

2 *Fama* und *virtù*: Zur Funktion des öffentlichen Standbildes und seiner geistig-theoretischen Fundierung durch die Humanisten

Auch wenn man das öffentliche Standbild nicht zwingend als die logische Konsequenz, als die bildkünstlerische Artikulation eines durch den Humanismus entwickelten neuen Menschenbildes verstehen kann, so stehen doch die Grundprinzipien der öffentlichen Plastik in einem engen Zusammenhang mit dieser einflussreichen geistesgeschichtlichen Strömung der Frühen Neuzeit. Denn wie kaum je zuvor seit der Antike war es den frühen Humanisten ein Anliegen, die Idee des Ruhmes philosophisch zu begründen und mit der Theologie des Mittelalters zu harmonisieren. Bekanntlich schuf der Humanismus nicht nur ein neues Verständnis des Menschen, wonach dieser auf der Grundlage der Verbindung von Tugend und Wissen seine Fähigkeiten optimal entfalten und seine wahre Bestimmung finden sollte. Er schuf auch ein neues Verständnis von Geschichte. Unter den Humanisten herrschte die Überzeugung, dass die Orientierung an antiken Vorbildern für den Erwerb von Tugend erforderlich sei – die Geschichte wurde, wie zuvor schon bei Cicero und anderen antiken Autoren ebenfalls, zur Lehrmeisterin. Das in historischen Werken der Antike geschilderte vorbildliche Verhalten von Helden und Staatsmännern sollte zur Nachahmung anspornen. Damit ist zugleich schon angedeutet, dass im Wesentlichen das Wirken einzelner Persönlichkeiten und militärische Ereignisse den zentralen Fokus der Auseinandersetzung mit der *historia* bildeten. Dass die Eigenschaft der Tugend, verstanden als zentraler Wertehorizont im Sinne vorbildhaften Verhaltens, eine zentrale Kategorie im geistigen Grundverständnis des Humanismus einnimmt, ist somit evident.

Für die Humanisten hing die Vorstellung von Tugend eng mit der Idee des Ruhmes zusammen. Um das Verhältnis von *fama* und *virtù* zu verdeutlichen, bediente sich etwa Francesco Petrarca folgenden Beispiels: „Virtutem fama, ceu solidum corpus umbra, consequitur“¹ (Der Tugend folgt der Ruhm nach wie der Schatten dem festen Körper). Denselben Gedanken äußerte der Humanist in einem seiner Texte, der den von ihm gewählten Titel *Secretum* trägt. Er führt darin aus, es sei unmöglich, dass die Sonne einen Körper bestrahle, ohne dass dieser einen Schatten werfe, so wie es eben sei, dass die mit den allgegenwärtigen Strahlen Gottes versehene Tugend den Ruhm erzeuge.² Francesco Petrarca gelang es, die neue, humanistische Sichtweise mit den Glaubenssätzen der Theologie in eine gewisse inhaltliche Übereinstimmung zu bringen. Wie das ewige Leben ist für ihn auch der Ruhm der zeitgenössischen Wahrnehmung entzogen und liegt daher in einer

¹ Zitiert nach Alberto Tenenti: Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento, Francia e Italia (Studi e ricerche 5), Turin 1957, S. 28.

² Francesco Petrarca: Prose, Bd. 3, hg. von Guido Martellotti u. a., Mailand 1955, S. 204.

nicht einsehbaren Zukunft.³ Da irdisches und himmlisches Nachleben somit auf das Engste miteinander verwoben sind, kann er zum Streben nach Tugend und Ruhm anhalten, ohne mit der Theologie in Konflikt zu geraten.⁴ Noch deutlicher lässt er es die Ratio im 88. Dialog seiner *De remediis utriusque fortunae* formulieren, wenn sie zu ihrem Gesprächspartner Dolor sagt, dass man Berühmtheit und Ehre als Geschenk Gottes annehmen und ihn daher ehren, keineswegs aber dieses Geschenk zurückweisen solle.⁵ In der Bewertung von Ruhm setzt Coluccio Salutati, ein Zeitgenosse Francesco Petrarcas, Kanzler der Republik Florenz und ebenfalls Humanist, einen deutlich anderen Schwerpunkt. Seiner Ansicht nach war der Mensch lediglich die zweite Ursache der Dinge, die er vollbringe, gleichsam das Werkzeug Gottes, dessen alleiniger Verherrlichung alle durch den Menschen vollbrachten Taten dienen sollten.⁶ Der Ruhm, den der Mensch in seinem irdischen Leben erwerbe, so führte der Florentiner Kanzler aus, begünstige allenfalls seine Entlohnung im Jenseits.⁷ Einen deutlich höheren Stellenwert räumte hingegen Leon Battista Alberti dem Ansehen und der Ehre ein. In seinen *Libri della Famiglia*, zwischen 1433 und 1434 verfasst, schreibt er: „[...] e dobbiamo giudicare la virtù sufficiente a conoscerne e occupare ogni sublime ed eccelsa cosa, amplissimi principati, supreme laude, eterna fama e immortal gloria.“⁸ Ruhm und Ehre wurden von ihm als das höchste Gut erachtet, das zu erlangen man sich Zeit seines Lebens bemühen sollte.⁹

