 Vgl. BRAUN: *The Politics of Immortality* [Anm. 2], S. 13: „The diamond rings and feathers were first used on public architecture in Florence by the Medici, and were immediately recognizable as standards of the city's leading family“. Vgl. auch PREYER: *The Rucellai Palace* [Anm. 12], S. 203.

36 TARANI, D. F.: *La Badia di S. Pancrazio in Firenze*, Pescia 1923, S. 78f., erkennt im Ring mit zwei Federn irrtümlich den „anello mediceo colle tre penne“, während VENTURI, Adolfo: *Storia dell'Arte Italiana*, Bd. 8 (*L'Architettura del Quattrocento*), Mailand 1923, S. 198, den torusförmigen *mazzocchio* als „bianco anello gemmato“ identifiziert. Auch die neuere Literatur zum Heiliggrabtempietto stimmt der Deutung der Ring-Feder-Motive als Medici-Abzeichen zu, vgl. u. a. Robert Tavernors Beschreibung der Dekoration des Heiliggrabtempietto: „Other discs contain heraldic devices of the Rucellai and Medici“, TAVERNOR, Robert: *On Alberti and the art of building*, New Haven/London 1998, S. 110. MELE: *Il sacello del Santo Sepolcro nella Cappella Rucellai* [Anm. 2], S. 218, geht sogar so weit, in den Abzeichen die persönlichen Devisen dreier Medici-Generationen, nämlich Cosimo, Piero und Lorenzo de' Medicis, zu identifizieren.

der vermeintlichen Medici-Embleme präsentiert, ist – so die vordergründige Botschaft – eine öffentliche Dankbarkeits- und Loyalitätsbekundung des Kaufmanns gegenüber der ersten Familie der Stadt und eine Demonstration seiner Hoffnung auf Aufnahme in die Allianz der Herrschenden.³⁷

Allein die Devise auf der Nordseite des Heiliggrabtempietto, der federbesetzte liegende Reif des *mazzocchio*, verlangt eine weitergehende Betrachtung (Abb. 4c). Das von der Forschung weitgehend unbeachtete Motiv ist nicht ohne weiteres als Zitat einer Medici-Devise zu deuten, sondern erweist sich bei genauer Hinsicht als persönliche Devisen-Neuschöpfung Giovanni Rucellais, die als solche nur an den von ihm gestifteten Bauten nachzuweisen ist.³⁸

Die Devise zeigt einen edelsteinbesetzten Ring, der jedoch keineswegs mit dem Mediceischen Fingerring zu verwechseln ist. Vielmehr ist er als *mazzocchio* zu identifizieren, ein für das Quattrocento typischer Kopfschmuck, der aus einem torusförmig gewickelten Tuch bestand und dazu diente, weitere Stoffbahnen auf dem Kopf zu drapieren.³⁹ Am Heiliggrabtempietto erscheint der Reif rundum mit Edelsteinen besetzt und von einem Federbüschel geschmückt, das über der Stirn durch eine Blumenbroche gehalten wird. Wie zeitgenössische Beschreibungen und Darstellungen belegen, wurde der *mazzocchio* in entsprechend prächtig geschmückten Varianten auch ohne zusätzlichen Tuchbesatz getragen⁴⁰ (Abb. 11a). In seiner reichsten Ausführung avancierte er – durch einen kronenartigen Aufsatz nobilitiert – zur herrschaftlichen Kopfbedeckung, die als Würdezeichen beinahe dem Rang einer Krone gleichkam⁴¹ (Abb. 11b).

Hinter seiner vordergründigen Maskierung als Medici-Emblem offenbart sich der *mazzocchio* als eigenständiges Bildabzeichen, dessen Aufnahme in die Zusammenschau heraldischer, der Visualisierung von Bündnisambitionen dienender Zeichen einer genaueren Bewertung und Einordnung bedarf. Wessen Devise verdiente

