

6 Individualisierende Heroisierung II: Das Reiterstandbild als Mittel fürstlicher Heroisierung

Die italienischen und französischen Reiterstandbilder sind, was ihre jeweilige Entwicklungsgeschichte, kunsthistorische Bedeutung und politische Funktion betrifft, recht gut erforscht. Dem öffentlichen Fußstandbild vergleichbar, liegen die Wurzeln des Reiterdenkmals in Italien, wo sich bereits im Trecento der Typus als Grabmal beziehungsweise als Kenotaph oder Epitaph zu etablieren beginnt. Äußerst wichtige Entwicklungsstufen ergeben sich um 1600 in Florenz, von wo aus das Reiterstandbild seinen Siegeszug in die umliegenden europäischen Länder antritt. Obgleich all diese Feststellungen hinlänglich bekannt und in zahlreichen Publikationen zu diesem Thema dargelegt worden sind, darf die Analyse der Heroisierung in italienischen und französischen Reiterstandbildern in dieser Untersuchung nicht fehlen. Denn in Bezug auf die hier zu untersuchende repräsentative Darstellung kann in meinen Augen das Reiterstandbild in seiner künstlerisch-gestalterischen Ausprägung ab 1600 als eine Steigerung des öffentlichen Fußstandbildes und als das Repräsentationsmodell des frühneuzeitlichen Herrschers schlechthin verstanden werden.

Die tiefgreifenden Umwälzungen, mit denen die unstete Entwicklung des Reiterstandbildes gegen Ende des 16. Jahrhunderts ihren Abschluss fanden, hatten zur Folge, dass das Reiterstandbild von diesem Zeitpunkt an der Darstellung des Fürsten vorbehalten war.¹ Diese Steigerung an Exklusivität steht, wie Dietrich Erben bereits festgestellt hat, „in direktem Zusammenhang mit der Konsolidierung des Fürstenstaates“.² Das heroisierende Fußstandbild hatte zwar im Rahmen der fürstlichen Repräsentation längst nicht ausgedient, doch scheint es mit dem Standbild Ferdinando I. über Sklaven in formalgestalterischer Hinsicht einen vorläufigen Höhepunkt erreicht zu haben. Darüber hinaus scheint sich das ämu-

¹ Die Entwicklungsgeschichte des europäischen Reitermonumentes kann im Rahmen dieser Arbeit nur relativ knapp beleuchtet werden. Sie verlief äußerst unstetig von den Monumenten für die Condottieri zu den Fürstendenkmälern des Frühbarock und lässt sich grob auf den Zeitraum zwischen den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts und dem 17. Jahrhundert eingrenzen. Einen sehr guten Überblick liefern Ulrich Keller: Reitermonumente absolutistischer Fürsten. Staatstheoretische Voraussetzungen und politische Funktionen (Diss., Universität München 1969; Münchner kunsthistorische Abhandlungen 2), München 1971; Erben: Reiterdenkmäler; Volker Hunecke: Europäische Reitermonumente. Ein Ritt durch die Geschichte Europas von Dante bis Napoleon, Paderborn / München 2008; Dietrich Erben: Die Krise des Reiterdenkmals und das Wachstum der Staatsgewalt im 16. Jahrhundert, in: Joachim Poeschke / Britta Kusch-Arnold (Hg.): Praemium Virtutis III. Reiterstandbilder von der Antike bis zum Klassizismus (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme 22), Münster 2008, S. 269–292; zur Geschichte des Reiterstandbildes im Kontext von Heroisierung siehe Achim Aurnhammer u. a.: „Pferd“, in: Compendium heroicum, 2020, DOI: 10.6094/heroicum/pd1.1.20200608.

² Erben: Krise, S. 277.

lative, überbietende Moment, das in Bezug auf die komplexe inhaltliche wie auch formale Konzeption des Standbildes für den Großherzog der Toskana in Livorno zu konstatieren ist, auch auf die Projekte der zeitlich späteren und kunsttheoretisch eindeutig prestigeträchtigeren Reiterstandbilder zu übertragen.

Ferner ist zu beobachten, dass es hinsichtlich der heroischen Modellierung deutliche formale und ikonographische Parallelen zwischen Fußstandbild und Reiterstandbild gibt. Auf formaler Ebene handelt es sich dabei in erster Linie um die bildliche Ausgestaltung des Sockels, der zum Bildträger wird. Aber auch Figuren besieger Feinde fließen in die gestalterische Konzeption der Monamente ein. Im ikonographischen Bereich ist es der Typus des *Capitano*, der sowohl im heroisierenden Fußstandbild als auch im Reiterdenkmal begegnet. Die Darstellung des siegreichen Kommandanten, der als Modell heroisierender Modellierung im öffentlichen Fußstandbild ausgemacht werden konnte, verfügt im Reitermonument über eine Tradition, die bis in das 15. Jahrhundert zurückreicht. Bis zum Ende des Quattrocento wurden die Reiterstandbilder sowohl für Herrscher als auch für *Condottieri* geplant, jedoch vorrangig als Ehrengrabmäler bzw. Epitaphe für verdiente Söldnerführer verwirklicht. Der Geehrte wurde, analog zu seiner Tätigkeit als Kommandant und folglich seiner *virtus bellica* entsprechend, als siegreicher *Capitano* dargestellt. Dieses ikonographische Merkmal fließt in die ab den 1590er Jahren entstandenen Reitermonumente ein und geht in der repräsentativen Inszenierung fürstlicher Distinktion auf. Das Reitermonument entwickelte sich folglich zu einem gängigen Modell heroischer Stilisierung des Fürsten im öffentlichen Stadtraum und diese Entwicklungen gilt es im Folgenden zu zeigen. Den Anfang bilden die beiden Reiterstandbilder, die ab Ende des 16. Jahrhunderts für Cosimo I. und Ferdinando I. in Florenz entstanden sind. Dass nicht mit den Reiterstandbildern der *Capitani* des Quattrocento begonnen wird, ist vor allem einem typologischen Kriterium geschuldet. Sie alle wurden für einen sakralen Kontext konzipiert, sei es als Fresko für einen Kircheninnenraum oder als Epitaph bzw. Grabmal. Trotz der vielen Ausnahmen, die in Bezug auf die eingangs skizzierten Bedingungen der zu untersuchenden Monamente gemacht wurden, soll genau diese fundamentale Unterscheidung hier nicht unterlaufen werden.³ Es würde bedeuten, grundlegende Differenzen hinsichtlich des Decorums zu nivellieren und dort nach formalen und ikonographischen Gemeinsamkeiten zu suchen, wo keine sind. Nichtsdestotrotz dürfen die frühen Reiterstandbilder der *Capitani* nicht gänzlich ausgeblendet werden, da in den Monumenten des späten 16. und des beginnenden 17. Jahrhunderts in formaler Hinsicht auf sie zurückgegriffen wird. Daher werden sie im Rahmen der vorliegenden Untersuchung als Anregungen für die späteren, „profanen“ Reiterstandbilder aufgefasst und dementsprechend in die Analyse der heroischen Modellierung im öffentlichen Monument einbezogen. Auch geplante Reiterstandbilder, die nicht zur Ausführung gelangt sind, sollen zur Erhellung der Frage nach den Darstellungsformen ebenso

³ Zu den Kriterien der hier vorgenommenen Auswahl siehe Kap. 1.1.

beitragen wie nur teilausgeführte und bereits zerstörte Monumente. An einzelnen Projekten lässt sich außerdem zeigen, wie die „Idee“ des Reiterdenkmals nach Frankreich gelangte, um dort den repräsentativen Ansprüchen der französischen Könige und deren heroischer Inszenierung zu dienen und diese maßgeblich zu prägen.

6.1 *Die Reiterstandbilder der Medici in Florenz*

Das Reiterstandbild Cosimos I. und die Vorstellung vom „absoluten“ Fürstentum (1591–1594)

Die Statuenkampagne Ferdinando I., Großherzog der Toskana, die bereits im vorangegangenen Kapitel ausführlich beleuchtet wurde, umfasste neben den Fußstandbildern für seinen Vater Cosimo I. und sich selbst auch zwei Reiterstandbilder. Mit den Statuen in Arezzo, Pisa und Livorno nahmen die Großherzöge einzelne Städte der Toskana symbolhaft in Besitz.⁴ Vor diesem Hintergrund ist es bezeichnend, dass die beiden bronzenen Reitermonumente in der Hauptstadt der Toskana errichtet wurden. Während für das Territorium außerhalb von Florenz Fußstandbilder vorgesehen waren, blieben die Reitermonumente der beiden Großherzöge für die Hauptstadt reserviert.⁵ Damit ergibt sich nicht nur hinsichtlich des Materials eine eindeutige Hierarchie, sondern auch in Bezug auf den gewählten Statuentypus und die topographische Verteilung der Standbilder.⁶

Als Ferdinando I. im Herbst 1587 die Nachfolge seines verstorbenen Bruders Francesco I. († 19. Oktober 1587) antrat, beauftragte er noch im Jahr seines Amtsantrittes Giovanni da Bologna damit, zu Ehren seines Vaters Cosimo I. eine bronzen Reiterstatue anzufertigen (Abb. 149).⁷ Der Guss der Pferdefigur erfolgte am

⁴ Erben: Reiterdenkmäler, S. 332.

⁵ Ebd.

⁶ Sarah Blake McHam: Giambologna’s Equestrian Monument for Cosimo I. The Monument Makes the History, in: Kathleen Wren Christian / David Drogan (Hg.): Patronage and Italian Renaissance Sculpture, Farnham 2010, S. 195–221, hier S. 197.

⁷ Die Entstehung des Reiterstandbildes für Cosimo I. ist gut dokumentiert, siehe grundlegend hierzu die Dokumentation bei Elisabeth Dhanens: Jean Boulogne, Giovanni Bologna Fiammingo (Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten 11), Brüssel 1956, S. 274–285. – James Holderbaum erwähnt, dass bereits während der Herrschaft Francescos I. die Errichtung eines Reiterstandbildes für den Vater Cosimo I. erwogen, jedoch erst unter Ferdinando I. in die Wirklichkeit umgesetzt worden war, allerdings belegt der Autor diese Aussage nicht, siehe James Holderbaum: The Sculptor Giovanni Bologna (Diss., Universität Harvard 1959; Outstanding Dissertations in the Fine Arts), New York u. a. 1983, S. 176–177. – Dietrich Erben hat in seiner ausführlichen Studie über die Reiterdenkmäler der Medici in Florenz auf einen Brief vom 21. Dezember 1587 hingewiesen, in welchem der Florentiner Patrizier Gian Vettorio Soderini bereits von dem Projekt berichtet, siehe Erben: Reiterdenkmäler, S. 288; S. 346, Anm. 7. Dadurch wird deutlich, dass das Reiterstandbild für Cosimo I., wie Erben ausführt, eine der ersten kunstpolitischen Maßnahmen gewesen sein dürfte, die Ferdinando I. während seiner Herrschaft als Großherzog

27. und 28. September 1591, der der Reiterfigur hingegen erst im Frühjahr 1594.⁸ Die Pferdestatue wurde am 10. Mai 1594 über dem Sockel auf der Piazza Ducale, wie die Piazza della Signoria seit 1540 offiziell hieß, errichtet.⁹ Der Reiter wurde wenige Tage später, am 14. Mai 1594, aufmontiert.¹⁰ Die Signatur an den Zügeln des Pferdes hält das Jahr der Errichtung fest und nennt den Künstler: IHOAN BOLOG BELGA ETA SVE A 65 AN 1594.

Das Reiterstandbild Cosimos I. erhebt sich über einem zweistufigen Unterbau mit oktogonal gelängtem Grundriss (Abb. 107).¹¹ Die Schmalseiten des querrechteckigen Monumentsockels sind eingezogen und schwingen segmentbogenartig aus, während die Längsseiten jeweils eine plane Fläche bilden. Das Postament ist in zwei verschiedene Zonen unterteilt: durch einen Wulst von der unteren getrennt, setzt die obere Zone leicht zurückversetzt darüber an. Den oberen Abschluss bilden Profilleisten, über die die Deckplatte des Unterbaus weit hinausragt. Im Gegensatz zur unteren ist die obere Zone des Sockels durch Reliefplatten, Wappen und figürliche Motive gestaltet. Die Längsseiten ziert jeweils eine querrechteckige Bronzeplatte, die auf der einen Seite den Einzug Cosimos I. in Siena (Abb. 110) und auf der anderen dessen Krönung zum Großherzog darstellt (Abb. 111). Jeweils mittig über den Reliefszenen verklammert das großherzogliche Wappen den Unterbau mit der Deckplatte. Es wird von Inschriften flankiert, die die Darstellungen darunter erläutern. In die ausschwingenden Vorlagen an den Schmalseiten sind ebenfalls Bronzeplatten eingelassen, die auf der Vorderseite eine Stifterinschrift (Abb. 112), auf der Rückseite die Proklamation Cosimos I. zum Herzog zeigen (Abb. 113). Sie sind beide von einer Art Kartusche umfangen, die von zwei Motiven der Impresen des Großherzogs vervollständigt werden. Am unteren Ende schaut eine Schildkröte unter den sich aufrollenden Kartuschenenden hervor, während den oberen Abschluss ein Steinbockkopf bildet. Die gespreizten Vorderläufe des Tieres sind von einer Draperie bedeckt, die jeweils mit zwei Knöpfen an der Kartusche befestigt ist. Letztere wird zu beiden Seiten von jeweils einer Blattgirlande flankiert.

Über dem Sockelbau erhebt sich die überlebensgroße Bronzefigur Cosimos I. auf einem Pferd (Abb. 107). Er ist in eine zeitgenössische Rüstung gekleidet und trägt als Insignien seiner Amtswürde den Bastone und das Schwert (Abb. 107). Sein Mantel, der die linke Schulter bedeckt, fällt über den Rücken bis auf den Sat-

in Angriff genommen hat. Bedenkt man, dass Francesco I. am 19. Oktober 1587 verstorben war, so liegt die Vermutung nahe, dass Ferdinando I. dem Projekt eine beachtliche Bedeutung zugemessen haben dürfte, was den kurzen zeitlichen Abstand zwischen der Proklamation Ferdinando I. zum Großherzog und dem Zeitpunkt der Auftragerteilung erklären könnte, siehe hierzu Erben: Reiterdenkmäler, S. 288.

⁸ Dhanens: Jean Boulogne, S. 276.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Der Marmorsockel misst 2,7 Meter in der Höhe, 3,05 Meter in der Breite und 1,47 Meter in der Tiefe; die bronzenen Statue aus Reiter und Pferd misst in der Höhe 4,50 Meter und 4,0 Meter in der Breite.

tel hinab. Die Kette vom Orden des Goldenen Vlieses, der die Brust des Großherzogs zierte, ist dennoch gut erkennbar. Unmittelbar daneben ist auf dem rechten Schulterstück des Harnischs eine Kampfszene zu sehen, in der Herkules mit dem Kentauren ringt (Abb. 107). Schabracke, Köchersattel und Trense sind mit Quasten und Borten verziert. Das Pferd, auf dem Cosimo I. reitet, strahlt eine kraftvolle Vitalität aus, die sich besonders in der Aderzeichnung seiner Beine sowie im aufgebogenen Hals und der Kopfhaltung des Tieres ausdrückt. Der Großherzog sitzt sehr aufrecht und mit ernster Miene im Sattel, er hält in der Linken die Zügel und stützt mit der Rechten den Kommandostab auf seinen Oberschenkel. Sein Kopf ist leicht erhoben und nach links gewendet, sein Gesicht somit der Platzmitte zugewandt. Er vermittelt den Eindruck ruhiger Gelassenheit und gemesener Würde.

Die Bronzereliefs am Sockel des Monumentes wurden erst einige Jahre nach dem Guss des Reiters und der Pferdefigur realisiert. Die Bronzetafel mit dem Stiftungstext auf der Vorderseite wurde 1598 angefertigt (Abb. 112). Die Inschrift auf der Vorderseite würdigt nicht nur Cosimo I. als den Geehrten, sondern auch dessen Sohn Ferdinando I. als den Stifter des Monumentes:

COSMO MEDICI MA
GNO ETRVRIAEC DVCI
PRIMO PIO. FELICI. IN
VICTO. IVSTO. CLEME[N]
TI. SACRAE MILITIAE
PACISQ[UE]. IN ETRVRIA
AVTHORI. PATRI. ET
PRINCIPI OPTIMO.
FERDINANDVS. F[ILIUS]. MAG[NUS].
DVX. III. EREXIT. AN[NO].
M.D.LXXXIII.¹²

Die drei Historienreliefs wurden ebenfalls 1598 gegossen, wie Zahlungsbelege dokumentieren.¹³ Die beiden Wappenschilde, die am oberen Abschlussgesims des Sockels angebracht wurden, dürften 1599 angefertigt worden sein (Abb. 107).¹⁴

¹² „Dem Cosimo de' Medici, dem ersten Großherzog der Toskana, dem frommen, glücklichen, unbesiegbaren, gerechten, milden Urheber heiliger Ritterschaft und des Friedens in der Toskana, dem Vater und besten Fürsten errichtete [dieses Reiterstandbild] sein Sohn Ferdinando, der dritte Großherzog im Jahr 1594.“

¹³ Die Zahlungsbelege datieren aus der Zeit zwischen März und Juni des Jahres 1598 und sind publiziert bei Iodoco del Badia: *Della statua equestre di Cosimo I. de' Medici modelata da Giovanni Bologna e fusa da Giovanni Alberghetti, Florenz 1868*, Dok. III–VIII; Mary Weitzel Gibbons / Gino Corti: *Documents Concerning Giambologna's Equestrian Monument of Cosimo I, a Bronze Crucifix and the Marble Centaur*, in: *The Burlington Magazine* 120, 1978, S. 508–510; siehe auch Erben: *Reiterdenkmäler*, S. 293, S. 357.