Es überrascht daher nicht, dass Leon Battista Alberti diese Annahme in seine Überlegungen zu Grab- und Denkmälern einfließen ließ. Im achten Buch seines Architekturtraktats *De Re Aedificatoria Libri decem* stellte er fest, dass dem Grabmal eine besondere Bedeutung zukomme, da es der Nachwelt den Namen des Verstorbenen erhalte. Zudem sei es, aufgrund seiner ihm eingeschriebenen *sanctitas*, besser vor mutwilliger Zerstörung geschützt als andere Monumente.¹⁰ Jedoch seien sowohl das Denkmal als auch das Grabmal, *statua* und *sepulchrum*, Ausdruck des Dankes der Hinterbliebenen und sollten gleichermaßen zu neuem

³ Raphael Beuing: *Reiterbilder der Frührenaissance. Monument und Memoria* (Diss., Universität Münster 2007; *Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme* 26), Münster 2010, S. 26; vgl. Tenenti: *Il senso della morte*, S. 27.

⁴ Ebd., S. 27–28; Beuing: *Reiterbilder*, S. 26.

⁵ „Tu vero Dei munus agnoscito! Ille te honorat, ut te illum et honorare delectet et inhonorasse paenitat. Omnis onor et omne quodcumque homini bonum fit, a Deo est.“ Siehe Francesco Petrarca: *De remediis utriusque fortunae* (Humanistische Bibliothek, Reihe II, Texte 18), übers. von Rudolf Schottlaender, München 1975, S. 280; vgl. Beuing: *Reiterbilder*, S. 26–27.

⁶ Tenenti: *Il senso della morte*, S. 29.

⁷ Ebd., S. 29–33.

⁸ Leon Battista Alberti: *Opere volgari*, 3 Bde., hg. von Cecil Grayson, Bari 1960–1973, hier Bd. 1, *I libri della famiglia*, Bari 1960, S. 9.

⁹ Beuing: *Reiterbilder*, S. 27.

¹⁰ Leon Battista Alberti: *Zehn Bücher über die Baukunst*, ins Deutsche übertragen, eingeleitet und mit Anmerkungen und Zeichnungen versehen durch Max Theuer, Wien / Leipzig 1912, S. 415; ders.: *L'architettura (De re aedificatoria)*, übers. und hg. von Giovanni Orlandi, 2 Bde., Mailand 1966, Bd. 2, S. 671, S. 673.

Ruhm anregen.¹¹ Dies weist bereits auf die Idee des Exemplums voraus, die in den hier untersuchten Standbildern durchgängig eine Rolle spielt. Für die Bewertung des öffentlichen Denkmals in der ersten Hälfte des Quattrocento ist eine Sentenz im 16. Kapitel des siebten Buches äußerst aufschlussreich. Alberti führt aus, dass Statuen die vornehmste Form des Denkmals darstellten, dessen Hauptfunktion darin bestünde, die *fama* zu verbreiten und den Betrachter auf dem persönlichen Weg der Tugend anzuspornen.¹² Folglich sind die beiden Begriffe der *fama* und der *virtù*, denen wir schon bei Petrarca begegnet waren, nicht nur für das Verständnis des neuen Menschenbildes des Humanismus zentral, sondern stellen auch in der kunsttheoretischen Bewertung von Statuen zwei zentrale Kategorien dar. Bis 1504, als Pomponius Gauricus seinen Traktat *De Sculptura* verfasste, in welchem er sich ausführlich mit der formalen Konzeption, der Ausgestaltung und der Funktion von Skulptur befasste, ist keine eigenständige, theoretisch fundierte Abhandlung über den Typus des Standbildes fassbar. Lediglich einzelne Bemerkungen in der Korrespondenz der Humanisten untereinander sowie die in den Werken zur Baukunst verstreuten Äußerungen Leon Battista Albertis können herangezogen werden, um die Bedingungen der Entstehung des öffentlichen Standbildes im Bereich der Theorie einzuordnen. Allerdings sind die Überlegungen des Architekten zu Monumenten wiederum selbst zu kontextualisieren. Wie bereits oben angedeutet, kreiste der größere Teil seiner Gedanken um Grab- und Denkmäler, wobei er diese eher unter ästhetischen Gesichtspunkten und weniger unter formalen Aspekten betrachtete.¹³

Für die Anfertigung eines öffentlichen Standbildes sind also bis 1504 keine exakten, klar benennbaren Richtlinien auszumachen. Grundlegende Annahmen lassen sich hierzu allenfalls aus den theoretischen Reflexionen zur Grabmalplastik ableiten, da dort auch die Darstellung von Personen behandelt wird. Das Problem nichtangemessener Formen der Verehrung wird im Kontext des Grabmals auch im Architekturtraktat Leon Battista Albertis angesprochen. Im achten Buch differenziert er zwischen verschiedenen Denkmalformen und Anlässen. Er unterscheidet neben Rostren oder Städtegründungen auch Statuen im profanen Bereich, die zum Teil auf Ehrensäulen oder in Tempeln stehen.¹⁴ Darüber hinaus erwähnt der Autor verschiedene Formen von Grabmälern. Es sei für jeden, so führt Alberti aus, ein übertriebener Aufwand an Grabmälern abzulehnen:

¹¹ „Maiores nostri his, qui de re publica sanguine et vita egregie meriti essent, ut gratias referrent, caeterosque ad parem virtutis gloriam excitarent, cum statuas tum et sepulchra dare publice consueverunt.“ Alberti: Zehn Bücher, S. 415; ders.: *L'architettura*, Bd. 2, S. 673; Beuing: *Reiterbilder*, S. 27.