37 Vgl. hierzu WARBURG: Francesco Sassettis letztwillige Verfügung [Anm. 19], S. 149f.; HEYDENREICH: Die Cappella Rucellai von San Pancrazio in Florenz [Anm. 2], S. 220: „[...] dreimal erscheint in Variationen die Medici-Impresa – Federn und Diamantring – neben dem Rucellaisegel, fraglos ein Hinweis auf die enge Verbindung der beiden mächtigen Familien“; BRAUN: The Politics of Immortality [Anm. 2], S. 13. Seit GUASTI, Gaetano: Le cappelle Rucellai in San Pancrazio col sepolcro del Redentore simile a quello di Gerusalemme eseguito nel secolo XV, Florenz 1899, wird der Bau des Heiliggrabtempietto traditionell mit der Hochzeit von Giovanni Rucellais Sohn Bernardo mit Nannina de’ Medici, Tochter Piero de’ Medicis, im Jahr 1466 in Verbindung gebracht.

38 So auch PREYER: The Rucellai Palace [Anm. 12], S. 198; BRAUN: The Politics of Immortality [Anm. 2], S. 13; SYNDIKUS, Candida: Leon Battista Alberti. Das Bauornament, Münster 1996, S. 238f.

39 Vgl. u. a. HERALD, Jacqueline: Renaissance Dress in Italy 1400–1500, London 1981.

40 Einen vergleichbaren *mazzocchio* beschreibt das von Luigi Pulci verfasste Sonett anlässlich eines 1469 für Lorenzo de’ Medici abgehaltenen Turniers: „E perché e’ paia ch’io non sogni e canti, / non ho dimenticato un berretta / ch’avea tre penne piene di diamanti, / che par che surgin fuor d’una brocchetta, / tanti zaffir’ ch’io non saprei dir quanti / e rigata è dal mazzocchio alla vetta / di perle, che minor vidi già pesca / fra certi spicchi fatti alla turchesca“, PULCI, Luigi: Morgante e opere minori, ed. von Aulo GRECO, Turin 1997, Bd. 2, S. 1345.

41 Vgl. die Definition dieser herrschaftlichen Variante des *mazzocchio* im Grande Dizionario della Lingua Italiana, Bd. 9 (1975), S. 986: „[...] copricapo medievale e rinascimentale, talvolta adorno di corona incastonata di gemme preziose, portato per la più in segno di dignità da persone investite di alte cariche“.

es, neben den vermeintlichen Medici-Emblemen in den Kreis der heraldischen Zeichen an den Rucellai-Bauten eingereiht zu werden, während die Identität des Trägers offenbar gleichzeitig durch die geschickte Anverwandlung des Bildabzeichens an das Medici-Devisenvokabular verschleiert werden sollte?

Forscht man im Fundus der zeitgenössischen Florentiner Devisen nach einem Bildabzeichen, von dem sich die gefiederte, kostbare Kopfbedeckung ableiten ließe, so stößt man auf die persönliche Devise einer Giovanni Rucellai nahestehenden Person: seines Schwiegervaters Palla Strozzi. Die Altartreppe der von Palla in den Jahren 1421 bis 1424 als Familienkapelle und Grabstätte für seinen Vater Onofrio errichteten Sakristei von Santa Trinita zeigt auf ihren mit schwarzem Marmor verkleideten Setzstufen in mehrfacher Reihung einen weißen, kronenartigen Reif, der vorne mit einem blumenartigen Aufsatz geschmückt ist und von zwei in rotem Marmor eingelegten Palmwedeln durchstoßen wird (Abb. 12). Die Kronendevise ist eng mit dem ikonografischen Programm der Sakristei verknüpft. In ihr hallen die Kronen der drei morgenländischen Könige wieder, die in Gentile da Fabriano's Altarbild *Adorazione dei magi* über dem Hauptaltar der Kapelle dem Christuskind ihre Aufwartung machen.⁴²

Nicht nur aufgrund der Affinität der Devisen, die jeweils eine kostbare Kopfbedeckung abbilden, sondern auch im Hinblick auf die Rolle Palla Strozzi's als wichtigstem geschäftlichen und künstlerischen Mentor Giovanni Rucellai's scheint es verlockend, im Motiv des gefiederten *mazzocchio* eine bescheidenere Variante der stolzen Kronendevise des Medici-Gegners zu erkennen, welche durch die Verwendung von Federn statt Palmwedeln der Medici-Devise des gefiederten Rings anverwandelt wurde.⁴³ Dass Giovanni mit seinem Devisenprogramm neben einer Huldigung an die Medici auch der Loyalität zu seinem exilierten Schwiegervater Ausdruck verleihen wollte, ist umso wahrscheinlicher, als Palla Strozzi in der Rolle des verdeckten Finanziers entscheidend am Florentiner Bauprogramm seines Schwiegersohnes beteiligt war – ein Umstand, den die Forschung zu den Bauten