¹⁴ Dies legt die Zahlungsaufforderung des Gießers der beiden Wappenschilde vom 15. April 1599 nahe, sie ist publiziert bei Johann Semper: *Dokument über die Reiterstatue Cosimo's I. von Giovanni Bologna*, in: *Jahrbücher für Kunsthissenschaft* 2, 1869, S. 83–87, hier S. 87.

Man darf also annehmen, dass das Reitermonument für Cosimo I. im Frühjahr 1599 vollendet gewesen war.

Dietrich Erben hat darauf hingewiesen, dass die Formqualitäten des Denkmals nicht ohne die Auseinandersetzung mit dem Reitermonument des Marc Aurel in Rom denkbar sind.¹⁵ Angesichts der langen Reihe der Projekte von Reitermonumenten, die im Verlauf des 16. Jahrhunderts zwar geplant wurden, aber nicht zur Ausführung gelangten, stellt die im Jahr 1538 auf dem Kapitolsplatz errichtete Statue des römischen Kaisers eine Aktualisierung der Erinnerung an jene Monamente der Antike dar. Denn seit der Enthüllung der Reiterstandbilder des Gattamelata von Donatello in Padua (Abb. 108) im Jahr 1453 und des Bartolomeo Colleoni von Andrea del Verrocchio in Venedig im Jahr 1496 (Abb. 109) wurde bis zur Errichtung des Reitermonuments für Cosimo I. keine weitere Reiterstatue aus Bronze realisiert.¹⁶ Zwar hatte Leonardo da Vinci in der Zeit um 1500 einige Entwürfe für ein Reitermonument für Francesco Sforza in Mailand angefertigt, doch gelangten diese nicht über ein Tonmodell des Pferdes hinaus. In Ferrara wurde ab 1494 am Postament einer Reiterstatue für Ercole d'Este gearbeitet, die auf dem Hauptplatz der ab 1493 projektierten Stadterweiterung aufgestellt und aus vergoldeter Bronze gearbeitet werden sollte.¹⁷ Nach dem Tod Ercoles kamen die Arbeiten jedoch zum Erliegen, das Monument wurde nicht ausgeführt. Nichtsdestotrotz ist die Idee eines Fürsten, sich selbst noch zu Lebzeiten mit einer Reiterstatue verewigen zu lassen, erstmals in dem Projekt aus Ferrara greifbar.¹⁸ Sie setzt sich in den Planungen Kaiser Maximilians fort, der um 1509 die Errichtung eines Reiterstandbildes in Augsburg beabsichtigte.¹⁹

Obwohl durch die Errichtung der antiken Reiterstatue des Marc Aurel der Typus des Reiterdenkmals als Herrschermonument eindrücklich vor Augen geführt wurde, gingen alle Versuche der folgenden Jahrzehnte, monumentale Reiterstatuen auszuführen, fehl. Zwei Projekte für Kaiser Karl V. verdeutlichen dies. Der Bildhauer Leone Leoni hatte Ferrante Gonzaga, Statthalter des Kaisers

¹⁵ Erben: Reiterdenkmäler, S. 296, dem ich hier weitgehend folge.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 318.

¹⁷ Grundlegend zum Projekt siehe Charles Rosenberg: *The Este Monuments and Urban Development in Renaissance Ferrara*, Cambridge u. a. 1997, S. 153–172; Anthony Colantuono: *Estense Patronage and the Construction of the Ferrarese Renaissance*, c. 1395–1598, in: Charles M. Rosenberg (Hg.): *The Court Cities of Northern Italy*. Milan, Parma, Piacenza, Mantua, Ferrara, Bologna, Urbino, Pesaro, and Rimini, Cambridge 2010, S. 196–243; zum Reiterstandbild des Niccolò III. d'Este, das um 1442–1443 geplant wurde und somit eines der frühesten fassbaren Projekte eines bronzenen, lebensgroßen Reiterstandbildes ist, siehe besonders S. 226–228, und zur geplanten Reiterstatue für Ercole I. d'Este siehe S. 228–230. – Möglicherweise gelangte das Modell Leonardo da Vincis, das dieser im Rahmen des Projekts für ein Reiterdenkmal Francescos Sforzas angefertigt hatte, nach Ferrara, siehe hierzu Philip Grierson: *Ercole d'Este e la statua equestre di Francesco Sforza*, di Leonardo da Vinci, in: *Rivista italiana di numismatica e scienze affini* 94, 1992, S. 201–212; Pia Kehl: *La piazza Comunale e la Piazza Nuova a Ferrara*, in: *Annali di architettura* 4/5, 1992/1993, S. 178–189, insbes. S. 184–188; vgl. Erben: Reiterdenkmäler, S. 318.

¹⁸ So auch ebd., S. 319.

¹⁹ Zuletzt hierzu siehe Müller: *Augsburger Renaissance*.

in Mailand, im Jahr 1547 den Vorschlag unterbreitet, dem Kaiser in der Stadt zur Erinnerung an die Schlacht bei Mühlberg eine Reiterstatue zu errichten. Dem Wortlaut seines Briefes zufolge plante er, den Kaiser als Befehlshaber darzustellen und die Seiten des Sockels mit Reliefs, Inschriften und Trophäen zu schmücken.²⁰ Wie dieses Projekt blieb auch dasjenige Guglielmo della Portas unausgeführt, das einen Kenotaph Karls V. mit einer Reiterfigur des Kaisers vorsah und von dem der Künstler in einem Brief aus dem Jahr 1559 berichtet (Abb. 104).²¹ Ungefähr ab 1540 – und damit etwas früher als das Projekt für Mailand – war bereits für den Vater Cosimos I., Giovanni delle Bande Nere, ein Reiterdenkmal geplant, das jedoch ebenfalls nicht zur Ausführung gelangte.²²

War das Reiterstandbild während des 16. Jahrhunderts eine fordernde Aufgabe der Bildhauerei, deren plastische Umsetzung aus verschiedenen Gründen misslang, so wurde es zumindest für das ephemere Festwesen zu einem kanonischen Bestandteil. Es verwundert daher nicht, dass sich wesentliche Entwicklungen und die Wiederbelebung jenes antiken Typus in diesem Bereich vollzogen. Den Auftakt hierfür bildete der Einzug Leos X. 1515 in Florenz, dessen aus Stuck gefertigte Herkules-Figur von Baccio Bandinelli bereits im Rahmen der dissimulativen Heroisierung eingehender betrachtet wurde (Abb. 7). Für die Entrata des Papstes entwarfen Andrea del Sarto und Jacopo Sansovino eine Reiterstatue, die ein steigendes Pferd über unterworfenen Feinden darstellte. Sie wurde vor der Kirche S. Maria Novella errichtet und stellte vermutlich eine Allegorie der Superbia dar.²³ Außerdem wurden in die Dekorationen des Festeinzugs auch historische Personen der römischen Antike eingefügt, die die Dynastie der Medici als ihre Nachfolger glorifizieren sollten. Es erstaunt daher wenig, dass neben einer Figur des Scipio Africanus auch der bereits erwähnte und sich im Rahmen der Selbstpräsentation der Medici als Exemplum bewährte Furio Camillo durch eine ephemere Statue vertreten war. Beide Figuren begegnen ebenfalls in den Festapparaten des Einzugs Karls V. im Oktober 1529 in Bologna, wo sie als Reiterstatuen am Stadttor erschienen.²⁴ Auch in weiteren festlichen Einzügen des Kaisers waren Reiterstatuen ein fester Bestandteil der Dekorationen. So schuf

²⁰ Siehe hierzu Michael Mezzatesta: Imperial Themes in the Sculpture of Leone Leoni, New York 1980 (Diss., Universität New York), 2 Bde., Ann Arbor 1980, Bd. 1, App. III, Nr. 28.

²¹ Siehe dazu immer noch grundlegend Werner Gramberg: Die Düsseldorfer Skizzenbücher des Guglielmo della Porta, Berlin 1964, Bd. 2; Christina Riebesell: Guglielmo della Portas Projekte für die Ausstattung von Neu-Sankt-Peter, in: Georg Satzinger / Sebastian Schütze (Hg.): Sankt Peter in Rom 1506–2006, München 2008, S. 195–216.

²² Siehe zu dem projektierten Reiterstandbild für Giovanni delle Bande Nere grundsätzlich Andrew Morrogh (Hg.): *Disegni di architetti fiorentini 1540–1640* (Ausstellungskatalog, Florenz 1985), Florenz 1985, S. 26–27, sowie Taf. 4.

²³ So Erben: Reiterdenkmäler, S. 319. – Paride de' Grassi, Zeremonienmeister Leos X., erinnerte das Monument an die Reiterstatue vor dem Lateran, andere Zeitgenossen hingegen an die Rossebändiger auf dem Quirinal, siehe hierzu Ilaria Ciseri: *L'ingresso trionfale di Leone X in Firenze nel 1515*, Florenz 1990, S. 122–124.

²⁴ Vgl. Erben: Reiterdenkmäler, S. 319.

Domenico Beccafumi ein Reitermonument Karls V. für dessen Entrata in Siena am 24. April 1536, zu der uns Vasari berichtet:

Unter anderem gestaltete Domenico [Beccafumi] aus Pappmaché ein rundplastisches Pferd [...]. Obenauf saß die Statue des Kaisers in antikisierender Rüstung mit dem Degen in der Hand. Unter ihm befanden sich drei große Figuren, die wie von ihm besiegt schienen [...]. Besagte drei Figuren symbolisierten drei Provinzen, die der Kaiser unterworfen und besiegt hatte.²⁵

Im Rahmen von Hochzeiten wurden Reiterstandbilder in Florenz ebenfalls in die ephemeren Dekorationen einbezogen. Bei der Hochzeit von Cosimo I. und Eleonora von Toledo im Jahr 1539 wurde auf der Piazza S. Marco eine Reiterstatue des Bräutigamvaters, Giovanni delle Bande Nere, errichtet. Die von Niccolò Tribolo auf einer Säule errichtete Statue zeigte Giovanni auf einem sich aufbäumenden und über mehrere Gegner hinweg galoppierenden Pferd (Abb. 114). Die Darstellung wurde von zwei Reliefs von Bronzino ergänzt, die am Sockel des Monuments angebracht waren und Kriegstaten des *Capitano* zeigten.²⁶ Anlässlich der Hochzeit Francescos de' Medici mit Johanna von Österreich 1565 legte Vincenzo Borghini einen Programmertwurf vor, der mehrere Reiterstandbilder für verschiedene Plätze vorsah. Ausgeführt wurde ein Monument, das in einer Giovanni Battista Naldini zugeschriebenen Zeichnung dokumentiert ist.²⁷ Wiederum als sich aufbäumendes, über Gegner hinwegsprengendes Pferd mit Reiter gestaltet, das sich über einem Postament mit Bildreliefs von Kampfszenen erhebt, folgt das Denkmal dem Typus, der bereits der Statue Vincenzo Borghinis im Rahmen der Hochzeitsfeierlichkeiten Cosimos I. als Vorbild gedient hatte.²⁸

Neben den Festapparaten der *Entrate* und der Hochzeiten bilden die ephemeren Dekorationen, die im Rahmen der Exequien für Cosimo I. entworfen wurden, „maßgebliche programmatische Vorstufen für das Reiterdenkmal“ Cosimos I.²⁹ Mit dem Katafalk, der anlässlich der Exequien für Cosimo im Mai 1574 in S. Lorenzo in Florenz errichtet wurde, war ein wesentlicher Schritt bei der Ideenfindung für das Denkmal getan. Darüber hinaus lässt sich festhalten, dass das Reiterstandbild als Typus durch die Entrate Karls V. in seinem Rang als exemplarisches Herrschermonument bestätigt wurde.³⁰ Das Florentiner Projekt knüpft an diese Tradition an.

²⁵ Giorgio Vasari: Sodoma und Beccafumi, hg. von Katja Burzer u. a., Berlin 2006, S. 63.

²⁶ Erben: Reiterdenkmäler, S. 320; vgl. Henry W. Kaufmann: Art for the Wedding of Cosimo de' Medici and Eleonora of Toledo (1539), in: Paragone 243, 1970, S. 52–67, zur Reiterstatue des Giovanni delle Bande Nere siehe insbes. S. 53: „On a large oval base, which is five arms high, there rises on his rear legs a most ferocious horse, and he carries on himself the said Lord clad in ancient armor, holding in his right hand a heavy iron club, in the act of attempting to strike.“

²⁷ Siehe hierzu Erben: Reiterdenkmäler, S. 322, Abb. 25.

²⁸ Vgl. ebd., S. 320.

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd., S. 325.

Die hier genannten Beispiele, die neben Pferd und Reiter auch andere Figuren von Gefangenen oder besiegten Gegnern sowie den Herrscher als *Capitano* darstellten, verdeutlichen die eingangs erwähnten ikonographischen und formalen Parallelen in der heroischen Modellierung im Fuß- bzw. Reiterstandbild. In beiden Monumenttypen werden Motive verwendet, die sich zu einer visuellen Rhetorik des Heroischen im öffentlichen Denkmal zu verdichten scheinen. Trotz dieser Gemeinsamkeiten in Bezug auf eine heroisierende Bildlichkeit muss genau zwischen den Anforderungen, die das *Decorum* an den jeweiligen Denkmaltypus stellt, differenziert werden. Sowohl das Fuß- als auch das Reiterstandbild waren enormen Spannungen hinsichtlich des *Decorums* militärischer und fürstlicher Repräsentation ausgesetzt, die im bisherigen Verlauf der Untersuchung für das Fußstandbild aufgezeigt werden konnten. Für das Reiterdenkmal lösen sich diese erst zu dem Zeitpunkt, als der Typus seine neue Bedeutung als repräsentatives Herrschermonument gewinnt. Denn wie Dietrich Erben bereits dargelegt hat, wurde durch die Verlegung bzw. Aufstellung des Reitermonumentes des Marc Aurel in Rom die Erinnerung an die kaiserlichen Statuenstiftungen der Antike aktualisiert.³¹ Sowohl für die Entwicklung des frühneuzeitlichen Reiterstandbildes als auch für die heroische Modellierung im Reitermonument hatte die Rezeption der antiken Reiterstatue des Marc Aurel wegweisende Konsequenzen. Der Denkmaltypus, der in der Antike lediglich römischen Kaisern vorbehalten war, wurde für die Repräsentation des Fürsten adaptiert. Der Anspruch, der dahinter zu erkennen ist, lässt das Bedürfnis nach einer Visualisierung der sozialen Distanzierung des Herrschers erkennen. Denn zugleich wandelte sich das Pferd von einem militärischen „Ausrüstungsgegenstand“ zu einem Symbol der Untertanenschaft. Bereits mit dem um 1540 für Giovanni delle Bande Nere projektierten Reiterstandbild und spätestens mit den um 1600 entstandenen Reitermonumenten war der im Reiterstandbild Geehrte daher nicht mehr vorrangig der berittene *Capitano*, sondern in erster Linie der reitende Fürst. Diese Entwicklung bedeutete im Hinblick auf das *Decorum* nicht nur, dass der Herrscher nun in zeigenössischer Rüstung auftreten konnte. Vielmehr vollzog sich dadurch auch ein Wertes- und Normenwandel in Bezug auf seine *virtus bellica*. In einer stark verkürzten Formel lässt sich behaupten, dass die bisher so deutliche Herausstellung der *virtus* des im Standbild Geehrten von einem auf den Fürsten ausgerichteten Normendiskurs der Staatsraisonlehre abgelöst wurde.³² Für die heroische Modellierung in den Standbildern des Andrea Doria als Feldherr von Giovanangelo da Montorsoli (Abb. 49) und des Don Juan de Austria von Andrea Calamech (Abb. 72) war die Visualisierung militärischer Stärke von vorrangiger Bedeutung, obgleich in ihrer Inszenierung als *Capitani* auch strategische Kompetenzen aufschienen. Im Reiterstandbild tritt der Fürst zwar ebenfalls weiterhin als Oberbefehlshaber, nun vor

³¹ Ebd.

³² Hierzu grundlegend Erben: Krise, zum Verhältnis von *virtus*-Lehre und dem vor allem von Tacitus begründeten und auf den Fürsten ausgerichteten Normendiskurs der Staatsraisonlehre siehe insbes. S. 270.

allem jedoch in seiner Funktion als geistiger Strategie auf.³³ Der soziale Distinktionswert des Reiterstandbildes lässt sich folglich vor allem im Hinblick auf die Heroisierung des Reiters als tugendhaftem Herrscher, der über seine Untertanen regiert, nachvollziehen. Die hier visualisierte *virtus* meint nun nicht mehr vorrangig die *virtus bellica*, sondern in erster Linie die Ideale fürstlicher Herrschaft zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Das Reiten ist als Sinnbild der guten Herrschaft des Fürsten über sein Volk zu begreifen.