¹² Vgl. ebd., S. 27–28.

¹³ Vgl. Alberti: Zehn Bücher, S. 411, S. 414; ders.: *L'architettura*, S. 665 (VII, 1–2); Alberti trifft die Differenzierung zwischen *sacra* und *profana* im ersten Kapitel des siebten Buches: „Aedifica igitur alia publica, alia sunt privata; tum et publica atque item privata aut sacra quidem sunt aut profana.“ Siehe Alberti: Zehn Bücher, S. 342; ders.: *L'architettura*, S. 529 (VII, 1).

¹⁴ Beuing: *Reiterbilder*, S. 27–28.

„Praeterea pro cuiusque dignitate modum in his habendum puto, ut etiam in regibus profusam impensarum insolentiam vituperem.“¹⁵

Dieses Problem der nicht angemessenen Form, des übermäßigen Prunks war dem Mittelalter nicht fremd und steht zu dem Anspruch der Memoria, den Ruhm des Geehrten zu mehren, in einem gewissen Spannungsverhältnis. Dieses Verständnis des Gedenkens weitete sich jedoch erst im 12. Jahrhundert auf den profanen Bereich aus, zuvor war der Begriff der Memoria in den Schriftquellen überwiegend im liturgischen Sinne verstanden worden.¹⁶ Trotz dieser ersten Differenzierung ist der Begriff der Memoria noch derart umfassend, dass zahlreiche historische und kunsthistorische Studien versuchten, ihn genauer zu erfassen und seine Grundzüge herauszuarbeiten.¹⁷ Otto Gerhard Oexle hat erstmals auf geschichtswissenschaftlicher Grundlage zwischen der historischen und der sozialen Memoria differenziert: Erstere umfasse Geschichte als größeren Komplex und sei „gewissermaßen jedermann eigen, der sich im gegenwärtigen Wissen seiner Geschichte selbst zu erkennen und zu deuten vermag.“¹⁸ Die letztgenannte soziale Memoria beziehe sich auf Einzelpersonen oder Gruppen, wie z. B. Familien oder Dynastien, umfasse jedoch sowohl die Lebenden als auch die Toten, die sie vergegenwärtigt. In Bezug auf das Grabmal lassen sich mit dieser Kategorie zwei seiner Funktionen erfassen. Zum einen bilden die Begräbnisstätten Orte der persönlichen Trauer und des Glaubens, wo auch das Bedenken der eigenen Existenz und ihrer Vergänglichkeit, das *Memento mori*, in besonderer Weise präsent ist und sich dadurch als eine Art Appell an die Lebenden richtet.¹⁹ Zum anderen sind Grabmäler zugleich auch Monumente der persönlichen Repräsentation eines Menschen, die diesem ein rühmendes Andenken bewahren sollen. Somit verfügt das Grabmal in seiner Ansprache an die Lebenden über einen retrospektiven, in

¹⁵ Alberti: Zehn Bücher, S. 400–408; ders.: L'architettura, S. 649–663, S. 681–685 (VII, 16–17; VIII, 3), das Zitat auf S. 681.

¹⁶ Beuing: Reiterbilder, S. 26; zum Verständnis der liturgischen Memoria mit Forschungsüberblick siehe ebd., S. 16–19, zur eschatologischen Vorgabe von Totenmemoria und deren liturgischen Konsequenzen siehe ebd., S. 19–25. – Zum Zusammenhang der Memorialpraxis und Grabmälern in Südtalien siehe auch Tanja Michalsky: Memoria und Repräsentation. Die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien (Diss., Universität München 1995; Veröffentlichung des Max-Planck-Institutes für Geschichte 157), Göttingen 2000.

¹⁷ Zum Begriff der Memoria grundlegend siehe Otto Gerhard Oexle: Memoria und Memorialüberlieferung im früheren Mittelalter, in: Frühmittelalterliche Studien 10, 1976, S. 70–95; ders.: Memoria und Memorialbild, in: Karl Schmid (Hg.): Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter (Münstersche Mittelalter-Schriften 48), München 1984, S. 384–440; Otto Gerhard Oexle: Die Gegenwart der Lebenden und der Toten. Gedanken über Memoria, in: Karl Schmid (Hg.): Gedächtnis, das Gemeinschaft stiftet (Schriftenreihe der Katholischen Akademie der Erzdiözese Freiburg), München / Zürich 1985, S. 74–107.

¹⁸ Oexle: Gegenwart, S. 74.

¹⁹ Vgl. Beuing: Reiterbilder, S. 25. – Bereits Thomas von Aquin berichtet im 13. Jahrhundert von spirituellen Momenten, die Lebende am Grab eines Toten erlebten, siehe Thomas von Aquin: Die deutsche Thomas-Ausgabe. Summa Theologica, hg. von der Albertus-Magnus-Akademie, Bd. 35, Heidelberg u. a. 1958, S. 117.

die Vergangenheit gerichteten als auch über eine prospektiven, in die unmittelbare Zukunft gerichteten Charakter.