42 Zur Kronendevise im Kontext des ikonografischen Programms der Sakristei von Santa Trinita vgl. DAVISSON, Darrel D.: The iconology of the Santa Trinita Sacristy 1418–1435. A study of private and public functions of religious art in the early Quattrocento, in: AB 57 (1975), S. 313–334; JONES, Roger: Palla Strozzi e la sagrestia di Santa Trinita, in: Rivista d'Arte 37 (1984), S. 9–106; SAALMAN, Howard: Strozzi tombs in the sacristy of Santa Trinita, in: Münchner Jb. der Bildenden Kunst 38 (1987), S. 149–160. Zur persönlichen Heraldik Palla Strozzi's allgemein siehe JONES: Palla Strozzi e la sagrestia di Santa Trinita (hier weiter oben), S. 27, S. 39.

43 Diese These beruht auf dem Manuskript eines unveröffentlichten Aufsatzes von Matteo Burioni („Im Zeichen des ‚Mazzocchio‘. Palazzo Rucellai und die Familienpolitik des Bauherrn in der konstitutionellen Krise von 1466“), für dessen Überlassung ich danke. Zur Bestätigung seiner These verweist Burioni auf ein ikonografisches Detail der Altana-Fresken des Palazzo Rucellai: In der Sockelzone des Freskos flankieren gefiederte *mazzocchi* die Wappengruppe der Pandolfini, Strozzi, Guasconi und Rucellai. Die Abwesenheit anderer Devisen (der gefiederte Diamantring wird in die untere Zierleiste verbannt) sowie der private Kontext des Freskos ermöglichen es hier, dem *mazzocchio* ein präzises Bedeutungsfeld zuzuweisen – er ist Zeichen für den durch Hochzeitsallianzen innerhalb des mediceischen Patriziats erreichten Status des Auftraggebers und damit eine Bekräftigung seiner Verbundenheit mit einigen von den Medici verbannten Familien. Zu den Wappen der Altana-Fresken vgl. auch MALQUORI: Tempo d'avversità [Anm. 24], S. 82, sowie ebd. Abb. 14.



Abb. 11a, b: a) Drei Reiter mit *mazzocchio*, Detail der *Cavalcata dei Magi* in der Medici-Palastkapelle (aus VENTRONE: *Le temps revient. 'l tempo si rinnova* [Anm. 10], S. 125).

b) Jüngling mit *mazzocchio*-Krone, Detail der *Cavalcata dei Magi* in der Medici-Palastkapelle (aus CARDINI: *I re magi di Benozzo a Palazzo Medici* [Anm. 33], S. 33).



Abb. 12: Palla Strozzi's Kronendevise auf den Stufen der Sakristei von Santa Trinita (Foto: A. Naujokat).

Giovanni Rucellais bisher nicht ausreichend gewürdigt hat.⁴⁴ Angesichts der engen verwandtschaftlichen und geschäftlichen Beziehungen, die Giovanni zu Palla Strozzi in den Jahren vor und nach dessen Exilierung unterhielt, ist es undenkbar, dass der Florentiner Kaufmann ein bündnispolitisches Devisenprogramm realisierte, das einseitig seiner Hoffnung auf politische Rehabilitation beim Mediciregime Ausdruck verlieh. Viel eher ist zu erwarten, dass sich in der Auswahl und Kombination der Devisen Giovanni Rucellais die Komplexität einer multilateralen Bündnisstrategie manifestiert, auf die er auch mit seiner persönlichen Segeldevise verweist.