Zugleich bleibt die Betonung der körperlichen Überlegenheit und der Kraft ein wesentliches Element der heroisierenden Inszenierung des Herrschers im Reiterstandbild. Sie vollzieht sich vor allem entlang der Figur des Herkules, der in der Frühen Neuzeit als fürstliches Tugendexempel schlechthin fungierte. Die Visualisierung der Tugendhaftigkeit verlor in Bezug auf die heroische Modellierung im Reiterstandbild, zumindest was dasjenige Cosimos I. anbelangt, also nicht ihre Gültigkeit. An der Rüstung des Großherzogs sind Reminiszenzen einer Heroisierung auszumachen, die vor allem für das Fußstandbild zu beobachten war. Wie bereits dargelegt wurde, zierte den Harnisch des Großherzogs eine Darstellung des Herkules im Kampf mit dem Zentauren. Die Herkules-Ikonographie verfügte für die Medici bekanntlich über eine besondere Relevanz. Sie hatte in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vor allem der dissimulativen Heroisierung der Medici in Florenz gedient. Die beiden Standbilder Baccio Bandinellis, die Herkules-Kakus-Gruppe und der Stuck-Herkules, verwiesen sinnbildlich über die physische Stärke des tugendhaften Heros auf die politische Macht und den Anspruch der Medici. Cosimo I. selbst führte diese Ikonographie weiter und wusste sie gezielt für die Inszenierung seiner Person einzusetzen. Die Kampfszene auf der Rüstung Cosimos I. verfolgt in diesem Sinne ein doppeltes Ziel: Einerseits schreibt sie dem Träger des Harnischs die Eigenschaften des antiken Tugendhelden zu. Andererseits knüpfte Cosimo I. durch diese Szene explizit an die Herkules-Ikonographie der Medici an und führte damit die bildlichen Traditionen der Familie fort. Angesichts der noch näher auszuführenden Tatsache, dass Cosimo I. nicht der Haupt-, sondern einer jüngeren Nebenlinie der Medici entstammte, gewinnt dieser Aspekt im dynastischen Kontext eine grundlegende Bedeutung – über die Herkules-Ikonographie versuchte Cosimo I. die dynastische Kontinuität herauszustellen und dadurch die Legitimität seiner Position bildlich zu unterstreichen.³⁴

Wie bereits im Kapitel zur Statue Cosimos I. in der Gestalt des Augustus von Vincenzo Danti dargelegt wurde, hatte sich der Großherzog mit der Person des

³³ Diesen Wandel erklärt Dietrich Erben unter anderem mit wichtigen Veränderungen in der Kriegspraxis, die in einer zunehmenden Professionalisierung der Armeen im Hinblick auf die Handhabung der Waffentechnik bestand, siehe hierzu grundlegend Erben: Krise, S. 282–286, dort auch mit weiterführender Literatur; zu den Anforderungen an den Oberbefehlshaber hinsichtlich seiner strategischen Kompetenzen und der damit in Verbindung stehenden fürstlichen Repräsentation als Strategie siehe grundlegend Martin Disselkamp: Barockheroismus. Konzeptionen „politischer Größe“ in Literatur und Traktatistik des 17. Jahrhunderts (Frühe Neuzeit 65), Tübingen 2002, S. 126–140.

³⁴ Siehe hierzu ausführlich Forster: Metaphors; von Hessert: Herkules-Figur, S. 86–96.

ersten römischen Imperators parallelisieren lassen. Dies zeigte sich sowohl in der Revision der Gründungsgeschichte von Florenz zugunsten einer Gründung der Stadt durch Mitglieder des zweiten Triumvirats als auch in den persönlichen Impresen Cosimos I. Am unteren Ende der Rahmung der Sockelinschrift des Reiterstandbildes in Florenz erscheint die Imprese der Schildkröte, zu der das Motto „Festina lente“ gehört.³⁵ Sie erscheint auf dem Frontispiz der *Discorsi* von Enea Vico, die dem Großherzog der Toskana gewidmet waren. In seinem Traktat stellt der Autor das Motto als Wahlspruch des Augustus vor und bezieht es auf die Besonnenheit als Tugend des Feldherrn.³⁶ Weitere Verweise auf Augustus hält die Stifterinschrift bereit, deren Wortlaut auf augusteische Epitheta rekurriert.³⁷ Außerdem kann der Hinweis auf die Gründung einer friedensstiftenden Miliz durch Cosimo I. – womit der Stefansorden gemeint ist – auf der Grundlage eines zeitgenössischen Textes als ein weiterer Verweis auf Augustus aufgefasst werden. In seiner Schrift *La Felicità del Serenissimo Cosimo Gran Duca di Toscana* vergleicht Mario Matasilani auf der Ebene historischer Ereignisse den Großherzog der Toskana mit dem römischen Imperator. Die Bürgerkriege, die den Beginn der Herrschaft unter Augustus kennzeichneten, werden darin mit dem Sieg Cosimos I. über die republikanische Partei parallelisiert.³⁸ Bei der Reiterstatue auf der Piazza della Signoria in Florenz handelt es sich folglich um eine umfassende Stilisierung, die Cosimo I. sowohl bildlich als auch schriftlich als einen unbesiegbaren und moralisch-tugendhaften, gleichsam heldenhaften Herrscher charakterisiert. Neben der dissimulativen Heroisierung Cosimos I. durch die Herkulesdarstellung auf seiner Rüstung und der Parallelisierung des Großherzogs mit Augustus durch die Impresen bieten jedoch vor allem die Historiensenzen des Sockels neben der Inschrift eine weitere Möglichkeit zu einer direkten heroischen Inszenierung des Dargestellten.³⁹ Sie zeigen die Proklamation zum Herzog im Jahr 1537, den feierlichen Einzug in Siena 1560 und die Krönung zum Großherzog der Toskana durch Pius V. im Jahr 1570 (Abb. 110, 111, 113).

Die Folge der Reliefs setzt auf der rückwärtigen Schmalseite des Sockels mit der Darstellung der Proklamation Cosimos I. zum Herzog ein. Der bronzenen Bildträger zeigt den Medici in einem weiten Raum, umgeben von Senatsmitgliedern und Patriziern (Abb. 155). Einer von ihnen ist im Begriff, Cosimo I. in Form eines Handkusses zu huldigen. Dahinter tritt eine Person hervor, um das kaiserliche Diplom zu verlesen. Der Titulus des Reliefs stellt die Einigkeit des Senats und dessen Unabhängigkeit heraus: PLENIS, LIBERIS SEN[ATUS.] FL[ORENTIAE]. SVFFRAGIIS / DVX PATRIAEE RENVNTIATVR (Durch die einstimmige,

³⁵ Es ist unklar, wann Cosimo I. diese Imprese angenommen hat, siehe hierzu die Ausführungen bei Erben: Reiterdenkmäler, S. 302–303, denen ich hier folge.

³⁶ Erben: Reiterdenkmäler, S. 303.

³⁷ Ebd., S. 301.

³⁸ Vgl. ebd.

³⁹ Zur Genese und Analyse der drei Szenen am Sockel des Reiterstandbildes für Cosimo I. in Florenz siehe ausführlich ebd., S. 304–318, dem ich hier folge.

unbefangene Abstimmung des Florentiner Senats zum Anführer des Vaterlandes bestimmt). Doch sowohl das Relief als auch der dazugehörige Titulus täuschen über die realen Verhältnisse der historischen Vorgänge hinweg. Als Alessandro de' Medici am 6. Januar 1537 von seinem Cousin Lorenzino de' Medici ermordet worden war, zeigte sich der daraufhin zusammenkommende Senat als zutiefst gespalten hinsichtlich der weiteren politischen Verfasstheit von Florenz. Etwa die Hälfte der Mitglieder plädierte für eine umfassende Rückkehr zu republikanischen Strukturen, was sich angesichts der Abhängigkeit von der Politik Karls V., der mit Clemens VII. Medici 1530 das Prinzipat der Familie installiert hatte, als nicht gangbar erwies.⁴⁰ Gleichwohl wurde die personale Entscheidung für Cosimo als Nachfolger Alessandros nicht bestritten. Bei dessen Wahl wurde ihm jedoch nicht der Herzogstitel verliehen, sondern lediglich der Titel eines „Capo e Primario del Governo della Città di Firenze e suo Dominio e de' Magistrati e Officij di quella, dichiarando che Egli abbia quella medesima autorità, preheminentia, e podestà concessali per detto indulto e privilegio della Maestà Cesarea“.⁴¹ Erst mit dem Diplom des Kaisers, das dieser am 30. September 1537 ausstellte, erkannte Karl V. Cosimo offiziell als den Nachfolger des ermordeten Herzogs Alessandro de' Medici an. Die Sukzession war jedoch prekär, denn Cosimo I. stammte lediglich aus einer Nebenlinie der Medici, die auf Giovanni delle Nere zurückging.

Das der Piazza Ducale zugewandte Bildrelief an der Südseite des Monumentes zeigt den feierlichen Einzug Cosimos I. in Siena im Jahr 1560 (Abb. 110). Nachdem der Krieg um die Sieneser Republik 1559 mit der Eroberung Montalcinos geendet hatte, wurde der Stato di Siena von der Armee Karls V. annektiert. Im Juli 1557 hatte Cosimo de' Medici das Gebiet als Lehen erhalten. Der dadurch zustandekommende territoriale Zugewinn bedeutete für das Prinzipat Cosimos die Ausweitung der Toskana zu einem Flächenstaat. Folgender Titulus überfängt die Darstellung Cosimos auf einem Triumphwagen: PROFLIGANTIS HOST[IBUS] IN DEDITIONEM / ACCEPTIS SENENSIBVS (Nach der Unterwerfung der Feinde und der anerkannten Kapitulation der Sienesen). Die Gestalt Cosimos hält den Kommandostab, während die Linke seitlich in die Hüfte gestemmt ist. Diese Haltung erinnert entfernt an die herrscherliche Pose Cosimos I. in der Marmorstatue von Giambologna und Pietro Francavilla auf der Piazza dei Cavalieri in Pisa (Abb. 90), die zeitlich etwas früher anzusetzen ist als das Relief. Die Gefangenen, die dem Triumphwagen vorausgehen, verdeutlichen den Status des Herzogs als Herrscher über das Sieneser Territorium und begegnen als vollplastisch gearbeitete Sklavenfiguren einige Jahre später im Standbild Ferdinando I. in Livorno.⁴²

⁴⁰ Ebd., S. 304.

⁴¹ Danilo Marrara: Studi giuridici sulla Toscana medicea. Contributo alla storia degli stati assoluti in Italia, Mailand 1965, S. 19; Erben: Reiterdenkmäler, S. 304; zu den einzelnen Bestimmungen der Verfassung siehe ausführlich Marrara: Studi giuridici, S. 3–25.

⁴² Zu den ephemeren Festdekorationen der Entrata in Siena und der bildlichen Prägung des Triumphzugs durch die Ausstattungen des Palazzo Vecchio siehe ausführlich Erben: Reiterdenkmäler, S. 310–312.

Das zweite große Relief, das auf der nördlichen Seite des Sockels angebracht ist, stellt die Krönung Cosimos I. zum Großherzog dar (Abb. 111). Parallel zu dem territorialen Zugewinn und in Entsprechung zur darauffolgenden gesteigerten Bedeutung der Toskana bemühte sich Cosimo um die Erhöhung seines Ranges. Diese Bemühungen wurden allerdings erst mit der Krönung zum Großherzog der Toskana durch Papst Pius V. im Jahr 1570 belohnt.⁴³ In der Bulle des Papstes vom 25. August 1569 wurde Cosimo de' Medici der Titel eines „Magnus Dux Etruriae“ zuerkannt und darüber hinaus die *corona regalis* zugestanden, die er seitdem in seinem Wappen führte. Der Titulus des Reliefs folgt im Wortlaut der Inschrift im Reif der Krone, mit welcher Cosimo am 5. März 1570 in Rom von Pius V. in der Cappella Sistina gekrönt wurde: OB ZELVM REL[IGIONIS]. PRAECIPVVMQ[UE] / IVSTITIAE STVDIVM (Aufgrund seines Eifers für die Religion und seiner Bemühung um Gerechtigkeit).⁴⁴ Die heraldische Symbolik am Postament des Reiterdenkmals in Florenz gibt die Großherzogswürde dementsprechend wieder und verweist damit unmissverständlich auf den konsolidierten Status des Prinzipats und die endgültige Abkehr von den Strukturen der Republik. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Sockel des Reiterstandbildes für Cosimo I. in Florenz zu einer Bildchronik gerät, die die wichtigsten Ereignisse aus der Herrschaft des Großherzogs festhielt und in monumentalen Ausmaßen dem zeitgenössischen Betrachter vor Augen führte. Es ist dabei zu beobachten, dass den außenpolitischen Erfolgen Cosimos I. der Vorrang eingeräumt wurde, was sich nicht zuletzt am vergrößerten Bildformat der Reliefs an den beiden Längsseiten festmachen lässt.⁴⁵ Die Szenen verwiesen nicht nur auf die Legitimität seiner Sukzession, sondern auch auf die unter seiner Herrschaft erfolgte Erweiterung der Toskana sowie die Rangerhöhung der Medici-Fürsten zu Großherzögen.⁴⁶

In seiner grundlegenden Studie zum Reiterdenkmal Cosimos I. hat Dietrich Erben darauf hingewiesen, dass die Anordnung der Reliefs am Sockel mit der Positionierung der Statue auf der Piazza Ducale in Zusammenhang steht. Beim Betrachten des Reliefs, das die Krönung Cosimos zum Großherzog zeigt, ergeben sich Blickbezüge zu den anderen Monumenten der Piazza.⁴⁷ Zugleich wird deutlich, dass durch die Aufstellung des Reiterstandbildes an der Nahtstelle zwischen dem Hauptbereich des Platzes vor der Loggia dei Lanzi und dem Platzraum, der sich an der Nordseite des Palazzo Vecchio erstreckt, das Monument Cosimos I. in das Statuenensemble des Platzes integriert wird. Es bildet den Endpunkt einer langen Fluchlinie, die sich über den Neptun-Brunnen Ammannatis, Michelan-

⁴³ Zu den Zugeständnissen, die Cosimo I. diesbezüglich dem Papst gegenüber machte, siehe ebd., S. 312. Dietrich Erben weist darauf hin, dass die Gründung des Stefansordens in diesem Zusammenhang gesehen werden kann.

⁴⁴ Die Inschrift auf der Krone lautete der Zeichnung auf der päpstlichen Bulle nach hingegen folgendermaßen: Pivs. Pont. Max. Ob eximiam Dilectionem ac catholicae Religionis Zelvm praecipvvmqve ivstitiae stvdivm donavit.

⁴⁵ So Erben: Reiterdenkmäler, S. 318.

⁴⁶ Erben: Krise, S. 287.

⁴⁷ Erben: Reiterdenkmäler, S. 318.

gelos David und Baccio Bandinellis Herkules-Kakus-Gruppe bis zu Giambolognas Standfigur an der Testata der Uffizien erstreckt.⁴⁸ Die Tatsache, dass all diese Monumente im Rahmen dieser Untersuchung mehr oder weniger ausführlich in die Analyse der Heroisierung im öffentlichen Denkmal einbezogen wurden, verdeutlicht, dass auf dieser Piazza in Florenz ein wahres Panoptikum heroisierender Konzepte im öffentlichen Standbild aufgereiht ist.

Mit der Reiterstatue für den Großherzog wurde der Platz vollkommen neu definiert. Tendenzen zur Regulierung der Piazza und zur Anlage einer Piazza Ducale waren bereits durch die Errichtung des Neptun-Brunnens von Ammannati erkennbar.⁴⁹ Seit 1540 war der Palazzo dei Signori offizieller Regierungssitz, was sich auch in dem ab diesem Zeitpunkt verwirklichten Stadtschmuck der Piazza nachvollziehen lässt. In der Errichtung des Reiterstandbildes Cosimos I. und basierend auf der semantischen Umdeutung der Reiterstatue zum Herrscherdenkmal spiegelt sich nicht nur die endgültige Abkehr von republikanischen Bildtraditionen wie beispielsweise der Visualisierung heroischer Handlungsmaximen durch die Judith-Holofernes-Gruppe von Donatello. Auch die Hinwendung zum „absoluten“ Herrschertum wird in der Errichtung des Reiterstandbildes ersichtlich, der Platz wird nun zur Bühne für die heroische Inszenierung des Herrschers. Diesbezüglich ist zu konstatieren, dass sich Elemente wie die Sockelgestaltung mithilfe von Bildreliefs, eine zeitgenössische Rüstung und imitative Darstellungsstrategien durch die Assoziation mit Herkules zu einer umfassenden Heroisierung Cosimos I. verbinden. Diese zielte darauf ab, ihn als siegreichen Großherzog und zugleich als Herrscher über seine Untertanen zu stilisieren. Durch die Übernahme dieser heroisierenden Elemente verband sich mit der bildlichen Rhetorik des Reiterstandbildes die im Fußstandbild bereits aufgerufene Vorstellung des Herrschers als tugendhaft, umsichtig agierend und militärisch erfolgreich. Diese Dichotomie zwischen Fürst und Untertan fand zwar schon im Livorneser Denkmal für Ferdinando I. ihre bildliche Umsetzung, doch erfuhr sie im Typus des Reiterstandbildes eine Zuspitzung, durch welche das Verhältnis von Herrscher und Beherrschten noch deutlicher zu fassen war.