Diese doppelte Gerichtetheit, die die vergangenen Leistungen des Toten in Form eines rühmenden Andenkens in die Zukunft überführt und zugleich die Kommemoranten daran gemahnt, zeitlebens die Konsequenzen ihrer Handlungen im Hinblick auf ihre eigene Memoria zu bedenken, fußt auf einem veränderten Verständnis von Vergangenheit und Identität. Wie oben bereits dargelegt, forderten die Humanisten ihre Zeitgenossen dazu auf, sich an den Taten von Helden und berühmten Männern der Antike zu orientieren, wodurch Geschichte einen neuen Stellenwert bekam. Als Konsequenz aus diesem veränderten Verständnis von Vergangenheit wurde auch die Historizität des Menschen anders bewertet, die Individualität des Einzelnen trat nun stärker hervor. Diese Entwicklung schlug sich auch bildlich nieder und äußerte sich zunächst eher in Darstellungsdetails. Der bildliche Ausdruck von Individualität war jedoch nicht zwingend mit der Portraithaftigkeit des Dargestellten gleichzusetzen. Gleichwohl bleibt festzuhalten, dass dem veränderten Bewusstsein der Historizität und der Individualität im Laufe des 14. Jahrhunderts in Italien eine neue Intensität eignete.²⁰ Der Mensch begann, seine Singularität zu begreifen.

An der italienischen Grabmalplastik lassen sich diese Tendenzen recht gut aufzeigen. In diesem Bereich der sakralen Kunst zeichnete sich schon ab dem 13. Jahrhundert ein Wandel in der Bewertung der Denkmalwürdigkeit ab, der sich letztlich auch auf die Entwicklung des profanen Standbildes auswirken sollte.²¹ Die Entwicklungsgeschichte des öffentlichen Standbildes ist auf das Engste mit der Wertschätzung des Erinnerns und der darin ablesbaren Denkmalwürdigkeit einer Person verknüpft. Die Darstellung von historisch fassbaren Individuen und ihrer Taten war jedoch erst möglich, als man diese als erinnerungswürdig zu betrachten begann. Mit der Ausprägung eines historischen Bewusstseins wurde zuweilen auch die Bedeutung menschlichen Handelns evident. Dem Mittelalter und seinen Bildformen war dieses Verständnis eher fremd, weil durch das christlich sanktionierte Weltbild das fromme Gedenken auf das Jenseits ausgerichtet war und somit hauptsächlich heilsgeschichtliche Figuren und Ereignisse als denkmalwürdig empfunden wurden.

²⁰ Bereits im frühen Mittelalter drückte sich das Bewusstsein der Individualität einer Person in einfachen Namensnennungen aus. Auch Bildnisse dieser Zeit sind trotz ihrer geringen Variantenvielfalt und vermeintlichen Stereotypie als bildliche Darstellung von einzelnen, historisch fassbaren Personen zu bewerten, vgl. Beuing: *Reiterbilder*, S. 15; Oexle: *Gegenwart*, S. 436–439.

²¹ Zur stetigen Erweiterung der Auftraggeberschaft zunehmend monumentaler Grabmäler und der damit verfolgten Absichten siehe Ingo Herklotz: *Grabmalstiftungen und städtische Öffentlichkeit im spätmittelalterlichen Italien*, in: Gerhard Jaritz (Hg.): *Materielle Kultur und religiöse Stiftung im Spätmittelalter* (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Sitzungsberichte 554; Veröffentlichungen des Instituts für mittelalterliche Realienkunde Österreichs 12), Wien 1990, S. 233–271.

Die zunehmende Sorge des Menschen um sein Andenken nach seinem Tod hatte zur Folge, dass die Grabstätte mit deutlich größerem Aufwand gestaltet wurde. Vordergründig geschah dies zwar im Zeichen der Erweckung des Toten am Tag des Jüngsten Gerichts. Doch scheint dieses Hauptziel der Erwartung dem Wunsch nach persönlicher Erinnerung mehr und mehr zu weichen. Ausgehend vom ungeschmückten Grabmal entstanden ab dem 11. Jahrhundert Reliefplatten für Bodengräber, denen nach und nach üppigere Schmuckformen folgten, bis hin zur Ausprägung prachtvoll gestalteter, riesiger Grabtumben.²² Die Entstehung des figürlichen Grabmals ab 1260 in Italien lässt sich daher, mit aller Vorsicht formuliert und nur auf den Bereich der sakralen Kunst bezogen, auch als ein Indiz für das fortschreitende Bewusstsein der Individualität auf künstlerisch-formalem Sektor betrachten.²³ Hier tritt zudem auch der weiter oben bereits angesprochene profane Charakter von Memoria zutage: Die ab dem späten 11. Jahrhundert umfangreicher gestalteten Grabmonumente sollten den Ruhm des Geehrten mehren und waren daher „auf eine möglichst große Sichtbarkeit und Auffälligkeit hin angelegt“.²⁴ Diese sich abzeichnende Tendenz, die letzte Ruhestätte eines Verstorbenen in die Funktion der Erinnerung seiner zu Lebzeiten vollbrachten Leistungen bzw. seiner Person zu stellen, war jedoch nicht frei von Kritik. Einige aufwendige mittelalterliche Grabmalsetzungen in Italien wurden durch starken Protest von theologischer Seite begleitet, überdies forderten Kleriker sehr häufig schlichte Grablegen.²⁵ Die anhaltende Polemik verdeutlicht, wie sehr die Sepulchralkunst als Sparte der Repräsentationskunst zu gelten hat.²⁶