Es wäre zweifellos einem Affront gleichgekommen, hätte Giovanni die Kronendevise seines in Ungnade gefallenen Schwiegervaters offen in die Folge der Medici-Bildabzeichen eingereiht. Der Kunstgriff ihrer Anverwandlung an die geläufigen Medici-Devisen bot ihm indes die Möglichkeit, seiner bündnispolitischen Befindlichkeit recht präzise Ausdruck zu verleihen: Er war im Begriff, zu einem vollwertigen Mitglied der Medici-Partei zu werden, ohne dass er seine Vergangenheit und seine traditionelle Loyalität gegenüber Palla Strozzi aufgab und verleugnete. Der *mazzocchio* als verdeckt zitierte Variante der Kronendevise zollte dem Schwiegervater und langjährigen Unterstützer Dank und Respekt. Den Medici hingegen signalisierte die demonstrative Evokation ihrer Devisen die Bereitschaft Giovannis, als verlässlicher Partner im Medici-Bündnis zu dienen. Nicht nur die Segeldevise, sondern das gesamte Devisenprogramm wird damit zum bildhaften Ausdruck seines geschickten ‚Navigierens‘ zwischen den Parteien.⁴⁵

In der Anordnung der Devisen am Heiliggrabtempietto tritt die bündnispolitische Doppelbödigkeit seines Devisenprogramms eindrucklicher zu Tage als an den anderen Bauten Giovanni Rucellais. Die Devisen sind hier einzeln und gleichberechtigt dargestellt und nicht wie andernorts miteinander verwoben oder kombiniert.⁴⁶ Dennoch spiegelt ihre Anordnung die hierarchische Abstufung, in der die Motive auch an den anderen architektonischen Stiftungen Giovannis verwendet werden: Wie an allen Rucellai-Bauten nahm auch am Tempietto das Rucellai-segel die prominenteste Position ein, indem es sich als einziges Bildabzeichen offen

44 Brenda PREYER und Francis William KENT haben auf die raffinierten Finanztransaktionen zwischen Palla Strozzi und Giovanni Rucellai hingewiesen, die Pallas Florentiner Besitzungen vor dem Zugriff des Fiskus schützten, um ihre Erträge stattdessen zur Finanzierung der Bauprojekte Giovannis zu nutzen, vgl. PREYER, Brenda: Giovanni Rucellai and the Rucellai Palace, Diss. Harvard University 1976, S. 9f.; KENT, Francis William: Lorenzo de' Medici's acquisition of Poggio a Caiano in 1474 and an early reference to his architectural expertise, in: JWCI 42 (1979), S. 250–256; DERS.: The making of a Renaissance patron of the arts [Anm. 1], S. 46–50, S. 57f.; KENT, Dale V./KENT, Francis William: Neighbours and neighbourhood in Renaissance Florence: The district of the Red Lion in the fifteenth century, Locust Valley/New York 1982, S. 145–148, S. 157–161.

45 Im Zusammenhang der Anverwandlung von Krone und Ring ist auf eine ikonografische Besonderheit hinzuweisen, die bei der Darstellung der Krönung Josephs zum Vizekönig Ägyptens in den Altana-Fresken des Palazzo Rucellai ins Auge fällt: Üblicherweise ist das Herrschaftszeichen, das der Pharao Joseph überreicht, ein Ring und nicht, wie hier gezeigt, eine Krone. Zur Ikonografie der Altana-Fresken und zum Bezug der dargestellten Josephsgeschichte zur Biografie Giovanni Rucellais vgl. MALQUORI: Tempo d'avversità [Anm. 24], zur Krönungsszene siehe ebd. S. 20.

46 Vgl. die alternierende Abfolge des gefiederten Diamantrings und des gefiederten *mazzocchio* auf dem Erdgeschossfries des Palazzo Rucellai und im Türfries der Kirche S. Maria Novella.

sichtbar dem Kirchenraum zuwandte. Es wies für jedermann erkennbar Giovanni Rucellai als Bauherrn und Stifter des Heiligen Grabes aus. Der die Mediceische Ringdevise evozierende gefiederte Ring ist an fast ebenso zentraler und gut sichtbarer Position angeordnet, nämlich neben dem Eingang zur Grabkammer auf der Querfassade des Tempietto, die sich beim Betreten der Kapelle durch ihren westlichen Eingang als Schauseite der Kleinarchitektur präsentierte. Der *mazzocchio* an der Nordseite des Tempietto hingegen blieb den meisten Betrachtern des Tempietto verborgen. Er wurde nur für diejenigen sichtbar, der den Tempietto einmal komplett umrundete (Abb. 7b).