Abschließend lässt sich festhalten, dass das Reiterstandbild um 1600 einen grundlegenden Wandel durchlief. Der Denkmaltypus, der in der Antike der Darstellung römischer Kaiser vorbehalten war, wurde an den zeitgenössischen Fürsten umgewidmet. Das Reiterstandbild war fortan für die Repräsentation des Herrschers reserviert. Parallel zu dieser Entwicklung vollzog sich eine weitere, grundlegende Veränderung. Das Reitermonument war ferner als Symbol des Gewalthabers, der über seine Untertanen herrscht, aufzufassen – es geriet zu einem Sinnbild der frühneuzeitlichen Staatsraison. Zugleich wird darin deutlich, dass die Reiterstatue nun per se als Herrscherdenkmal fungierte. Bemerkenswert

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ So bereits Carsten-Peter Warncke: Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder (Kunst und Wissen), Köln 2005, S. 265.

ist jedoch, dass der Fürst in zeitgenössischer Rüstung auftrat, das Monument insgesamt jedoch dem Modus der Allegorie verhaftet blieb.

Gleichwohl lässt sich im Florentiner Reiterstandbild die Inszenierung Cosimos I., die zu einem großen Teil schon in der Darstellung des Reitens als Sinnbild der gerechten und vorausschauenden Regierung des tugendhaften Herrschers aufgeht, genauer differenzieren. Die Szene des Herkules im Kampf mit dem Kentauren auf der Rüstung schreibt der Person des Großherzogs die Eigenschaften des antiken Heros zu und ist damit zugleich ein Element dissimulativer Stilisierung, die Cosimo I. bereits mehrfach als bewährtes Mittel einer indirekten, aber äußerst wirksamen Selbststilisierung mithilfe von Skulpturen und Malereien eingesetzt hatte. Die Gestaltung des Sockels zielt hingegen sehr viel direkter auf die Heroisierung Cosimos I. ab. Neben der Imprese des Steinbocks und der Inschrift, die beide als Verweis auf den antiken Kaiser Augustus aufzufassen sind, inszenieren vor allem die Sockelreliefs den Großherzog als siegreichen Herrscher über die Toskana. Die historischen Szenen verbürgen als eine Art „Bilderchronik“ nicht nur die Erfolge Cosimos I., sondern auch dessen politische Legitimität als Großherzog. Die Heroisierung Cosimos I. in Giovanni Bolognas Reiterstandbild in Florenz entsprang dem aktuellen Legitimationsbedarf seiner Sukzession und hatte zum Ziel, deren Rechtmäßigkeit zu visualisieren.

Dass die monumentale Visualisierung der politischen Legitimität der Medici einer der Hauptbeweggründe für Ferdinando I. gewesen sein könnte, ein Reiterdenkmal seines Vaters in Auftrag zu geben, liegt auf der Hand. Schließlich galt es, den endgültigen Übergang von der Republik zum Prinzipat auch öffentlich nachhaltig zu zelebrieren. Welche Bedeutung das Reitermonument Cosimos I. für die politischen Ambitionen seines Sohnes besaß, wird jedoch erst an der zweiten Reiterstatue, die Ferdinando I. für Florenz in Auftrag gab, deutlich: Es handelte sich um seine eigene.

Das Reiterstandbild Ferdinando I. als Verteidigung dynastischer Ansprüche (1601–1608)

In welchem Jahr Ferdinando I. den Auftrag für die Anfertigung einer Reiterstatue erteilte, lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen. Vor dem Hintergrund der Standbilder, die für Arezzo, Pisa, Livorno und Florenz entstanden sind, kann jedoch vermutet werden, dass der Großherzog bereits seit dem Beginn seiner Regierungszeit ein solches Vorhaben erwogen hatte.⁵⁰ Wiederum wurde Giovanni da Bologna damit beauftragt, ein Reiterstandbild Ferdinando I. zu entwerfen. Die Ausführung delegierte der Künstler, wie zuvor auch schon bei den meisten anderen Projekten, an die Mitarbeiter seiner Werkstatt.

⁵⁰ Katherine Watson führt hierzu einen zeitgenössischen Bericht Cesare Tinghis an, siehe Watson: Pietro Tacca, S. 160; vgl. Erben: Reiterdenkmäler, S. 335.

Das Reiterstandbild Ferdinando I. erhebt sich über einem zweistufigen gelängten Oktogon, über dem ein Sockel über rechteckigem Grundriss aufgerichtet ist (Abb. 115). Die Schmalseiten sind als doppelt zurückgestufte, plane Vorlagen gebildet, denen auf der Vorder- und auf der Rückseite jeweils eine Bronzekartusche vorgeblendet ist, die die Widmungsinschrift und eine Bienenimprese mit dem Motto „MAIESTATE TANTVM“ (Nur durch Würde) aufnehmen (Abb. 116). Die Inschrift auf der Vorderseite lautet:

FERDINANDO
PRIMO
MAGNO
ETRVRIA
DVCI
FERDINANDVS
SECVNDVS
NEPOS
ANN. SAL.
MDCXL⁵¹

Ferdinando II. reklamiert die Stiftung des Denkmals folglich für sich, wodurch der historische Auftragskontext unterschlagen und die dynastische Kontinuität der Medici-Herrschaft herausgestellt wird.⁵²

Wie schon beim Sockel des Reiterstandbildes von Cosimo I. werden die Längsseiten über einem Wulst zurückgestuft, die obere abschließende Profilleiste umfasst auch die Vorlagen der Schmalseiten und wird von einer weit auskragenden Deckplatte abgeschlossen. An den Längsseiten sind Felder ausgespart, die jedoch keinerlei bildliche Gestaltung aufweisen. Zum Reitermonument gehören im weiteren Sinne auch zwei Brunnen, die mit etwas Abstand zur Statue errichtet wurden und ursprünglich für das Standbild Ferdinando I. in Livorno bestimmt waren.⁵³

Die Figur des Reiters zeigt Ferdinando I. in zeitgenössischer Rüstung (Abb. 115). Analog zur Armhaltung Cosimos im Reiterstandbild auf der Piazza Ducale hat er mit der Rechten den Bastone auf den Oberschenkel gestützt (Abb. 107, 115). Seine Kopfdrehung folgt dieser Armbewegung, während das im Trab wiedergegebene Pferd geradeaus blickt. Ferdinando trägt außerdem einen an ein antikes Paludamentum angelehnten Mantel, der die rechte Schulter bedeckt und über den Rücken hinabfällt. Auf seiner Brust ist die Kette vom Orden des heiligen Stefan zu erkennen. Der Sockel des Reiterstandbildes ist um einiges höher als der auf der Piazza Ducale. Da weder die Rüstung verziert noch der Sockel mit bildlichen Szenen gestaltet ist, wirkt das Monument auf der Piazza SS. Annunziata im Vergleich mit der Reiterstatue Cosimos I. insgesamt recht nüchtern.⁵⁴ Diesen

⁵¹ „Dem Ferdinando I., Großherzog der Toskana, [wurde diese Statue] durch seinen Enkel Ferdinando II. im Jahre 1640 [errichtet].“

⁵² Vgl. Erben: Reiterdenkmäler, S. 338.

⁵³ Siehe dazu ebd., S. 336; S. 353, Anm. 151.

⁵⁴ Vgl. Watson: Pietro Tacca, S. 168.

Eindruck unterstreicht auch die Gestaltung des Pferdes, dessen Körper die kraftvollen Rundungen und Vitalität suggerierenden Details wie Adern und Mähne, die sein Vorbild vor dem Palazzo Vecchio auszeichnen, vermissen lässt.⁵⁵

Am Sattelgurt des Pferdes ist folgende Inschrift eingelassen: DE METALLI RAPITI AL FERO TRACE. Es wird also behauptet, dass die Statue aus dem Erz türkischer Kanonen gegossen worden sei, die die Ritter des von Cosimo I. gestifteten Stefansordens erbeutet hatten.⁵⁶ Zum einen spiegelt sich darin ein „religiös und politisch motiviertes Feindbild gegenüber dem osmanischen Reich und insbesondere gegen die im Mittelmeer operierenden andersgläubigen Piraten“, das bereits in anderen Statuen begegnete, die unter der Regierung Ferdinando I. für die Toskana in Auftrag gegeben wurden.⁵⁷ Zum anderen wird durch diese Formulierung die Ordenskette auf der Brust des Großherzogs zu einem Attribut militärischen Triumphs.⁵⁸ In diesem Sinne nimmt die Inschrift eindeutigen Bezug auf den antiken Topos des ‚Ex aere captivo‘ (aus erbeutetem Erz [gegossen]), wonach feindliche Kanonen dem Guss von Bronzeplastiken dienten, wie die zerstörte Statue des Herzogs von Alba in der Zitadelle in Antwerpen vor Augen geführt hat. Ob das Reiterdenkmal in Florenz tatsächlich aus dem geschmolzenen Metall gegossen wurde, das von erbeuteten Waffen stammte, ist ungewiss – umstritten dürfte hingegen die Wirkung der Inschrift für die Bedeutung des Monuments gewesen sein. Sie ließ den zeitgenössischen Betrachter über die genaue Herkunft des Gussmaterials zwar im Unklaren, suggerierte in Anlehnung an die Ordenskette jedoch, dass es sich bei dem Reiterstandbild um ein Zeichen des Triumphs der Stefansritter gehandelt haben könnte.

Die einzelnen Phasen der Realisierung des Reiterstandbildes lassen sich in ihrer zeitlichen Abfolge recht gut rekonstruieren. Mit der Ausführung des Monuments wurde im Jahr 1600 begonnen und bis Anfang Dezember 1601 war das Gußmodell für das Pferd in Einzelteilen fertiggestellt. Nachdem der Großherzog im April und im Juli 1602 das Modell in der Werkstatt Giovanni Bolognas im Borgo Pinti in Florenz begutachtet hatte, wurde die Statue des Tieres im Oktober 1602 gegossen.⁵⁹ Die Ausführung der Reiterfigur verzögerte sich jedoch um mehrere Jahre, da für den Altar der Cappella dei Principi ein Bronzegerüst hergestellt werden musste und dieses Projekt offenbar Vorrang hatte.⁶⁰ Dietrich Erben vermutet, dass die Reiterfigur bis Ende des Jahres 1605 gegossen wurde.⁶¹ Das Postament wurde im Rahmen der Vorbereitungen für die Hochzeit Cosimos II. mit Maria Magdalena von Österreich in der ersten Hälfte des Jahres 1608 vollendet. Offenbar erhielt es zunächst eine kostbare Verkleidung aus Jaspis und vergoldeten

⁵⁵ Zu einzelnen gestalterischen Details siehe Watson: Pietro Tacca, S. 168–169.

⁵⁶ Vgl. Hunecke: Reitermonumente, S. 159.

⁵⁷ Erben: Reiterdenkmäler, S. 337.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd., S. 335, sowie S. 358, wo die Abrechnung für den Guß der Pferdestatue publiziert ist.

⁶⁰ So wurde die Bronze, die für den Guss der Reiterfigur vorgesehen war, für die Armierung des Ziboriums des Tabernakelaltars verwendet, vgl. hierzu ebd., S. 335 sowie S. 358.

⁶¹ Ebd., S. 335.

Kupferfriesen, die bis 1640 teilweise jedoch wieder entfernt wurde.⁶² Das Reiterstandbild wurde am 4. Oktober 1608 feierlich enthüllt.

Sowohl die Stifterinschrift an der vorderen Schmalseite des Sockels als auch die Imprese Ferdinando I. an der Rückseite (Abb. 116) wurden erst während der Regierungszeit von dessen Enkel, Ferdinando II. (1610–1670), angebracht. Auf der Grundlage quellenkundlicher Notizen lässt sich dieser Akt auf das Jahr 1640 datieren.⁶³ Eine Notiz zur Anbringung der Inschrift und der Bronze-Imprese am Sockel des Reiterstandbildes von Ferdinando I., die auf den 7. Dezember 1640 datiert ist, berichtet Folgendes:

A di 7 dicembre, si finì di mettere l'impresa di bronzo nella basa del Cavallo della Nunziata, dove era prima un diaspro rotto. L'impresa è quella del Gran Duca Ferdinando, avolo del presente Ferdinando: che è il Re dell'api con il motto Maiestate tantum. Dall'altra parte vi fu messa un'altra cartella simile di bronzo, con un'inscrizione in lettere dorate e fuoco; tutt'opera di Pietro Tacca.⁶⁴

Folglich stellt die Imprese Ferdinando I., die eine Bienenkönigin umgeben von ihrem Schwarm zeigt, keine postume Zuschreibung durch den Enkel dar, denn der Großherzog wählte diese bereits im ersten Jahr seiner Regierung.⁶⁵ Für die Analyse des Reiterstandbildes und der darin modellierten Heroisierung ist sie insofern von Bedeutung, als sie Ferdinando I. politisches Verständnis darlegt. Sie wurde von dem Sieneser Humanisten Scipione Bargagli (1540–1612) entworfen.⁶⁶ Bereits bei Plinius, der die Bienenmetapher zum Bild des geordneten Fürststaates ausgestaltete, wird deutlich, dass die Imprese als Idealbild der Monarchie verstanden werden konnte.⁶⁷ In diesem Sinnbild drückt sich die *maiestas* des Herrschers aus, aus der sich ein hierarchisches Verhältnis zu seinen Untertanen ergibt. Der direkte Bezug zum Reitermonument ergibt sich daraus, dass sich die in der Imprese angelegte Herrschaftsordnung zugleich auch in der Rhetorik des Reitens abbildet. Sie veranschaulicht auf unmißverständliche Weise den Status Ferdinando I. als Herrscher über seine Untertanen.

⁶² In der von Dietrich Erben publizierten Quelle vom 11. Juni 1608 zu den Zahlungsmodalitäten für die Arbeiten am Sockel heißt es unter anderem: „[...] per haver spianato l'avorato che è nel piedistallo del cavallo di su la piazza della nunciata di diaspro di Barga [...].“ Bezuglich der vergoldeten Kupferfriese am Sockel heißt es in einer anderen Quelle, datiert auf Juli/August 1608: „Per valuta di libbre 73.6. di cornice di rame da dorare consegnate a messer Matteo Nigetti disse servire per l'imbasamento del cavallo in sulla piazza della Nunciata a lire 26 per libbra. Lire 95, soldi 11.“ Siehe ebd., S. 359, vgl. auch S. 335.

⁶³ In einer bei Erben: Reiterdenkmäler publizierten Quelle vom 30. Mai 1640 ist von der Vergoldung der Inschriftlettern die Rede, siehe ebd., S. 360.

⁶⁴ Zitiert nach ebd. Die Quelle wurde zuvor publiziert in Cesare Guasti: Le Carte Stroziane del R. Archivio di Stato. Inventario, 3 Bde., Florenz 1884–1891, Bd. 1, S. 60.

⁶⁵ Erben: Reiterdenkmäler, S. 338.

⁶⁶ Ebd., S. 338.

⁶⁷ Zur Bienenmetapher und den zugehörigen antiken Quellen siehe Dietmar Peil: Untersuchungen zur Staats- und Herrschaftsmetaphorik in literarischen Zeugnissen von der Antike bis zur Gegenwart, München 1983, S. 166–301; vgl. Erben: Reiterdenkmäler, S. 339.

Dieser Lesart wird auch die zentrale Aufstellung des Reiterstandbildes Ferdinando I. auf der Piazza SS. Annunziata gerecht. Denn wie die dargestellten Tiere in konzentrischen, regelmäßigen Kreisen ihr Oberhaupt umringen, so wurde auch Ferdinando I. auf seinem Pferd von den umliegenden regelmäßigen Platzarchitekturen umgeben. Die Piazza eignete sich aufgrund ihrer gleichförmigen Anlage und der Rahmung durch die sie umschließenden Loggien und Palastfassaden besonders gut als repräsentativer Aufstellungsort für ein Standbild.⁶⁸ Hier deutet sich zudem erstmals an, was für die Errichtung nachfolgender Fuß- und Reiterstandbilder, besonders in Frankreich, grundlegend wird: das Herrschermonument wird in der Platzmitte positioniert und veranschaulicht dadurch die herausgehobene Stellung des Fürsten über die ihm Untergebenen. In Bezug auf den Aussagegehalt der Statue und auch hinsichtlich der Heroisierung des Dargestellten resultiert daraus ein Bedeutungszuwachs, der älteren Standbildern – wie der Statue Andrea Dorias in Gestalt eines Feldherrn – aufgrund des Decorums nicht zugestanden wurde. Brisant wird diese zwar banale, jedoch zentrale Beobachtung durch die Tatsache, dass sich Ferdinando I. noch zu seinen Lebzeiten mit einem Reiterstandbild abbilden ließ.