Es wurde deutlich, dass der figürlichen Repräsentation einer Person im Bereich der mittelalterlichen Grabmal Kunst Grenzen gesetzt waren, die vor allem die moralische Angemessenheit der Darstellung betrafen. Dies gilt umso mehr auch für das öffentliche Standbild als Ausdruck einer profanen, auf den öffentlichen Stadtraum bezogenen Verehrung. Besonders die Darstellung noch lebender Personen, die also nicht nachträglich kommemoriert, sondern noch zu ihren Lebzeiten verehrt wurden, liefen Gefahr, sich der Kritik der Unangemessenheit auszusetzen. Sehr deutlich spiegelt sich dies in den Vorwürfen gegen die Statuensetzungen für Papst Bonifaz VIII. (Pontifikat 1294–1303) wider. Hans W. Hubert hat diese Standbilder des Pontifex Maximus in einem Aufsatz ausführlich untersucht und sie in ihrem künstlerischen, zeithistorischen und juristischen Kontext verortet.²⁷ Daher beschränke ich mich im Folgenden darauf, die Anklageschrift

²² Vgl. Beuing: *Reiterbilder*, S. 26.

²³ Zur Entstehung des figürlichen Grabmals siehe Herklotz: *Grabmalstiftungen*, S. 234–235.

²⁴ Beuing: *Reiterbilder*, S. 26.

²⁵ Herklotz: *Grabmalstiftungen*, S. 233–240; vgl. Beuing: *Reiterbilder*, S. 26.

²⁶ Herklotz: *Grabmalstiftungen*, S. 238.

²⁷ Hubert: *Sanktifizierung*; siehe außerdem zu den Papststatuen für Bonifaz VIII. Hans W. Hubert: *Arnolfo di Cambio und das Monument für Bonifaz VIII. an der Florentiner Domfassade*, in: Johannes Myssok / Jürgen Wiener (Hg.): *Docta Manus. Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke*, Münster 2007, S. 111–123; Gerhart B. Ladner: *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters* (*Monumenti di antichità cristiana*; Serie

und den daraus ablesbaren Vorwurf der Unangemessenheit der bildlichen Darstellung Bonifaz' VIII. zu beleuchten. Daran soll deutlich werden, wie ungewöhnlich lebensgroße und überlebensgroße Darstellungen noch lebender Personen im öffentlichen Raum am Ausgang des 13. und zu Beginn des 14. Jahrhunderts waren. Zwar sind ab dem 4. Jahrhundert Papstbildnisse nachgewiesen, doch erst ab der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts wurden auch skulpturale Bildnistypen wie z. B. die Halbfigur, die liegende Grabfigur, die kniende Figur, die Thronfigur und das Standbild verwendet.²⁸ Dieser „mediale Innovationsschub“²⁹ hatte zwar schon begonnen, als Benedetto Caetani 1294 als Bonifaz VIII. zum Papst gekrönt wurde, dennoch wurde während seiner neunjährigen Amtszeit eine ungewöhnlich hohe Anzahl an skulpturalen Bildnissen des Pontifex Maximus geschaffen.³⁰ Darunter waren fünf lebens- beziehungsweise überlebensgroße Ehrenstatuen, von welchen eine noch heute die Südseite der Kathedrale von Anagni ziert. Eine andere schmückte die Fassade des Florentiner Doms, eine weitere war in der Fassadenmitte des Palazzo Comunale von Bologna aufgestellt (Abb. 1) und die beiden letzten thronten über der Porta della Rocca und der Porta Maggiore in Orvieto. Die beiden plastischen Bildnisse des Papstes, auf denen im Wesentlichen die Idolatrieanklage gegen das Oberhaupt der katholischen Kirche aufgebaut wurde, waren zwei Silberstatuetten, von denen eine sogar vergoldet war. Der französische König Philipp der Schöne, der den Prozess gegen den Papst initiierte, warf Bonifaz VIII. neben Illegitimität, Simonie und Sodomie auch Idolatrie vor.³¹ Aufgrund des rechtlichen Grundsatzes „Papa a nemine iudicandus, nisi deprehendatur a fide devisus“³² konnte ein Prozess gegen einen Papst jedoch nur auf der Grundlage häretischer Beschuldigungen geführt werden, weshalb das Anklagematerial darauf abzielte, Bonifaz VIII. als Häretiker zu verurteilen.³³ Daher wurde der Vorwurf der Idolatrie der Beschuldigung der Häresie beigeordnet. Dieser Punkt betraf nicht nur den idolatrischen Gebrauch von Bildnissen, sondern auch die Verehrung von Dämonen.

2.4), 5 Bde., Vatikanstadt 1941–1984, hier Bd. 2, Von Innozenz II. zu Benedikt XI., Vatikanstadt 1970; Monika Butzek: Die kommunalen Repräsentationsstatuen der Päpste des 16. Jahrhunderts in Bologna, Perugia und Rom (Diss., Universität Berlin 1975), Bad Honnef 1978; Agostino Paravicini Bagliani: *Il corpo del Papa*, Turin 1994; ders.: *Boniface VIII. Un pape hérétique?* (Biographie Payot), Paris 2003.