Wie die Kleinarchitektur, so visualisierte auch der *pietra-serena*-Fries der umgebenden Kapelle zunächst vor allem das Bündnis Rucellai–Medici, während sich die erweiterte Aussage des Devisenprogramms erst bei genauerem Hinsehen offenbarte. Mit dem Blick aus dem Kirchenschiff in die Kapelle waren nur die Bildabzeichen des gefiederten Rings und der *vela gonfia* auf dem nördlichen Fries zu erfassen. Erst beim Betreten der Kapelle und beim Blick um die eigene Achse traten auf dem südlichen Gegenpart der *mazzocchio* und die drei Ringe, die das Devisenprogramm komplettieren, in das Gesichtsfeld des Betrachters (Abb. 7b).

Schenkt man einer Überlieferung aus dem 18. Jahrhundert Beachtung, die beschreibt, dass Giovanni Rucellai von seinem Wohnpalast ausgehend einen gewölbten Korridor über die angrenzenden Klostergebäude von San Pancrazio führen wollte, der in der Kirchensüdwand in einem erhöhten Andachtsplatz münden sollte,⁴⁷ so präsentierte sich das Devisenprogramm in wieder anderer Form: Aus dieser erhöhten Perspektive wären alle Devisen außer der persönlichen Segeldevise Giovanni Rucellais völlig ausgeblendet worden.

Dem Dreiringmotiv kommt durch seine Anordnung im Zentrum der Apsis und damit an architektonisch ausgezeichnete Stelle des Heiliggrabtempietto eine Sonderstellung unter den Devisen zu. Vordergründig evoziert auch dieses Motiv eine von Piero de' Medici verwandte Variante der Ringdevise. Allerdings drängt sich am Heiliggrabtempietto eine darüber hinausweisende Lesart der Figur auf. Im Motiv der drei miteinander verknüpften Ringe⁴⁸ im Apsisscheitel der Heiliggrabkopie verdichtet sich bildhaft und pointiert die bündnispolitische Aussage der drei Devisen auf den anderen Tempiettoseiten. Die drei Ringe – lesbar als symbolische Figuration der Bündnisse Giovanni Rucellais mit den Medici und den Strozzi – werden

47 Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Cod. Panc. 116, Bd. 1, S. 472f. (erstmal veröffentlicht bei LEINZ, Gottlieb: Die Loggia Rucellai. Ein Beitrag zur Typologie der Familienloggia [Diss. Universität Bonn 1976], Bonn 1977, S. 653), sowie ebd. Cod. Magl. XXVI, 83, fol. 14'. Zu Giovanni Rucellais potentielltem Korridorprojekt siehe das Kapitel „Die Verbindung zwischen S. Pancrazio, dem Kloster und dem Palast“, in LEINZ: Die Loggia Rucellai (hier weiter oben), S. 218–223.

48 Für eine weiterführende Deutung der Dreiringdevise im Kontext einer möglicherweise geplanten Aufstellung des Heiliggrabtempietto in der Rucellai-Kapelle von S. Maria Novella vgl. NAUJOKAT, Anke: Pax et concordia. Das Heilige Grab von Leon Battista Alberti als Memorialbau des Florentiner Unionskonzils 1439–1443, Freiburg i. Br./Berlin 2006, S. 61–70.

zum Sinnbild seiner Hoffnung auf Beilegung der traditionellen Feindschaften und Konkurrenzen, zwischen deren Fronten sich seine Existenz abspielte.⁴⁹