Es zeigt sich darin ein grundlegender Unterschied zu dem Reitermonument seines Vaters. War die Errichtung einer öffentlichen Portraitstatue Cosimos I. zu dessen Lebzeiten nicht nur äußerst ungewöhnlich, so bedurfte auch die postume Verherrlichung des Großherzogs nach wie vor der Visualisierung seiner *virtus*. Denn wie wir gesehen haben, vollzog sich die Heroisierung Cosimos I. nicht nur über sein Reiterstandbild, sondern auch in der heroischen Modellierung seiner Person und vor allem seiner Regierungstaten. Die Sockelreliefs, denen hierbei eine Hauptfunktion zukam, fehlen bei Ferdinando's Monument auf der Piazza SS. Annunziata allerdings vollständig. Wie der Vater sah auch er sich genötigt, seinen Amtsantritt aufgrund tiefgreifender Anschuldigungen zu legitimieren. Dies geschah nun aber nicht durch eine Bilderchronik am Unterbau, sondern über den Typus des Reiterstandbildes an sich. Die formalen Rückgriffe auf das Monument Cosimos I. sind daher nicht nur vor dem Hintergrund der verwandschaftlichen Abstammung zu verstehen, vielmehr implizieren sie die Selbstverständlichkeit der Sukzession Ferdinando I. und verbürgen damit deren Legitimität.

Dieser grundlegende Wandel, der darin ablesbar ist, ist für die Heroisierung im Reiterstandbild von immenser Bedeutung. Denn nicht mehr die dargestellten Taten veranschaulichen die *virtus* des Geehrten, sondern vielmehr sein Amt. Die *virtus* wird nun als fundamentales Prinzip der frühneuzeitlichen Staatsraison und

⁶⁸ Grundlegend zur Bedeutung des Platzes sowie seiner Bebauung siehe Erben: Reiterdenkmäler, S. 332–335; zur Architektur – insbesondere der Loggia der Confraternità dei Servi von Antonio da Sangallo – siehe Georg Satzinger: Antonio da Sangallo der Ältere und die Madonna di San Biagio bei Montepulciano (Diss., Universität Tübingen 1991; Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte 11), Tübingen 1991, S. 141–145.

damit funktional gedacht.⁶⁹ Die Inszenierung des Fürsten gründete sich folglich nicht mehr allein auf die Visualisierung eines herrscherlichen Tugendkanons, sondern auch auf die Veranschaulichung der fürstlichen Amtswürde. Die Entleerung des *virtus*-Begriffes⁷⁰ bleibt bis in das 18. Jahrhundert hinein ein wesentliches Merkmal der repräsentativen Inszenierung des Herrschers. Das Reiterstandbild wird zu einem Modell der Heroisierung und damit zugleich zu einem Heroismus. Dies bedeutet, dass, ausgehend vom Prozess der heroischen Modellierung im öffentlichen Standbild, die heroische Reiterstatue zu einem Fixpunkt gemeinschaftlicher Orientierung wird.⁷¹

Die Wurzeln der heroischen Modellierung im öffentlichen Standbild – die Visualisierung heroischer Taten als Folge tugendhaften Verhaltens – sind in einer Heroisierung, die fortan als Stilhöhe fürstlicher Inszenierung bezeichnet werden kann, nur noch schwer erkennbar. Um mit den Worten Dietrich Erbens abzuschließen: „Entscheidend ist bei der Tugend nicht deren Glaubwürdigkeit, sondern deren überzeugende Behauptung.“⁷² Das Reiterstandbild Cosimos I. veranschaulicht erstmals modellhaft diese Programmatik, der die weitere Heroisierung des Herrschers im öffentlichen Standbild folgt.

6.2 *Die Reiterstandbilder der Farnese in Piacenza*

Die Planung der Reiterstandbilder des Alessandro und Ranuccio Farnese begann nur wenige Jahre nach der Enthüllung des Reitermonumentes für Ferdinando I. in Florenz. Vor dem Hintergrund der politischen Rivalität, die das Verhältnis zwischen den beiden Dynastien der Medici und der Farnese kennzeichnet, lässt sich die heroische Modellierung der Herzöge im Typus des Reiterstandbildes als Modus der Selbstbehauptung bzw. auch der gegenseitigen Überbietung begreifen. Das fürstliche Reitermonument ist folglich nicht nur als Heroismus aufzufassen, sondern auch als Ausdruck einer visuellen Rhetorik im Konkurrenzkampf rivalisierender Eliten zu verstehen.

Die Reiterstandbilder in Piacenza orientieren sich in verschiedenen Punkten an der Reiterstatue Cosimos I. von Giovanni Bologna in Florenz.⁷³ Daher sollen

⁶⁹ In diesem Sinne, jedoch ohne die Fokussierung auf die Heroisierung, legt Dietrich Erben den sich im Reiterstandbild vollziehenden grundlegenden Wandel dar, vgl. Erben: *Krise*, S. 287–292.

⁷⁰ Zur Entleerung des *virtus*-Begriffs siehe explizit ebd., S. 292.

⁷¹ Ich folge dabei der Definition des Begriffs „Heroismus“, wie ihn der Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“ versteht, siehe Ralf von den Hoff u. a.: *Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne. Konzeptionelle Ausgangspunkte des Sonderforschungsbereichs 948*, in: *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 1, 2013, S. 7–14, hier S. 8–9. DOI: 10.6094/helden.heroes.héros./2013/01/03.

⁷² Erben: *Krise*, S. 292.

⁷³ Zu den beiden Reiterstandbildern der Farnese in Piacenza siehe zuletzt Eugenio Gazzola: *I monumenti farnesiani di Francesco Mochi. Storia e letteratura (Uomini e luoghi 6)*, Piacenza 2013.

im Folgenden zwar einerseits knapp die Gemeinsamkeiten dargelegt, andererseits aber vor allem auch die Unterschiede beleuchtet werden. Dieser Schritt ermöglicht, das Modell der heroischen Modellierung im fürstlichen Reiterstandbild stärker herauszuarbeiten und soll gleichzeitig dazu beitragen, den sich wandelnden Formenapparat der Monuments, auf den in den französischen Reiterstandbildern zurückgegriffen wird, aufzuzeigen. Sowohl mit Blick auf die Heroisierung als auch in Entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht stellen die beiden Statuen in Piacenza einen Moment des Übergangs von den Reiterstandbildern der Medici in Florenz zu den Monumenten der französischen Könige in Paris dar.

Wie in den einleitenden Sätzen dieses Unterkapitels bereits angedeutet wurde, besteht die wichtigste Gemeinsamkeit der Reiterstandbilder in Florenz und denjenigen in Piacenza in ihrer funktionalen Zuweisung. Volker Hunecke hat in dieser Hinsicht bereits auf die vergleichbare historische Situation der Familien hingewiesen. Nicht nur die Medici, auch die Farnese waren äußerst erfolgreiche „Emporkömmlinge“, was sich vor allem darin zeigte, dass sie ebenfalls in den Rang von Herzögen aufstiegen. Sie waren folglich politische Aufsteiger „mit ausgeprägtem Legitimationsbedürfnis, die nach dem Besitz eines Reitermonumentes trachteten“.⁷⁴ Die heroische Inszenierung Alessandro und Ranuccio Farneses im Typus des Reiterstandbildes sollte dazu beitragen, den neu erlangten fürstlichen Status angemessen zu visualisieren und die Stellung der Familie in das Gedächtnis der Zeitgenossen einzuschreiben.⁷⁵ Von offizieller Seite diente die Taufe des am 5. September 1610 geborenen Sohn Ranuccios, den dieser nach seinem Vater Alessandro benannt hatte, als Anlass für den Auftrag.⁷⁶ Die Zeremonie sollte in Piacenza stattfinden. Ihr sollte ein großer triumphaler Einzug Ranuccio Farneses und seiner Gemahlin Margherita Aldobrandini in die Stadt vorausgehen, wofür unmittelbar nach Bekanntwerden der herzoglichen Taufpläne mit den Vorbereitungen begonnen wurde.⁷⁷ Die Vertreter der Piacentiner Bürgerschaft gedachten, als Ausdruck ihrer tiefen Verbundenheit mit ihrem Herzog, sowohl Ranuccio als auch seinem Vater Alessandro zwei Säulenmonumente zu errichten.⁷⁸ Dieses eher schlichte Vorhaben entwickelte in der darauffolgenden Zeit offenbar eine gewisse

⁷⁴ Hunecke: Reitermonumente, S. 160. – Eine weitere Parallele zwischen den beiden Familien besteht darin, dass aus ihnen unmittelbar hintereinander Päpste hervorgingen. Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung wurde bereits beleuchtet, dass Clemens VII. Medici wesentlich in die Vorbereitung des Prinzipats und dessen Übergabe in die Hände der Medici involviert war, woraus später das Großherzogtum Toskana wurde. Doch auch Paul III. Farnese verhalf den Mitgliedern seiner Familie zu einem Herzogtum, siehe Hunecke: Reitermonumente, S. 160–161.

⁷⁵ Zugleich muss jedoch auch die Konkurrenz, die zwischen den Städten Parma und Piacenza bestand, beachtet werden, siehe hierzu grundlegend Hunecke: Reitermonumente, S. 160–164.

⁷⁶ Zu dem Brief, den Ranuccio Farnese am 11. März 1612 an den Generalrat der Stadt Piacenza richtete und in welchem er sein Vorhaben darlegt, siehe Gaetano Pantaleoni (Hg.): *Il barocchò del Mochi nei cavalli farnesiani*, Piacenza 1975, S. 12–15.

⁷⁷ Siehe hierzu ausführlich Pantaleoni: *Cavalli*, S. 11–12.

⁷⁸ Ebd.

Dynamik, so dass sich das ursprüngliche Konzept der auf Säulen errichteten Fußstandbilder der beiden Farnese in Planungen für zwei Reiterstatuen verwandelte.⁷⁹ Welcher Grund für diese Änderungen ausschlaggebend war, lässt sich heute nicht mehr feststellen.⁸⁰ Paola Ceschi Lavagetto ist der Meinung, dass die beiden jüngst für Florenz angefertigten Reiterstandbilder des Cosimo I. und des Ferdinando I. de' Medici durchaus den entscheidenden Impuls für die Planungsänderungen gegeben haben könnten.⁸¹ Offenbar scheint Ranuccio Farnese auf eine gewisse Kontrolle noch der kleinsten Entscheidungen, die im Zusammenhang mit der Planung der beiden Reiterstandbildern getroffen wurden, bestanden zu haben.⁸²

Die beiden Bronzemonumente für Ranuccio Farnese (Abb. 117) und dessen Vater Alessandro (Abb. 120) wurden von Francesco Mochi ausgeführt, einem in Florenz ausgebildeten und viele Jahre in Rom tätigen Bildhauer.⁸³ Am 28. November 1612 wurde der Vertrag zwischen dem Stadtrat von Piacenza und dem Künstler unterzeichnet. Francesco Mochi verpflichtete sich darin gemeinsam mit seinem Mitarbeiter Marcello Manachi, zwei bronzen Pferdefiguren von zwölf Palmi und zwei Reiterfiguren *all'antica* von ungefähr achtzehn Palmi Höhe anzufertigen, darüber hinaus waren für die beiden Sockel Inschriften und Wappen herzustellen.⁸⁴ Der Wortlaut des Kontrakts belegt, dass die Aufstellung der beiden Reiterstandbilder auf der Piazza Grande in Verlängerung der beiden Seitenachsen des Palazzo del Comune von Anfang an beabsichtigt war. Sie sind insofern einzigartig, als sie den Sitz der Stadtregierung einrahmen, die freie Sicht auf jenen jedoch in keiner Weise beeinträchtigen. Die Positionierung der beiden Standbilder von Ranuccio und Alessandro Farnese resultiert jedoch sicherlich auch aus der einfachen Tatsache, dass zwei gleich zu gewichtende Monamente auf der Piazza aufgestellt werden und gleichzeitig mit dem Palazzo del Comune sichtbar sein mussten. Volker Hunecke deutet die realisierte Art der Aufstellung in politischer Hinsicht, indem er die Anordnung neben dem Sitz der Stadtregierung als dezidierte Abwertung der Reitermonumente wertet.⁸⁵ Ulrich Keller ist ebenfalls der Meinung, die Monamente seien dem Palazzo zur Seite gestellt, sieht ihre

⁷⁹ Ebd., S. 12.

⁸⁰ Paola Ceschi Lavagetto: Francesco Mochi e i monumenti equestri farnesiani di Piacenza, in: Cristiana Morigi Govi / Massimo Tirotti (Hg.): I bronzi di Piacenza. Rilievi e figure di Francesco Mochi dai monumenti equestri farnesiani di Piacenza (Ausstellungskatalog, Bologna 1986), Casalecchio di Reno 1986, S. 7–23, hier S. 12.

⁸¹ Ebd.

⁸² Ebd.

⁸³ Zum Leben Francesco Mochis grundlegend siehe Rudolf Wittkower: Francesco Mochi, in: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 24, 1930, S. 601–602; Ulrich Schneider: Francesco Mochi, in: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 90, 2016, S. 108–109.

⁸⁴ Der Vertrag ist publiziert bei Barbara Gunst-Assimenios: Sockel und Reiter in den Reitermonumenten des Quattrocento bis Seicento. Untersuchungen zu Proportionen und Ikonographie (Diss., Universität Bonn 1995), o. O. 1999, S. 199–201.

⁸⁵ Vgl. Hunecke: Reitermonumente, S. 165.

Funktion jedoch darin, dass sie dem Kommunalpalast gleichsam zu Schutz und Wache dienen.⁸⁶ Barbara Gunst-Assimenios folgt Keller und ist der Ansicht, dass durch die Positionierung der beiden Reiterstandbilder das distanzierte Verhältnis zwischen Piacenza und den Farnese zum Ausdruck käme.⁸⁷ Die Besichtigung vor Ort in Piacenza ergab, dass die Monamente nicht explizit neben dem Palazzo, sondern jeweils ungefähr in der verlängerten Achse der seitlichen Begrenzung stehen und somit meines Erachtens eindeutig vor dem Regierungssitz positioniert sind. Es entsteht damit der optische Eindruck, als würde der zuvor „autonom“ dastehende Palast nunmehr von den beiden kraftvoll vorporschenden Reitern und deren Pferden gewissermaßen „gezogen“. Die in den beiden Bronzeskulpturen veranschaulichte Dynamik tritt damit in einen effektvollen Kontrast zur fast monolithisch anmutenden Architektur. Der Palast der Kommune gerät zur Hintergrundfolie der heroischen Inszenierung der beiden Farnese.

Das Reiterstandbild für Ranuccio Farnese (1613–1620): Die Inszenierung des friedvollen Fürsten

Zum Zeitpunkt der Vertragsunterzeichnung durch die beiden Parteien war das Modell für das Monument des Ranuccio Farnese vollendet, der Künstler musste das Standbild bereits bis hin zu den Details der Sockelgestaltung entworfen haben.⁸⁸ Grund dafür war offenbar eine Art Wettbewerb, in welchem der Bildhauer gegen zehn andere Künstler um die Ausführung der beiden Reiterstatuen für Piacenza antrat.⁸⁹ Im Frühjahr 1613 begann der Bildhauer mit der Arbeit an dem monumentalen Pferd und drei Jahre darauf war die Ausführung der Figur fast beendet.⁹⁰ Zu diesem Zeitpunkt, im März 1616, erbat der Künstler die Erlaubnis für eine Reise nach Padua und Venedig, die er im April 1616 antrat. In den beiden Städten studierte Francesco Mochi die Reiterstandbilder des Gattamelata von Donatello und des Colleoni von Andrea del Verrocchio.⁹¹ Nach seiner Rückkehr im selben Jahr setzte er die Arbeiten an der Pferdefigur fort. Sie wurde am 17. Februar 1618 enthüllt.⁹² Die Reiterfigur Ranuccios wurde in den darauffolgen-

⁸⁶ Vgl. Keller: Reitermonumente, S. 28.

⁸⁷ Siehe Gunst-Assimenios: Sockel, S. 139.

⁸⁸ Offenbar ist das Modell in einer Zeichnung überliefert, auf die Barbara Gunst-Assimenios hinweist und die sich in der Sammlung der Cassa di Risparmio di Piacenza befindet. Leider ist diese Zeichnung nicht in der Dissertation der Autorin abgedruckt, vgl. Gunst-Assimenios: Sockel, S. 137, Anm. 449.

⁸⁹ Hierfür trat Francesco Mochi am 26. Juni 1612 auf Empfehlung Mario Farneses in Piacenza auf, siehe hierzu Schneider: Francesco Mochi, S. 108.

⁹⁰ Zu den Auseinandersetzungen zwischen Francesco Mochi und Marcello Manachi, die die Arbeit an dem Projekt behinderten, siehe Pantaleoni: Cavalli, S. 12–15; Ceschi Lavagetto: Francesco Mochi, S. 12.

⁹¹ Schneider: Francesco Mochi, S. 108.