²⁸ Das älteste erhaltene Beispiel ist eine ganzfigurige Darstellung von Papst Liberius (352–366) in Rom (Praetextatus-Katakomben, Arksolium der Celerina) und gehörte dem Bereich der Katakombenmalerei an, siehe Ladner: *Papstbildnisse*, Bd. 1.1, Vatikanstadt 1941, S. 12–16; vgl. auch Peter Seiler: Die Idolatrieanklage im Prozeß gegen Bonifaz VIII., in: Pheline Helas u. a. (Hg.): *Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*, Berlin 2007, S. 353–374, hier S. 353.

²⁹ Seiler: *Idolatrieanklage*, S. 353.

³⁰ Ausführlich zu den Statuen für Papst Bonifaz VIII. siehe Hubert: *Sanktifizierung*.

³¹ Vgl. Seiler: *Idolatrieanklage*, S. 356.

³² Tilmann Schmidt: *Der Bonifaz-Prozess. Verfahren der Papstanklage in der Zeit Bonifaz' VIII. und Clemens' V.* (Forschungen zur kirchlichen Rechtsgeschichte und zum Kirchenrecht 19), Köln / Wien 1989, S. 1.

³³ Seiler: *Idolatrieanklage*, S. 356.

Die Anklageschrift ist in drei Fassungen überliefert. Bezeichnenderweise spielten die lebens- bzw. überlebensgroßen Bildnisstatuen des Papstes in der ersten Fassung keine Rolle, da sich die Vorwürfe hauptsächlich auf die beiden silbernen Memorialstatuetten stützten.³⁴ Die erste Version ist in der Rede Guillaume de Plaisians enthalten, seines Zeichens königlicher Ritter, die dieser in seiner Funktion als offizieller Ankläger vor dem französischen König und einer Versammlung hochrangiger Adelige und Prälaten am 14. Juni 1303 hielt.³⁵ Darin heißt es: „Ebenso ließ er, um sein allerverdammungswürdigstes Andenken zu verewigen, silberne Bildnisse von sich in Kirchen aufstellen und verführte dadurch die Menschen zur Idolatrie.“³⁶ In der zweiten Fassung der Anklage, die Kardinal Pietro Colonna zwischen 1303 und 1307 verfasste, wurde der Vorwurf der Idolatrieanstiftung um die in mehreren italienischen Städten aufgestellten Marmorstatuen des Papstes erweitert. Des Weiteren wurde Bonifaz VIII. zur Last gelegt, er habe das Ziel gehabt, einen Bildkult zur Verherrlichung des jeweils amtierenden Papstes zu etablieren:

[43] Achter Artikel. Ebenso ließ er, um sein allerverdammungswürdigstes Andenken zu verewigen, silberne Bildnisse von sich in Kirchen aufstellen und verführte dadurch die Menschen zur Idolatrie.

[44] Die Wahrhaftigkeit dieses Artikels wird durch Augenzeugenschaft bewiesen werden.

[45] Ebenso wird klar bewiesen werden, dass er nicht nur in Kirchen, sondern auch außerhalb der Kirchen, an und über den Stadttoren seine marmornen Statuen aufstellen ließ, wo von altersher Idole ihren Platz zu haben pflegten, was noch mehr den Verdacht schürt, er habe die Verführung zur Idolatrie im Sinn gehabt, so wie es für Orvieto und viele andere Orte offenkundig ist. Und um sich bei den Einwohnern von Orvieto für die Aufstellung seiner Statuen über den Toren – wie man sagt – erkenntlich zu zeigen, schenkte er ebendiesen Einwohnern von Orvieto das gesamte Land des Val del Lago, das der Kirche gehörte, ein belastender Skandal zum Nachteil der Kirche und aller Gläubigen der Kirche aus den eigenen Reihen und gegen den Widerspruch aller Vertreter der Gemeinden und Burgen des besagten Landes.

[46] Ebenso wird bewiesen werden, dass ebendieser Bonifaz häufig sagte: „Das Papsttum ist eine Frucht, die nicht jeder Vogel kennt, aber ich kenne sie gut, wer auch immer Papst ist, ist Herr der geistlichen und weltlichen Dinge und ist Herr der Welt. In Wahrheit, wer auch immer neu zum Papst gewählt wird, es sollte sogleich eine Statue errichtet werden im Namen dessen, der gewählt worden ist, die von allen Großen und Kleinen verehrt wird und vor der sich alle Herrscher der Welt in voller Demut und Verehrung neigen.“

³⁴ Zum Überblick über die inhaltlichen Unterschiede der drei Fassungen der *articulatio* siehe ebd., S. 357–360; Schmidt: Bonifaz-Prozess, S. 69–74.

³⁵ Ebd., S. 69–74; Jean Coste (Hg.): Boniface VIII en procès, articles d'accusation et dépositions des témoins (1303–1311) (Studi e documenti d'archivio, Fondazione Camillo Caetani 5), Rom 1995, S. 122–173; Paravicini Bagliani: Boniface VIII, S. 320–342.

³⁶ „Item ut suam damnatissimam memoriam perpetuam constituat, fecit imagines suas argenteas erigi in ecclesiis, per hoc homines ad ydolatrandum iducens.“ Siehe Coste: Boniface VIII, S. 148; in der deutschen Übersetzung zitiert nach Seiler: Idolatrieanklage, S. 357.