Diese Deutung des Dreiringmotivs steht in Einklang mit der allgemeinen Charakterisierung der Diamantringdevise durch Leon Battista Alberti, den mutmaßlichen Gestalter oder zumindest humanistischen Berater des Rucellai-Devisenprogramms. In Albertis *Intercoenale Anuli* präsentiert sein *alter ego* Philoponius der Göttin Minerva zwölf symbolische Ringe. Die Bedeutungen und Mottos der Ringe werden im Verlauf des Dialogs erläutert; so auch die des dritten Rings, der einen Diamanten als Schmuckstein trägt.⁵⁰ In einem Zwiegespräch zwischen *genius* und *consilium* werden verschiedene Deutungsmöglichkeiten des Diamantrings angesprochen. Der Genius meint, der Diamantring lehre die Menschen, je nach Moment und Ort verschiedene Gesichter zu haben. Das Consilium stimmt zu und präzisiert, man solle die Freundschaft mit verdienstvollen und hervorragenden Männern suchen, die in ihrem Glanz und ihrer Würde wie Diamanten seien. Der Diamant selbst sei ein Sinnbild für die Macht dieser *legami*, da seine zahlreichen Facetten in einer festen, unzerbrechlichen Spitze mündeten. In diesem Sinne, erwidert der Genius, sei also auch das dem Ring beigefügte Motto *unus, ex uno, unus* zu deuten: Es erinnere an die alte Weisheit, die besagt, dass niemand allein regiere, sondern dass es vielfacher Bindungen bedürfe, um zu überleben.⁵¹

49 Die Deutung des Medici-Emblems der drei verknüpften Ringe als Sinnbild einer Dreierallianz wurde bereits in anderem Zusammenhang versucht. Gabriele SIMEONI vermutete bereits 1562 in dem Motiv eine Visualisierung der Medici-Beziehungen zu Frankreich und Spanien: „I ricchi & pretiosi anei fatal, / Uniti insieme in bel leggiadro modo, / Significar con stretto & dolce nodo / Con Francia & Spagna i vincoli reali“, zit. bei AMES-LEWIS: *Early Medicean devices* [Anm. 10], S. 129, Anm. 31. Vgl. auch die Deutung der drei Ringe im Kontext der Medici-Sforza-Allianz bzw. im Kontext eines politischen Bezuges Rom/Florenz/Mailand bei BÖNINGER: *Diplomatie im Dienst der Kontinuität* [Anm. 34], S. 42 und S. 52, Anm. 32.

50 Eine umfassende Untersuchung zu dieser *Intercoenale* steht noch aus. Vgl. den lateinischen Text in Leon Baptistae Alberti opera inedita [Anm. 26], S. 224–235, sowie die Übersetzungen und Anmerkungen in LEON BATTISTA ALBERTI: *Dinner Pieces* [Anm. 26], S. 210–261 (engl.), und LEON BATTISTA ALBERTI: *Le Intercenali*, hg. von Ida GARGHELLA, Neapel 1998, S. 239–248 (ital.). Vgl. auch JARZOMBKE, Mark: *On Leon Baptista Alberti. His literary and aesthetic theories*, Cambridge (Mass.)/London 1989, S. 45–51.

51 *Huic vero qui sequitur anulo medius est adamas et circum inscripta haec sunt: 'unus. ex. uno. unus'. [...] Genius: Hoc, ni fallor, perpulcre intelligo: varios habendos pro temporum locorumve ratione vultus docet. Cons.: Sit istuc et ejusmodi quidvis. Ego quidem, uti dixi, multa praetermitto consulto. Sed hoc eram dicturus quod quidem cum literis inscriptis anulo pulchrius conveniat: unum esse oportere in vita hominem ex pluribus; quae res amicitiae conjunctionem cum optimis et purissimis praeclaram firmissimamque, adamanti persimilem, affectandam demonstrat. Et ea quid possit, videre licet ipso ex adamante in quo plures superficierum anguli in unum totius lapidis punctum convenientes cuspidem solidam et invictissimam constituunt. Genius: Oh! dictum accomodate; et quod ait ex uno unus, quasi inferat ex duobus plures manare. Credo etiam veterem illam sententiam sapiat, qua ajunt: nemo solus imperat. Cons.: Dixit imperat, cum ad se tuendum cuique opus esse aliorum conjunctione intelligas, zit. nach Leon Baptistae Alberti opera inedita [Anm. 26], S. 224–235. Ital. Übersetzung bei LEON BATTISTA ALBERTI: *Le intercenali* [Anm. 50], S. 244.*