⁹² Gunst-Assimenios: Sockel, S. 138; Pantaleoni: Cavalli, S. 13.

den Jahren ausgeführt, sodass das Bronzemonument schließlich am 9. November 1620 in einer feierlichen Zeremonie enthüllt werden konnte (Abb. 117).⁹³

Das Reitermonument des Ranuccio Farnese erhebt sich über einem rechteckigen Sockel mit segmentbogenartig ausschweifenden Schmalseiten. Die Längsseiten sind mehrfach gestuft, wobei die vorderste Ebene eine Vorlage bildet, in die ein Relieffeld eingelassen ist. Unter die zurückspringende Kante des inneren Kubus sind bronzen, ornamental anmutende Stützen eingestellt, die in einer eingerollten Volute ausschwingen. Die von Putten gehaltenen Wappenkartuschen an den Schmalseiten sowie die ungefüllten Inschriftenkartuschen an den Längsseiten oberhalb der Reliefs leiten zur auskragenden Standplatte des Monumentes über und verraten die gestalterische Nähe zum Sockel des Reiterstandbildes Cosimos I. in Florenz.⁹⁴ An der Vorder- und Rückseite ist das Familienwappen der Farnese zu erkennen. Vor den Ecken des Sockels sitzen auf dem Postament zwei größere Putti, die Schilde mit den Figuren des Stadtwappens von Piacenza tragen. Die Inschriften an den Schmalseiten lauten:

RAINVTIO FARNESIO
PLACENTIAE PARMAE ETC. DVCI IIII.
S[ANCTAE] R[OMANAЕ] E[CCLESIAE]
CONFALONIERO PERPETVO
CVSTODI IVSTITIAE
CVLTORI AEQVITATIS
FVNDATORI QVIETIS
OB
OPIFICES ALLECTOS
POPVLVM AVCTVM
PATRIAM ILLVSTRATAM
PLACENTIA CIVITAS
PRINCIPI OPTIMO
EQVESTREM STATVAM
D.D.⁹⁵

Die Reliefs an den Längsseiten zeigen die „Allegoria del Buongoverno“ (Abb. 118) und die „Allegoria della Pace“ (Abb. 119). Auf der Bronzetafel, auf der die gut geführte Herrschaft abgebildet ist, sind mehrere Personen in einem Hallengang dargestellt. Die meisten von ihnen sind bei näherer Betrachtung als Tugendpersonifikationen anzusprechen. Zwischen zwei mächtigen Säulen befinden sich in der linken oberen Bildhälfte die thronende Iustitia mit Waage und Schwert, die von der Equità mit Füllhorn und Waage und von der doppelgesichtigen Prudenza

⁹³ Ausführlich zu der Zeremonie siehe Pantaleoni: Cavalli, S. 14.

⁹⁴ Dies zeigt sich auch in den ähnlichen Maßen des Sockels von 3,78 m Breite, 1,81 m Tiefe und 2,68 m Höhe, vgl. Gunst-Assimenios: Sockel, S. 140.

⁹⁵ „Dem Ranuccio Farnese, vierten Herzog von Piacenza und Parma, dem dauerhaften Bannerträger der Heiligen Römischen Kirche, Wächter der Gerechtigkeit, Vertreter der Gleichheit, Friedensstifter, dessentwegen die Bildhauer entsendet wurden, widmete das groß gewordene Volk, das berühmte Vaterland, die Bürger von Piacenza dem vorbildlichen Herrscher diese Reiterstatue.“

mit Caduceus und Spiegel flankiert wird. Zu ihren Füßen liegen zwei männliche Gestalten, die offenbar Lüge und Laster verkörpern.⁹⁶ Ulrich Keller zufolge stehen Prudenza und Equità exemplarisch für zwei Gruppen allegorischer Gestalten, die die intellektuellen und die moralischen Vorzüge des Fürsten vertreten.⁹⁷ Die Hauptgruppe im Hallengang besteht aus der Verità, die mit ihrer Hand eine Sonne emporhält. Daneben sind Magnificenza mit Krone und Oval, Amabilità mit einer Rose und Timor di Dio mit verschleiertem Gesicht und Kreuz in der Hand aufgereiht. Sehr gut zu erkennen ist die Benignità, die Milch aus ihren beiden Brüsten hervorpresst. Vor ihr liegen eine Kuh und ein Hund. Die auf einem Löwen sitzende und gekrönte Magnanimità hält ein Zepter in der Hand, während zu ihrer Linken ein Füllhorn mit Geldstücken abgebildet ist. Daneben sind Clemenza, die ihren Fuß auf einen Bücherstapel stützt, und Fede zu erkennen, die ein Gefäß in der Rechten hält. Des Weiteren sind Intelligenzia mit brennender Flamme und Sapienza zu sehen, wobei Letztere ihren Kopf in eine Hand stützt und in der anderen ein Buch hält. Als männliche Figur erscheint Buonconsiglio, der ein brennendes Herz an einer Kette um den Hals trägt. Die vor ihm knieende Scultura reicht ihm ein Modell der Reiterstatue Ranuccios, während ihm zugleich von der Vigilanza ein behelmter Jüngling anempfohlen wird, der aufgrund des Wappenschildes mit dem Stadtwappen als Abgesandter Piacenzas anzusprechen ist. Die Gruppe wird von der Maestà Regia mit einem Adler auf dem Schoß, sowie der Considerazione mit Zirkel und Meßlatte und der geflügelten Sollecitudine abgeschlossen. Das Relief kann als Lob der Stadt Piacenza auf ihren Herzog verstanden werden.⁹⁸ Ranuccio Farnese wird dementsprechend als tugendhafter Herrscher heroisiert, dessen moralische Vorzüge im Relief veranschaulicht werden.

Das Relief auf der anderen Seite des Sockels ist ebenfalls von mehreren Personifikationen bevölkert, deren Benennung für die Deutung des Reiterstandbildes und die Heroisierung Ranuccios sinnvoll ist (Abb. 119). Die Allegorie des Friedens, die der Darstellung ihren Namen gab, ist in der Mitte der Bronzetafel mit einem Füllhorn auf dem Arm und gesenkter Fackel zu sehen. Sie wird von Deme ter begleitet, die ebenfalls ein Füllhorn sowie eine Korngarbe trägt. Unter ihren Füßen liegen die Personifikationen des Krieges und der Zwietracht. Ihnen steht ein Krieger mit Lanze zur Seite, vor dem die schlafende „Sicherheit des Landes“ sitzt und einen Speer in der Rechten hält. Die beiden Frauen mit der Waage und dem aufgeschlagenen Buch versinnbildlichen das kanonische und das bürgerliche Recht.⁹⁹ Die Frauengruppe links daneben besteht aus Concordia mit einem Granatapfel in einer Schale, Amicizia mit entblößter Brust, einem Herzen in der Hand und rebenumwundenem Ulmenbaum sowie Fede, deren rechte Hand von einem Tuch bedeckt ist. Die stehende Frau auf der rechten Bildhälfte, die mit

⁹⁶ Vgl. Gunst-Assimenios: Sockel, S. 143.

⁹⁷ Keller: Reitermonumente, S. 33.

⁹⁸ Gunst-Assimenios: Sockel, S. 144.

⁹⁹ So die Deutung von Keller: Reitermonumente, S. 36, und ihr folgend Gunst-Assimenios: Sockel, S. 145.

einem Ährenkranz bekrönt ist und eine Fackel in der Hand trägt, könnte Proserpina sein. Dahinter sind Castità mit einem Zimtzweig in der Hand, Letizia mit einem Buch vor der Brust und Agricoltura zu sehen, die mit einer Hand einen Baum umfasst und mit der anderen einen Zodiacus-Kreis emporhält.¹⁰⁰ Im Vordergrund stehen Scultura und Arteficio, die durch Arbeitsinstrumente und einen Bienenkorb am Boden zu identifizieren sind. Das Relief kann insgesamt als die Darstellung des wirtschaftlichen Reichtums und der Zufriedenheit der Bürger aufgefasst werden.¹⁰¹ Die beiden Bronzetafeln wurden mit einigen Jahren Abstand angefertigt, dürften aber 1628 am Sockel des Reiterstandbildes angebracht gewesen sein.¹⁰² Durch ihre Themen verweisen beide Reliefplatten auf die berühmten Fresken von Ambrogio Lorenzetti im Palazzo Pubblico in Siena und zeugen vom Fortleben kommunaler Ideale im Fürstenstaat.¹⁰³

Die Figur des Reiters zeigt Ranuccio Farnese als Portraitfigur. In seiner Körperhaltung und mit dem Gestus des nach vorne gestreckten Armes folgt sie seitenverkehrt der Reiterstatue des Marc Aurel (Abb. 117).¹⁰⁴ Ranuccio sitzt auf einer reich verzierten Schabracke und hält in der Linken mit lockerem Griff die Zügel. Mit der Hand des rechten, erhobenen Arms umfasst er den Kommandostab und reckt diesen nach vorne und etwas in die Höhe. Der lange Mantel, den Ranuccio Farnese trägt, bedeckt die rechte Schulter, seinen Rücken sowie seinen linken Arm, verhüllt das Schwert jedoch nur teilweise. Der Stoff bläht sich am Rücken und umspielt in durcheinander gewirbelten Falten den linken Oberschenkel, auch die Verzierungen der Schabracke und der Schweif des Pferdes scheinen durch die dynamische Vorwärtsbewegung im Wind zu flattern – diese Details versinnbildlichen nicht nur die Bewegung des Tieres, sondern lassen den Ausdruck des Dargestellten zugleich viel emphatischer wirken. Das Reiterstandbild von Francesco Mochi charakterisiert den Herzog von Piacenza und Parma als Nachfolger siegreicher Imperatoren, der sich jedoch mehr als friedvoller Staatenlenker denn als kämpfender Feldherr auf dem Schlachtfeld versteht.¹⁰⁵ Zwar wird der Herrscher durch die bildliche Zuschreibung spezifischer Tugenden heroisiert, doch sind die Darstellungen der Reliefs für ein öffentlich errichtetes Standbild äußerst ungewöhnlich. Im Gegensatz zur Sockelgestaltung am Reiterstandbild Cosimos I. in Florenz dienen nicht historische Taten der glaubwürdigen Versicherung seiner Tugendhaftigkeit. In den Reliefs am Monument Ranuccios wird der zum Zeitpunkt der Errichtung des Denkmals lebende Herzog mithilfe allegorischer Darstellungen überhöht. Im Reiterstandbild von Francesco Mochi wird Ranuccio Farnese als Nachfolger römischer Imperatoren inszeniert. Dabei handelt es sich um einen Heroisierungs-

¹⁰⁰ Vgl. Gunst-Assimenios: Sockel, S. 146.

¹⁰¹ Ebd., S. 147.

¹⁰² Pantaleoni: Cavalli, S. 15.

¹⁰³ Hunecke: Reitermonumente, S. 168.

¹⁰⁴ Zur Portraithaftigkeit der Reiterstatue Ranuccio Farneses siehe Gunst-Assimenios: Sockel, S. 149, Anm 484.

¹⁰⁵ Keller: Reitermonumente, S. 32; Gunst-Assimenios: Sockel, S. 149–150.

modus, der, wie beim Fußstandbild bereits dargelegt, zugleich die Tugendideale von Herrschaft aufruft. Dem Sockel kommt dabei die Funktion zu, diese Fürstentugenden des Ranuccio Farnese glaubwürdig ins Bild zu setzen.

Das Reiterstandbild für Alessandro Farnese (1620–1625): Die Inszenierung des siegreichen Feldherrn

Das Reiterstandbild Alessandro Farneses hingegen inszeniert nicht den friedvollen Fürsten, sondern den kämpfenden und dynamisch vorwärtsprengenden Soldaten (Abb. 120, 121, 122). Das Monument nahm Francesco Mochi nach der Ausführung desjenigen für Ranuccio und im Anschluss an eine Reise nach Montevarchi und Rom in Angriff.¹⁰⁶ Er betrat mit der zweiten Statue, die Anfang des Jahres 1625 feierlich enthüllt wurde, Neuland. Er schuf ein dynamisches Reiterstandbild, das Alessandro zur einen Seite in ungestümer Bewegung und zur anderen in gebieterischer, den Staatsmann hervorkehrender Haltung darstellte (Abb. 120, 122).¹⁰⁷

Da die beiden Reiterstatuen der Herzöge von Parma als Pendants gedacht waren, entspricht das Monument für Alessandro sowohl in den Ausmaßen als auch in der formalen Gestaltung der Statue für Ranuccio. Lediglich in der Auswahl der Reliefszenen an den Längsseiten sowie hinsichtlich des Wortlauts der Widmungsinschrift und der Ausgestaltung der Putti unterscheidet sich der Sockel von seinem nur kurze Zeit zuvor angefertigten Pendant. Die Inschrift an den beiden Schmalseiten des Reiterstandbildes lautet:

ALEXANDRO FARNESIO
PLACENTIAE PARMAE ETC. DVCI III
S[ANCTAE] R[OMANA] E[CCLESIAE]
CONFALONIERO PERPETVO
BELGIS DEVICITIS BELGICO
GALLIS OBSIDIONE LEVATIS GALLICO
PLACENTIA CIVITAS
OB AMPLISSIMA ACCEPTA BENEFICIA
OB PLACENTINVM NOMEN
SVI NOMINIS GLORIA
AD VLTIMAS VSQVE GENTES
PROPAGATVM
INVICTO DOMINO SVO
EQVESTRI HAC STATVA
SEMPITERNVM VOLVIT EXTARE
MONVMNTVM¹⁰⁸

¹⁰⁶ Zur Reise Francesco Mochis siehe Gunst-Assimenios: Sockel, S. 152, S. 203.

¹⁰⁷ Vgl. Hunecke: Reitermonumente, S. 164. Zur Rezeption des Reiterstandbildes des Alessandro Farnese von Francesco Mochi vgl. Keller: Reitermonumente, S. 28–32.

¹⁰⁸ „Dem Alessandro Farnese, dritten Herzog von Parma und Piacenza, dem ewigen Bannerträger der Heiligen Römischen Kirche, der sich unter den Belgier als Belgier siegreich durchsetzte, der unter den befreiten Galliern als Gallier in Gefangenschaft, die Bürger

Wie zuvor in der Widmungsinschrift am Monument für Ranuccio wird der Dargestellte gerühmt, die Bürger der Stadt werden als Auftraggeber genannt. Das Datum der Errichtung des Reiterstandbildes fehlt genauso wie bei der zuvor angefertigten Statue des Sohnes.

Die Bronzetafeln der beiden Reitermonumente wurden zur gleichen Zeit angefertigt und sind in den Jahren 1625 bis 1629 entstanden.¹⁰⁹ Sie zeigen historische Episoden aus dem Leben Alessandro Farneses: den Bau der Brücke über die Schelde (Abb. 123) und die Begegnung mit den Gesandten Elisabeths, Königin von England, in der Ebene von Ostende und Newport (Abb. 124). Wie wir bereits im Rahmen der Analyse der Statue Alessandros von Simone Moschino erfahren haben, war der Farnese ein erfolgreicher Feldherr in den Diensten des spanischen Königs Philipp II. Sein Ruhm gründete sich auf seine Eigenschaften als Soldat, wobei insbesondere sein militärisches Genie allgemeine Anerkennung und im Bau der Brücke über die Schelde seinen Ausdruck fand. Genau dieses Ereignis wird am Sockel der Reiterstatue dargestellt. Darüber hinaus erfährt die heroische Inszenierung Alessandros in Form seines Reiterstandbildes eine mediale Verdopplung: Das Relief, das die Begegnung des Feldherrn mit den Gesandten Elisabeths von England darstellt, zeigt zugleich und unverkennbar den Farnese auf seinem vorpreschenden Pferd und mit dem Bastone in der Hand (Abb. 124). Die Pose des Pferdes im Relief unterscheidet sich jedoch von der, die das Tier in der Bronzeplastik auf der Piazza in Piacenza einnimmt. Die Bildplatte zeigt ein sich aufbauendes Pferd, eine Position, die der Levade und damit einer Lektion der hohen Reitkunst nahekommt. Besonders die Könige aus Spanien hatten sich Reiterstandbilder errichten lassen, in denen das Pferd jene Körperhaltung einnimmt. Alessandro Farnese war jedoch Herzog und Feldherr, weshalb es ihm eigentlich nicht zustand, diese Pose öffentlich einzunehmen. Daher lässt sich die Darstellung im Relief als zwar zurückgenommene, aber direkte Vereinnahmung bildlicher Inszenierungsmodi der öffentlichen Repräsentation der spanischen Könige verstehen.

Warum das Reiterstandbild des Herzogs von Parma einer Darstellung *all'an-tica* folgt, erhellt ein weiterer Blick auf das Fußstandbild, das Ranuccio Farnese im Jahr 1594 für seinen verstorbenen Vater hatte anfertigen lassen. Im Standbild von Simone Moschino wurde Alessandro Farnese mittels des Monumenttypus der Apotheose, vor allem aber auch über die antikische Rüstung als Nachfolger antiker Imperatoren heroisiert (Abb. 63). Ausgehend von seinem militärischen Geschick sowie der Namensanalogie wurde der Herzog in schriftlichen Quellen in die Nähe Alexanders des Großen gerückt.¹¹⁰ Francesco Mochi hat die Statue

von Piacenza um seinetwillen die prächtigste willkommene Auszeichnung wegen des Namens Piacenza, des Ruhms seines Namens, der sich bis zum letzten des Geschlechts fortsetzte, seinem unbesiegten Herrscher bedeutet diese Reiterstatue ein für ewig aufgestelltes Monument.“

¹⁰⁹ Gunst-Assimenios: Sockel, S. 154.