[47] Es steht aber fest, dass die vorgenannten Taten des Verdachts auf das verabscheuungswürdige Laster der Idolatrie nicht entbehren und die Tat ist verdammt worden: [Es folgen Hinweise auf 18 Bibelstellen.] Nicht nämlich darf man ein Idol sehen im (Hause) Jakobs, und kein Abbild in Israel, das heißt in der Kirche Gottes. [...] ³⁷

In der dritten Fassung, die vermutlich um 1309 entstanden ist, werden die Marmorstatuen sogar noch vor den Silberstatuetten genannt. Zudem ist das Dictum des Papstes über den päpstlichen Bildkult in der Art inhaltlich abgeändert worden, dass der Tatbestand der Anstiftung zur Idolatrie in aller Deutlichkeit zum Ausdruck kommt: ³⁸

Ebenso, dass er Menschen dazu brachte, seine Bildnisse bald aus Marmor, bald aus Metall an heiligen und öffentlichen Orten zu errichten, und dadurch das Volk Gottes zur Idolatrie verführte, wie ein Ungläubiger, der übel darüber denkt, so wie es offenkundig in Orvieto der Fall ist und an vielen anderen Orten. Den Einwohnern von Orvieto, die an den einzelnen Toren sein Standbild aufstellten, zeigte er sich erkenntlich, indem er ihnen das ganze Gebiet des Val del Lago schenkte, wodurch ebendiese Orvietaner die Römische Kirche beraubt hatten.

Ebenso, dass ebendieser Bonifazius häufig sagte: ‚Das Papsttum ist eine Frucht, die nicht alle kennen. Es selbst ist der Herr aller geistlichen und weltlichen Dinge. In Wahrheit, wann auch immer ein Papst gewählt wird, müsste eine Statue errichtet werden, die alle Christen, groß und klein, anbeten und dass alle Herrscher der Welt sie verehren und sich ihr neigen, indem sie in aller Demut und Ehrerbietung die Knie beugen.‘ Dies hätte niemals ein Katholik, der nicht Häretiker ist, denken und dem Menschen nach Höherem drängend das zuschreiben können, was allein Gottes ist. ³⁹

Clemens Sommer hat in seiner Dissertation dargestellt, dass der gegen Bonifaz VIII. angestrebte Prozess hauptsächlich politisch motiviert gewesen sei und der Vorwurf der Idolatrie, der nur einen Unterpunkt der Anklage bildete, dafür als Vorwand gedient habe. In seiner minutiösen Untersuchung, in der er eine Beurteilung der strafrechtlichen Relevanz der überlieferten idolatrischen Tatbestände und Vorwürfe vornimmt, konzentriert er sich allein auf die Silberstatuetten. Denn seiner Annahme zufolge konnte eine Statue nur dann im strafrechtlichen Sinne als idolatrisches Kultbild betrachtet werden, wenn es einem Sakralraum zugeordnet war. ⁴⁰ Peter Seiler hat hingegen kritisch gegengefragt, ob die auf öffentlichen Plätzen vor den Marmorbildnissen vollzogene Verehrung und Anbetung eines Menschen gleichermaßen im Sinne des Idolatrievorwurfs zu betrachten ist. ⁴¹ Durch eine erneute Analyse der verschiedenen Fassungen der Anklageschrift kommt er zu dem Schluss, dass der eigentliche Kern der Anschuldigung die Motivation des Papstes zur Etablierung eines Bildniskultes betraf. Denn Bonifaz VIII. habe mit den Bildnisstatuen bezweckt, die Erinnerung seiner

³⁷ Coste: Boniface VIII, S. 277–281; in der deutschen Übersetzung zitiert nach Seiler: Idolatrieanklage, S. 358.

³⁸ Vgl. Seiler: Idolatrieanklage, S. 359.

³⁹ Coste: Boniface VIII, S. 419–420; in der deutschen Übersetzung zitiert nach Seiler: Idolatrieanklage, S. 359–360.

⁴⁰ Schmidt: Bonifaz-Prozess, S. 82; vgl. Seiler: Idolatrieanklage, S. 362.

⁴¹ Siehe ebd., S. 362.

Person voranzutreiben. Ferner, so Peter Seiler weiter, unterstellte man dem Papst, dass er Bildnisse und Ehrenerweisungen ausschließlich zur Befriedigung seines Hochmutes eingesetzt habe. In der christlichen Tradition galt diese maßlose herrscherliche Geltungssucht seit jeher als Hauptursache idolatrischer Vergehen. Diese Ansicht vertraten nicht nur Kleriker, sondern auch humanistisch gesinnte Gelehrte.⁴² So kritisierte der dem Johanniterorden zugehörige Theologe Jean de Hesdin in einem Brief, den er Ende der 1360er Jahre an Francesco Petrarca verfasste, die in Mailand in San Giovanni in Conca hinter dem Hauptaltar stehende Reiterstatue des Signoren Bernabò Visconti. Er verurteilte sie als Akt herrscherlichen Hochmuts und war sich sicher, dass sie die Strafe Gottes nach sich zöge.⁴³