¹¹⁰ Siehe hierzu Sebastian Buffa u. a. (Hg.): Antonio Tempesta. Italian Masters in the Sixteenth Century (The Illustrated Bartsch 35), New York 1984, S. 349–357.

von Simone Moschino sicherlich gekannt, da er im Frühjahr des Jahres 1603 in Rom im Auftrag Mario Farneses, dem Herzog von Latera, einige Statuen anfertigte und während dieser Zeit im Palazzo Farnese wohnte.¹¹¹ Vor diesem Hintergrund lässt sich feststellen, dass die Heroisierung Alessandro und Ranuccio Farneses in den beiden Reiterstandbildern der visuellen Inszenierung als Nachfolger antikischer Imperatoren folgte, die bereits in einer Statue des älteren Herzogs vorgeprägt war. Man kann daher von einer Heroisierung sprechen, die gezielt auf den antikisierenden Modus zu setzen scheint und generationenübergreifend eingesetzt wird: Sie umfasste sowohl den Typus des Reiterstandbildes als auch den des Fußstandbildes und zeigte die dargestellten Personen in einer antikischen Panzerrüstung. Diese Annahme lässt sich insofern untermauern, als die Aufträge zu den hier genannten Statuen in Rom und in Piacenza zu Lebzeiten Ranuccios erteilt wurden. Dass dieser sich über die Inszenierung seines Vaters auch selbst heroisieren wollte, wurde anhand des Stiches von Francesco Villamena deutlich. Es scheint, dass dieser Gedanke auch bei der Konzeption der Reiterstandbilder eine Rolle gespielt haben könnte. Denn obwohl diese offiziell von der Kommune der Stadt in Auftrag gegeben worden waren, muss der Herzog das öffentliche Bild, das die Monamente von ihm und seinem Vater zeichneten, zumindest gebilligt, wenn nicht sogar selbst beeinflusst haben.

Darüber hinaus liefern die beiden Reiterstandbilder in Piacenza ein oszillierendes Bild heroischer Modellierung im Reiterstandbild im ersten Drittel des sechzehnten Jahrhunderts. Während im Monument für Ranuccio die heroische Inszenierung des Friedensfürsten im Vordergrund steht, veranschaulicht die Statue für Alessandro im Rückgriff auf die Funktion der Reiterstandbilder für die *Condottieri* wieder stärker die *virtus bellica* des Soldaten. In beiden Fällen beruht die Heroisierung auf der glaubwürdigen Versicherung der Tugendhaftigkeit des geehrten Herzogs, bei dem einen bezieht sie sich auf die Ideale des Fürsten, bei dem anderen auf die militärischen Eigenschaften des Kriegers. Daran zeigt sich, dass die heroische Inszenierung im Standbild – obwohl sie in der Regel der Visualisierung von politischer Macht dient – keineswegs ein starres Konzept verfolgte, sondern offenbar ihrer Funktion und Absicht nach ausgestaltet und gewichtet werden konnte. Diese Spezifizierung der Aussage übernahmen in der Regel die Szenen in den Reliefs am Statuensockel.

In Hinblick auf die Bildtradition und die Typologie der Reiterstatue folgt die Heroisierung von Alessandro und Ranuccio Farnese in den Reiterstandbildern von Francesco Mochi hauptsächlich dem Vorbild des Reitermonumentes des Marc Aurel in Rom. Im Gegensatz zur zeitgenössischen Rüstung, die den Herrscher in der historischen Gegenwart verortete und damit in erster Linie seinen Herrschaftsanspruch visualisierte, vermag die antikische Rüstung den Dargestellten an berühmte Personen der Antike anzugliedern. Auch wenn der antike Marc Aurel keinen Panzer trägt, so sind die Rüstungen *all' antica*, die die beiden Far-

¹¹¹ Schneider: Francesco Mochi, S. 108.

nese tragen, als ein dezidierter Verweis auf die Antike zu verstehen. Obwohl sich die beiden Statuen in Piacenza konzeptuell unterscheiden, stellen sie den jeweiligen Reiter als Nachfolger des antiken Imperators dar. Am augenscheinlichsten zeigt sich dies jedoch nicht nur in der Rüstung, sondern auch im Bewegungsmotiv und in der Dynamik, die Ross und Reiter erfasst. Dieser Aspekt verdeutlicht zugleich den konzeptuellen Unterschied der beiden Monamente in Piacenza zum Reiterstandbild Cosimos I. in Florenz. Im Gegensatz zur Statue des toskanischen Großherzogs, die gemessene Würde ausstrahlt, versprühen die Monamente der Farnese eine ausgesprochene Dynamik. Der Reiter nimmt nicht die ruhige und gemessene Pose des Staatenlenkers ein, sondern bewegt sich gemeinsam mit seinem Pferd kraftvoll und siegesgewiss nach vorne. Die heroische Modellierung des Fürsten im Reiterstandbild scheint sich also in verschiedene Darstellungsmodi aufzusplitten. Diese Beobachtung gilt es bei der Analyse der folgenden Monamente im Hinterkopf zu behalten, um aus der Wahl des jeweiligen Motivs möglicherweise weiterführende Erkenntnisse für die Intention und beabsichtigte Stoßrichtung der Heroisierung des dargestellten Fürsten zu destillieren.

6.3 Das Reiterstandbild Heinrichs IV. auf dem Pont Neuf (1607–1614): Modell für die Inszenierung der französischen Könige

Wie in den letzten Kapiteln zu den Reitermonumenten deutlich wurde, dient das Reiterstandbild in Italien ab 1600 vorrangig der heroisierenden Inszenierung des Fürsten. Dieser Heroismus, der maßgeblich von der Reiterstatue Cosimos I. von Giovanni Bologna in Florenz begründet wurde und somit als Modell betrachtet werden kann, fand auch außerhalb Italiens eine rege Nachahmung:

Somewhat later, the patron of this work, Grand Duke Ferdinando, wisely decided to honor himself on the same terms, and ordered the monument in the Piazza dell' Annunziata; and soon Henry IV of France and Philipp III of Spain must also be memorialized in equestrian monuments which began in Giambologna's shop as imitations of the Cosimo I.¹¹²

Das Zitat zeigt zum einen, dass Italien das Monopol in der Fertigung bronzer Reiterstandbilder hatte und dass demzufolge die heroische Modellierung im Reitermonument auf italienischem Boden grundlegende Formen annahm. Zum anderen wird auch die Meisterschaft Giovannis Bolognas deutlich, denn er war einer der ganz wenigen Spezialisten, denen man die Ausführung solcher anspruchsvollen Werke von überlebensgroßen Reiterstatuen zutraute.

Die Heroisierung Heinrichs IV. im Reiterstandbild auf dem Pont Neuf in Paris kann gedanklich wie auch materiell als italienischer „Import“ betrachtet werden. Denn die Idee, Heinrich IV. eine Reiterstatue in Paris zu errichten, ging von seiner Gattin Maria de' Medici, der Nichte des Großherzogs Ferdinando I., aus. Über-

¹¹² Holderbaum: Giovanni Bologna, S. 191.

dies wurden Reiter- und Pferdestatue von Giovanni Bologna und Pietro Tacca ausgeführt. Maria, die den französischen König im Jahr 1600 geheiratet hatte, tat 1604 oder 1605 dem Pariser Magistrat ihre Absicht kund, ihren Gatten mit einer Reiterstatue zu ehren.¹¹³ Offenbar war das Projekt von Beginn an ein persönliches Anliegen Marias.¹¹⁴ Woher genau die Gattin des französischen Königs die Idee nahm, diesem ein Reiterdenkmal zu errichten, ist ungewiss. Es könnten ihr als Anregung ebensogut die florentinischen Monamente ihrer eigenen Familie vor Augen gestanden haben wie auch das Dekor auf der Festtafel im Rahmen ihrer Hochzeit. Anlässlich der Feierlichkeiten im Palazzo Vecchio am 5. Oktober 1600 hatte man sich einen aufwendigen Tischschmuck ausgedacht, der aus zahlreichen aus Zuckerwerk angefertigten Figuren bestand, unter denen sich ein galoppierendes Pferd mit dem königlichen Bräutigam als Reiter befand.¹¹⁵

Als Aufstellungsort für das zu errichtende Reitermonument scheint von Beginn an die neu errichtete Place Dauphine auf dem Pont Neuf geplant gewesen zu sein.¹¹⁶ Diese erste nachmittelalterliche Brücke wurde ab 1599 nach den Plänen Heinrichs IV. fertiggestellt, der sie mit Skulpturenschmuck verschönern und frei von jeglicher größerer architektonischer Bebauung halten wollte.¹¹⁷ Offenbar bildeten die Konstruktionen, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts zur Realisierung von Platz und Reitermonument unternommen worden waren, eine Einheit.¹¹⁸ Eine rechteckige Ausbuchtung sollte das Reitermonument an der Stelle, an der die Brücke die westliche Spitze der Île de la cité berührte, aufnehmen. Die ab 1607 erfolgte Anlage der angrenzenden Place Dauphine vervollständigte das Monument, indem es diesem einen weiten Platzraum vorlagerte und der Statue damit einen äußerst wirkungsvollen perspektivischen Anschluss verschaffte.¹¹⁹ Die Reiterstatue des Königs fungierte durch ihre Aufstellung zwischen den beiden Straßenöffnungen der dreieckigen Platzanlage als ein *point de vue par excellence*. Das Monument wurde dabei quer zur Verkehrsrichtung aufgestellt, so dass der Reiter seinen Rücken der Seine zuwandte (Abb. 125). Im täglichen Durcheinander

¹¹³ Keller: Reitermonumente, S. 51.

¹¹⁴ Vgl. Geneviève Bresc-Bautier: Henri IV au Pont Neuf, in: In situ 14, 2010, S. 1–11, hier S. 2; vgl. Hunecke: Reitermonumente, S. 175.

¹¹⁵ Hunecke: Reitermonumente, S. 175; Bresc-Bautier: Henri IV, S. 2; zuletzt zur Zuckerdekoration anlässlich der Hochzeit Maria de' Medicis siehe Riccardo Spinelli: La mensa di Maria de' Medici e il suo „dolce apparato“. Sculture in zucchero e altro per il matrimonio fiorentino della regina di Francia, in: Giovanna Giusti Galardi / ders. (Hg.): Dolci trionfi e finissime piegature. Sculture in zucchero e tovaglioli per le nozze fiorentine di Maria de' Medici, Livorno 2015, S. 15–23. – Als Thema des Zuckerkors hatte man sich eine Treibjagd ausgedacht, sodass auch Stiere, Hirsche, Wildschweine, Löwen und Elefanten auf der Hochzeitstafel erschienen, die wohl unter Pietro Tacca's Aufsicht entstanden waren.

¹¹⁶ Vgl. Keller: Reitermonumente, S. 51; vgl. Watson: Pietro Tacca, S. 187.

¹¹⁷ Die Bebauung mit Häusern war für die älteren Brücken in Paris typisch, siehe Hunecke: Reitermonumente, S. 194.

¹¹⁸ Ebd.; de Francqueville: Pierre de Francqueville, S. 78.

¹¹⁹ Die Place Dauphine wurde zu Ehren des 1601 geborenen Thronfolgers, des späteren Ludwig XIII., so benannt. Von dessen Geburt hing die Fortdauer der neu begründeten Bourbonendynastie ab, vgl. Hunecke: Reitermonumente, S. 194; Bresc-Bautier: Henri IV, S. 2.

des städtischen Fußgänger- und Fuhrwerktrreibens, das den Pont Neuf als einen der frequentiertesten Brückenbauten von ganz Paris bald einzunehmen begann, geriet das königliche Standbild zu einer Art Ruhepunkt im fließenden Verkehr. Durch die Platzierung auf der außerhalb der Straßenflucht liegenden Plattform störte es das Treiben vor ihm in keiner Weise, bildete zugleich aber einen visuellen Fixpunkt. Nicht nur der Pont Neuf, auch die Place Dauphine entwickelte sich zu einem der frequentiertesten Orte von ganz Paris. Offenbar scheint die Position des Reiterstandbildes mit Bedacht gewählt worden zu sein. Maria de' Medici schrieb in ihrem Dankesbrief an Cosimo II. de' Medici, der ihr die Bronzegruppe offiziell zum Geschenk gemacht hatte: „La statue [...] est eslevée en place si éminente et fréquentée que je n'estime pas qu'il y ait lieu où plus de gens peuvent voir ce bel effect de vostre courtoisie et bonne volonté.“¹²⁰ Das Reitermonument Heinrichs IV. verfügte aufgrund seiner Aufstellung auf dem Pont Neuf über einen konstanten Effekt auf das alltägliche Leben der Zeitgenossen und wurde durch seine zentrale Präsenz unmittelbar in das Leben der Pariser Bevölkerung eingebettet (Abb. 125).

Bereits im Jahr 1604 wurde aus Florenz ein kleines Bronzemodell für ein solches Denkmal nach Paris geschickt.¹²¹ In einem Brief vom 29. April 1605 bat Maria de' Medici Ferdinando I. in Florenz darum, ihr das 1602 gegossene Pferd zu überlassen, das für das Reitermonument des Großherzogs auf der Piazza SS. Annunziata bestimmt gewesen war.¹²² Diese Bitte wurde zwar abschlägig beschieden, doch wurde offenbar für den Guss des Pariser Monumentes die Form der Florentiner Pferdefigur wiederverwendet.¹²³ Das Reiterstandbild für Heinrich IV. wurde mit großer finanzieller Unterstützung aus Florenz angefertigt.¹²⁴ Die Realisierung des Monumentes für Paris musste gleichwohl hintanstehen, da die Werkstatt Giovanni Bolognas einerseits mit den Vorbereitungen für die Hochzeit Cosimos II. und andererseits mit der Anfertigung einer Reiterstatue für den spanischen König Philipp III. beschäftigt war. Der Guss des Pferdes erfolgte im September 1607, doch verzögerte sich die Realisierung des gesamten Projekts durch den Tod Giovanni Bolognas im August 1608 zusätzlich. Die weitere Ausführung der Arbeiten am Reiter übernahm daraufhin federführend Pietro Tacca und der Tod des französischen Königs am 14. Mai 1610 scheint die Realisierung des Pariser Standbildes wieder stärker in den Vordergrund gerückt zu haben, zumal der Sta-

¹²⁰ „Die Statue wurde auf einem Platz errichtet, der dermaßen prominent und gut besucht ist, dass ich mir nur schwer einen anderen Ort vorstellen kann, an dem noch mehr Menschen dieses schöne Ergebnis Eurer Höflichkeit und Eures guten Willens hätten sehen [bewundern] können.“ Zitiert nach Keller: Reitermonumente, S. 51.

¹²¹ Hunecke: Reitermonumente, S. 175.

¹²² Ebd., S. 175–176.

¹²³ Vgl. Bresc-Bautier: Henri IV, S. 3–4.

¹²⁴ Vgl. Hunecke: Reitermonumente, S. 176–177. – Zur Vorgehensweise, ein Reiterstandbild als „diplomatische Waffe“ einzusetzen, sei nur auf das Beispiel des Reiterstandbildes für den spanischen König Philipp III. verwiesen, welches Ferdinando I. von der Werkstatt Giovanni Bolognas als Geschenk hatte anfertigen lassen, vgl. Hunecke: Reitermonumente, S. 177–178.

tue dadurch nun auch eine kommemorative Funktion zukam. Die Bronzefigur des Reiters wurde vermutlich 1611 gegossen.¹²⁵ Der Transport der beiden nun vollendeten Bronzeplastiken von Florenz nach Paris nahm weitere drei Jahre in Anspruch, sodass das Reiterstandbild Heinrichs IV. am 23. August 1614 auf dem Pont Neuf enthüllt werden konnte (Abb. 125).¹²⁶ Obwohl bereits seit 1608 mit der Substruktion begonnen worden war, erfolgte die Grundsteinlegung des Sockels durch Ludwig XIII. erst am 2. Juni 1614, als die Ankunft des Bronzestandbildes in Paris absehbar war. Bei der Enthüllung des Monuments war die Gestaltung des Sockels noch provisorisch.¹²⁷ Nach und nach wurden die Reliefs und die Gefangenengruppen ausgeführt, der Abschluss der Arbeiten am Piedestal erfolgte im Jahr 1635, als auf Geheiß Kardinal Richelieus endlich die Inschriften sowie die Gefangenengruppen und Reliefs angebracht wurden.¹²⁸

Im Zuge der Französischen Revolution wurde die Reiterstatue Heinrichs IV. am 12. August 1792 von ihrem Sockel entfernt und zerstört.¹²⁹ Erhalten haben sich lediglich die Sklavenfiguren des Sockels sowie einzelne Trümmerstücke des Reiters und seines Pferdes.¹³⁰ Das ursprüngliche Erscheinungsbild der Statue lässt sich heute nur noch anhand von Stichen, Zeichnungen und Reiseberichten rekonstruieren.¹³¹ Auf einem zweistufigen Unterbau erhob sich eine rechteckige Standplatte, die proportional der Länge und Breite des darüber aufragenden, zurückgestuften Sockels entsprach. An den Kanten des Piedestals befand sich jeweils eine fast vollständig unbekleidete Figur eines gefesselten Gefangenen, der sich über Beutestücken erhob. An der vorderen Schmalseite des Sockels befand sich eine Inschrift, die jedoch als letztes realisiert wurde, ihr Text ist auf dem Stich nicht wiedergegeben.¹³² Im Gegensatz zur Rückseite, in die nur eine Bildtafel eingelassen war, nahmen die Längsseiten des Sockels je zwei Reliefs auf, darüber zwei Genien, die eine Kartusche mit den Wappen der Königreiche Frankreich und

¹²⁵ Das legt der Bericht Filippo Baldinuccis nahe, siehe Baldinucci: Notizie, Bd. 2, S. 581; vgl. auch Watson: Pietro Tacca, S. 190.

¹²⁶ Ausführlich zum Transport der Statue siehe Watson: Pietro Tacca, S. 190–193; Hunecke: Reitermonumente, S. 176; Bresc-Bautier: Henri IV, S. 5.

¹²⁷ Vgl. Bresc-Bautier: Henri IV, S. 7–8.

¹²⁸ Hunecke: Reitermonumente, S. 195.

¹²⁹ Bereits einen Tag zuvor, am 11. August 1792, war die französische Nationalversammlung zusammengetreten. Sie beschloss unter anderem, alle Königsdenkmäler unter der Aufsicht von Kunstsachverständigen entfernen zu lassen und durch ein „monument à la liberté“ zu ersetzen, siehe hierzu Johannes Huber: Selbstdarstellung und Propaganda. Zum Verhältnis von Geschichte, Inhalt und Wirkung des zerstörten Reiterstandbildes Ludwigs XIV. von François Girardon (Diss., Universität Zürich), o. O. 1993, S. 7, Anm. 3.

¹³⁰ Sowohl die Sklavenfiguren als auch die Trümmerstücke befinden sich heute im Musée du Louvre in Paris. Zu letzteren zählen Teile der Brustpartie des Pferdes, der linke Stiefel, die linke Hand und der rechte Arm des Reiters.

¹³¹ Ein Teil der Zeichnungen stammt von Édme Bouchardon, die dieser im Rahmen seines Entwurfes einer Reiterstatue für Ludwig XV. angefertigt hat. Sie befinden sich heute im Musée du Louvre in Paris (Inv. Nr. 24356-24359).

¹³² Auch Geneviève Bresc-Bautier führt die Inschrift nicht an, siehe Geneviève Bresc-Bautier: Henri IV au Pont Neuf, in: dies / Xavier Dectot (Hg.): *Art ou politique? Arcs, statues et colonnes de Paris*, Paris 1999, S. 36–41; Bresc-Bautier: Henri IV.

Navarra hielten. Für die Seiten des Piedestals waren Bronzereliefs vorgesehen, die nach dem Entwurf Lodovico Cigolis von Barthélemy Tremblay und Thomas Boudin ausgeführt wurden.¹³³ Sie stellten an der einen Seite die siegreichen Schlachten von Arques (1589) und Ivry (1590), auf der anderen Seite die Einnahme von Amiens (1597) und des savoyischen Montmélian durch Heinrich IV. dar (1600). Die Rückseite war der Darstellung des triumphalen Einzugs des Königs am 22. März 1594 in Paris vorbehalten. Somit nahmen alle fünf bildlich gestalteten Reliefplatten Bezug auf wichtige Siege oder Ereignisse im Leben Heinrichs IV. Die Modelle der vier Bronzefiguren für die Gefangenen am Sockel des Monuments wurden noch von Pietro Francavilla entworfen, der jedoch im August 1615 verstarb. Sein Schüler Francesco Bordoni übernahm daraufhin die Ausführung, sodass die vier Bronzefiguren im Jahr 1618 ausgeführt waren (Abb. 127, 128).¹³⁴ Anhand ihrer unterschiedlichen Ausgestaltung, die sowohl die Modellierung der Gesichtszüge als auch das jeweilige Alter und die Waffentypen betrifft, lässt sich vermuten, dass sie zugleich die verschiedenen Menschenalter sowie die Kontinente versinnbildlichen sollten.¹³⁵ Damit wurde dem Machtanspruch des französischen Königs, über Menschen und Länder gleichermaßen zu herrschen, bildlich Ausdruck verliehen.

Die Bronzestatuen Heinrichs IV. und seines Pferdes lassen sich wohl am trefflichsten anhand einer von insgesamt sechs Zeichnungen rekonstruieren, die Édme Bouchardon im Rahmen seiner Planungen für ein Reiterstandbild Ludwigs XV. anfertigte (Abb. 126). Das Blatt zeigt den französischen König in eine zeitgenössische Rüstung gekleidet, das Schwert an der linken Seite, die rechte Hand auf einen Kommandostab gestützt.¹³⁶ Der Mantel ist, einer Schärpe gleich, von der linken Schulter ausgehend unter dem rechten Arm hindurchgeführt. Der Blick Heinrichs ging wohl in die Ferne, der Kopf war dabei leicht nach links gedreht (Abb. 126). Die Gesichtszüge sind als Portrait Heinrichs gearbeitet, wofür eigens eine Wachsbüste des Königs von Paris nach Florenz gesandt worden war.¹³⁷ Der Zeichnung ist außerdem zu entnehmen, dass das Haupt des französischen Königs mit einem Lorbeerkrantz bekrönt war. Dieses aus der Antike entlehnte Attribut ist ein Zeichen besonderer Auszeichnung, das als Siegesgestus interpretiert werden kann. Somit drückt sich der allumfassende Herrschafts- und Siegesanspruch des französischen Königs nicht nur in der bildlichen Unterwerfung der Gefangenen als Stellvertreter der Länder aus, sondern auch im Attribut der Kopfbedeckung. Diese Form der gesteigerten Glorifizierung ist als dezidierte Heroisierung aufzufassen, die zugleich auch einen zeitlichen Aspekt einschließt. Durch den Lorbeerkrantz wird auf den fortwährenden Ruhm angespielt, den Heinrich IV. durch

¹³³ Vgl. die Ausführungen bei Bresc-Bautier: *Henri IV*, S. 8–9.

¹³⁴ Ebd., S. 8; vgl. Hunecke: *Reitermonumente*, S. 195.

¹³⁵ Bresc-Bautier: *Henri IV*, S. 6, S. 8; Watson: Pietro Tacca, S. 225, Anm. 68; de Francqueville: Pierre de Francqueville, S. 84–85.

¹³⁶ Bresc-Bautier: *Henri IV*, S. 6.

¹³⁷ Watson: Pietro Tacca, S. 188, S. 217, Anm. 6.

seine Siege errungen hatte. Außerdem trug Heinrich IV. die Kette des Ordens vom Heiligen Geist und wurde dadurch als christlicher Streiter charakterisiert.¹³⁸ Das bronzene Pferd, das in der Gangart des versammelten Trabs den linken vorderen Huf erhoben und den rechten hinteren leicht angestellt hat, entspricht in seiner Haltung der Pferdestatue des Monuments für Ferdinando I. in Florenz.¹³⁹

Es ist offensichtlich, dass das Reiterstandbild Heinrichs IV. in Paris wesentlich von den großherzöglichen Monumenten in Florenz inspiriert wurde, sowohl in politisch-legitimatorischer als auch – mit Ausnahme des Lorbeerkränzes – in gestalterischer Hinsicht. Der Statue Cosimos I. auf der Piazza Ducale (heute Piazza della Signoria) vergleichbar, veranschaulicht es anhand der Sockelreliefs den Aufstieg eines „neuen Fürsten“. Doch darüber hinaus vereinte das heute nicht mehr existente Monument in Paris verschiedene ikonographische Motive und Topoi zu einer einzigen, komplexeren Heroisierung des Herrschers, die sich vor allem im Attribut des Lorbeerkränzes und in den Sockelfiguren der Gefangenen ausdrückt. Die Gefangen- oder Sklavenikonographie, die möglicherweise den Entwurfsarbeiten Pietro Francavillas für das Livorneser Standbild des Ferdinando I. zu verdanken ist, wird hier zur Steigerung der Aussage benutzt. Die gefesselten Figuren versinnbildlichen durch ihre künstlerische Gestaltung nicht nur die verschiedenen Menschenalter, sondern auch die Kontinente. Damit wird ein deutlicher überzeitlicher Anspruch suggeriert, der bisher in der *all'antica* gestalteten Rüstung seinen Ausdruck gefunden hatte. Die königliche Macht drückt sich im Triumph des Herrschers über die Zeit und im Sieg über die Kontinente aus. Es werden somit verschiedene heroisierende Mittel zu einer umfassenden und gesteigerten Heroisierung des Fürsten amalgamiert. Diese zu beobachtende Tendenz der Steigerung wird für alle weiteren Königsstandbilder zu einem wesentlichen Charakteristikum. Gestalterisch folgte das Monument für Heinrich IV. nicht der dynamisch-bewegten Pose, wie sie Alessandro und Ranuccio Farnese in Piacenza einnehmen, sondern der ruhigen und gemessenen Haltung, wie sie in den beiden

¹³⁸ So auch von Geneviève Bresc-Bautier anhand des Trümmerteils verifiziert, siehe dazu Bresc-Bautier: Henri IV, S. 9.

¹³⁹ Vgl. ebd., S. 4. – Zur Gangart des Pferdes ist anzumerken, dass es sich bei der Beinhaltung des Tieres augenscheinlich um ein diagonales Abfußen handelt. Es kann sich daher nicht, wie häufig fälschlicherweise behauptet wird, um die Gangart des Schritts handeln, da das Pferd in dieser gleichzeitig abfußt. Der sogenannte versammelte Trab ist eine in gewisser Weise kraftvolle, zugleich aber sehr gemessene Gangart, bei der der Reiter das Tier vorwärtsbewegen, aber das sogenannte Gebäude des Tieres – in gewisser Weise sein Körper – zusammenhalten muss. Das Tier muss mit der Hinterhand untertreten, am Zügel und kraftvoll nach vorne gehen. Es handelt sich hierbei zwar um eine der Grundgangarten, die ein Reiter mit seinem Pferd beherrschen muss, doch ist die korrekte Ausführung zugleich eine Herausforderung, an deren Bewältigung sich das Können eines Reiters und seines Pferdes zeigt. Die im Standbild dargestellte Beinhaltung des Tieres könnte jedoch auch eine sogenannte Piaffe abbilden. Dies ist eine der Aufgaben der hohen Reitkunst und verlangt Mensch und Tier ein hohes Maß an Körperbeherrschung und Athletik ab, gleichzeitig muss der Reiter präzise Hilfen geben können, auf die das Pferd zu reagieren imstande sein muss. Damit wird auf das große reiterliche Können des Dargestellten abgehoben, das zugleich auf die hervorragenden staatsmännischen Fähigkeiten des Reiters verweist.

Reiterstandbildern der Großherzöge in Florenz begegnet. Der französische König wird, dem Modell Cosimos I. folgend, als siegreicher und weitsichtiger Herrscher charakterisiert und seine Herrschaft damit zugleich legitimiert. Im Unterschied zu Florenz, das sich von einer Republik zum Prinzipat und danach zum Großherzogtum entwickelte, was sich auch in seinen Statuensetzungen und der darin manifestierten Heroisierung der dargestellten Personen ausdrückt, wurde der König im Reiterstandbild in Paris ohne bildliche Vorstufen als Alleinherrischer und in programmatischer Weise als tugendhafter und gerechter Fürst, der Staatsraison gemäß, visualisiert. Diese Übernahme einer visuellen Rhetorik, die sich in Italien über mehrere Jahrhunderte entwickelt und die Präsentation politischer Macht zum vorrangigen Ziel hatte, ermöglichte die unmittelbare, standesgemäße und bildgewaltige Heroisierung des Monarchen als neuer König, unangreifbares Staatsoberhaupt Frankreichs und Begründer der bourbonischen Dynastie. Die Historienreliefs am Sockel des Reiterstandbildes sollten die Herrschaft des „neuen“ Fürsten legitimieren, indem sie ausdrücklich die bis dato errungenen Siege Heinrichs IV. öffentlich zur Schau stellten. Mit den Reliefs wurde der Ruhm eines Königs gepriesen, der nicht nur seinen Untertanen Wohlstand und Sicherheit zurückgegeben, sondern der untergraben königlichen Autorität zu neuer Geltung verholfen hatte.¹⁴⁰

Dieser künstlerischen Gestaltung des Standbildes, den Status Heinrichs IV. nach den Religionskriegen als militärischen Sieger herauszustellen, folgte auch die Ausstattung der königlichen Schlösser.¹⁴¹ Die Galerie wurde zum bevorzugten Ort, an dem die Macht des Monarchen ihren bildlichen Ausdruck erhielt. Die Portrait- und die Historienmalerei schienen als besonders geeignet, die Taten des Königs angemessen in Bilder zu übersetzen. Auch mythologische Sujets dienten dazu, Heinrich IV. über Bildnisangleichungen oder mittels apotheotischer Darstellungen zu glorifizieren, dies jedoch in geringerem Umfang. In der Kleinen Galerie des Louvre scheint das Portrait des Königs äußerst systematisch eingesetzt worden zu sein. Während die Seitenwände Bildnisse der französischen Könige seit Ludwig dem Heiligen zierten, war das Deckengewölbe mit Szenen des Alten Testaments geschmückt, in denen immer wieder das Portrait Heinrichs IV. begegnet. Dieser Raum, der der Visualisierung der historischen Kontinuität der französischen Könige dient, wird also von dem Bildnis des amtierenden Monarchen dominiert.¹⁴² Zudem war das Reiterstandbild Heinrichs IV. offenbar das einzige Monument, das man von den Fenstern der Galerie aus sehen konnte.¹⁴³ Zwar kann man nicht bei jeder einzelnen Ausmalungskampagne in den Schlössern von

¹⁴⁰ Keller: Reitermonumente, S. 47.

¹⁴¹ Vgl. Olivier Bonfai: *Quel héros pour le Roi? Monarchie et héroïsation d'Henri IV à Louis XIV*, in: Ralf von den Hoff u. a. (Hg.): *Imitatio heroica. Heldenangleichung im Bildnis (Helden – Heroisierungen – Heroismen 1)*, Würzburg 2015, S. 173–188, hier S. 175–176.

¹⁴² Vgl. ebd., S. 178.

¹⁴³ So berichtet Sauval in seiner *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, die zwar erst 1724 in Paris publiziert, doch wohl um 1660 abgefasst worden ist, vgl. hierzu Bonfai: *Héros*, S. 174.

einer expliziten Heroisierung Heinrichs IV. im Medium der Malerei sprechen, doch zeigt sich daran, dass der Bourbone eine wahrhafte königliche Bildpolitik zu entwickeln begann.¹⁴⁴ Dies ist ein wichtiger Schritt auf dem Weg zu einer allumfassenden visuellen „Propaganda“, wie sie uns später bei Ludwig XIV. begegnen wird. Es ist außerdem sehr bezeichnend, dass erst nach Heinrichs Tod Peter Paul Rubens damit beauftragt wurde, die Gefechte und Siege des verstorbenen Monarchen nach dem Vorbild der Antike zu malen. Zu dieser Darstellung Heinrichs IV. im antiken Kostüm eines Heros ist es bedauerlicherweise nicht gekommen, da Peter Paul Rubens zwischenzeitlich dem Hause Habsburg so nahestand, dass er für die Anfertigung eines Portraits des Bourbonen nicht mehr in Frage kam.¹⁴⁵

Die Wirkmächtigkeit des Reitermonuments in Paris schöpfte sich jedoch nicht nur aus der Heroisierung des Königs und der zugrundeliegenden Konzeption, sondern auch aus seiner signifikanten Position in der Stadt. Die Aufstellung auf einer der frequentiertesten Brücken von Paris gewährleistete eine fast allgegenwärtige Sichtbarkeit. Die mit der Statuenplanung sehr wahrscheinlich in Verbindung stehende Gestaltung der Place Dauphine verhalf dem Standbild Heinrichs IV. zu einer urbanistischen Rahmung, die sich in ihrer Struktur auch zukünftig als einer Königsstatue würdig erwies. Das Reiterstandbild des Bourbonen ist somit in zweifacher Hinsicht richtungsweisend: Zum einen stellt das Monument auf dem Pont Neuf das erste öffentliche Standbild eines französischen Königs in der Hauptstadt dar. Sämtliche früheren vergleichbaren Projekte, seien es die Pläne Franz' I., Katharinas de' Medici oder Heinrichs III., waren gescheitert. Zum anderen ist es das erste Standbild, das die für alle späteren Königsstatuen konstitutive Einheit von Monument und Platzanlage einnimmt. Auch hierfür können das Denkmalprojekt für Ferdinando I. in Florenz und die architektonische einheitliche Fassadengestaltung der Piazza SS. Annunziata als Vorbild gelten. Durch die Errichtung des Reiterstandbildes für Heinrich IV. wird das Modell fürstlicher Inszenierung, das in Italien maßgeblich entwickelt worden war, auf die Repräsentationsbedürfnisse der französischen Könige übertragen. Das königliche Reiterstandbild wird in Frankreich zum Modell der Heroisierung des absolutistischen Monarchen und stellt, um mit den Worten Isabelle Schürchs zu sprechen, eine „Repräsentationsmatrix“ dar.¹⁴⁶

¹⁴⁴ Ebd., S. 178.

¹⁴⁵ Vgl. ebd., S. 179.

¹⁴⁶ Isabelle Schürch: Von Reitern und Scheitern. Visuelle Ordnung, politische Figur und reiterliche Praxis in der Frühen Neuzeit, in: Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur 60, 2016, S. 88–98, hier S. 91.