Auch bei seinem Briefpartner Francesco Petrarca, jedoch an anderer Stelle, ist eine gewisse Skepsis gegenüber zeitgenössischen bildplastischen Werken zu spüren. Im Kern betraf dessen Kritik, die er zu Anfang des Dialogs *De statuis* in *De remediis utriusque fortunae* äußerte, zwei Themen. Zum einen war er der Meinung, dass die Schrift dem Bild überlegen sei, zum anderen war seines Erachtens in moralphilosophischer Hinsicht eine allzu große Wertschätzung von Kunstwerken fragwürdig.⁴⁴ Denn die Erinnerungen vorbildhafter Personen könnten nur auf literarische Weise, durch Dichter und Geschichtsschreiber, adäquat tradiert werden. In einem Brief an Giovanni Colonna erläuterte er seine Sichtweise in Bezug auf Ehrenmonumente. Diese wären zwar imstande, die äußere Erscheinung tugendhafter Personen zu vergegenwärtigen, nicht jedoch ihre Taten und ihren geistigen Habitus.⁴⁵ Francesco Petrarca nahm jedoch keinen rigiden Standpunkt ein, denn er erkannte Standbildern durchaus eine positive Wirkung zu, da sie als Auslöser von Erinnerungen an Exempla tugendhaften Handelns fungierten.⁴⁶ In seinem grundlegenden Tenor stimmte die moralphilosophische Kunstkritik des Humanisten gleichwohl mit der Auffassung des Heiligen Augustinus überein, wonach die durch Werke der Malerei und Bildhauerei ausgelöste Augenlust und Freude nicht nur oberflächlich seien, sondern auch trügerisch und gefährlich. Überschreite die ihr gewährte Zuwendung das gebotene Maß, drohte Missbrauch vielfältiger Art.⁴⁷

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass figürliche Bildnisse überhaupt erst entstehen konnten, als sich ein verändertes Verständnis von Geschichte und von der Historizität des Menschen entwickelte. Die Humanisten prägten in besonderer Weise dieses neue Verständnis und stellten verstärkt die Tugendhaftigkeit vor-

⁴² Vgl. ebd., S. 373.

⁴³ Enrico Cocchia: Magistri Iohannes de Hysdinio invectiva contra Fr. Petrarcham et Fr. Petrarchae contra cuiusdam galli calumnias apologia. Revisione critica del testo con introduzione storica e commento, in: Atti della Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli 7, 1919, S. 93–201, S. 124; vgl. Seiler: Idolatrieanklage, S. 373.

⁴⁴ Peter Seiler: Petrarcas kritische Distanz zur skulpturalen Bildkunst seiner Zeit (Schriften von Peter Seiler 8), Heidelberg 1997, S. 306.

⁴⁵ Siehe hierzu Seiler: Kritische Distanz, S. 307.

⁴⁶ Vgl. Seiler: Idolatrieanklage, S. 307–308.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 308.

bildhafter Personen, denen es nachzueifern galt, in den Vordergrund. Durch die Orientierung an der Antike war auch eine Verbindung geschaffen zwischen der Tugend und dem Ruhm des Menschen, wodurch Ehrerweisungen an eine Person überhaupt erst möglich wurden.

Gleichwohl beschränken sich fast alle Beobachtungen zu plastischen Bildwerken, die hier vorgetragen wurden, auf die Grabmalkunst, da das profane und in der Öffentlichkeit aufgerichtete, von jedem Stiftungszusammenhang freie Standbild in der Form noch äußerst ungewöhnlich war. Die Bildnisstatuen Papst Bonifaz' VIII. ermöglichten eine erste vorsichtige Diagnose der Bedingungen des Standbildes im öffentlichen Raum. Die Idolatrieanklage gegen den Papst hat gezeigt, dass die Instrumentalisierung von Bildnisstatuen die gesellschaftliche Akzeptanz stark strapazieren konnte. Öffentliche Standbilder waren zu Beginn des 14. Jahrhunderts nicht nur äußerst selten, ihre Gestaltung und auch ihre Errichtung waren stets der potentiellen Kritik der moralischen Unangemessenheit ausgesetzt. Wie die Papststatuen für Papst Bonifaz VIII. zeigen, konnten öffentliche Standbilder noch lebender Personen – noch dazu in dieser Häufung – die gesellschaftliche Akzeptanz überbeanspruchen.⁴⁸ Die Bereitschaft, im Stadtraum frei errichtete Statuen als Ausdruck individueller Verehrung anzuerkennen, setzte sich etappenweise durch. Der Versuch, das Phänomen der Heroisierung im öffentlichen Standbild genau zu erfassen und seine Entwicklung nachzuzeichnen, führt daher unweigerlich zu den Anfängen des frühneuzeitlichen Standbildes zurück. Diese liegen am Beginn des 15. Jahrhunderts, in der Republik Florenz. Im folgenden Kapitel soll daher gezeigt werden, wie diese ersten kommunalen Statuen ausschließlich biblischer und mythologischer Helden als Träger einer heroischen Botschaft fungierten und welche Verweiskraft diese Monumente entwickelten. Ferner verdeutlichen die Analysen, welchen Stellenwert das hier bereits umrissene Konzept der *virtus* für die Gestaltung der im 15. und 16. Jahrhundert in Florenz öffentlich errichteten Standbildern gewinnt.

⁴⁸ Vgl. Hubert: Sanktifizierung, S. 76.

