

3 Dissimulative Heroisierung: Biblische, mythologische und antike Tugendhelden im Dienst kommunaler und mediceischer Selbstdarstellung

Wie im vorangegangenen Kapitel bereits angedeutet wurde, traten Kunstwerke in ihrer Funktion als profane Zeichen individueller Verherrlichung in Italien erst im Laufe des 15. Jahrhunderts in die Öffentlichkeit.¹ Im Fall der Republik Florenz, der unsere Aufmerksamkeit zunächst gilt, lässt sich dies sehr gut am Konflikt zwischen den Ghibellinen und den Guelfen nachzeichnen. Gegen Ende des 14. Jahrhunderts begannen diese beiden städtischen Eliten, den öffentlichen Stadtraum für eigene Repräsentationszwecke zu nutzen.² Sie gaben Statuenprogramme für Orsanmichele und den Florentiner Dom in Auftrag und begründeten hierfür sogar Straßen und regulierten Plätze. Diese Anfänge urbanistischer Umgestaltungsmaßnahmen im Zuge einer einsetzenden Kollektivrepräsentation standen jedoch im Zeichen des Sakralen. Erst ab dem Ende des 15. Jahrhunderts rückte neben dem geistigen nun zunehmend das politische Zentrum von Florenz, die Piazza della Signoria, in den Fokus profaner Gestaltungsmaßnahmen. Allerdings wurde bereits ab dem Ende des 13. Jahrhunderts versucht, das wirtschaftliche Zentrum der Stadt, den *Mercato Vecchio*, eindrucksvoller zu gestalten.³ In gewisser Weise kann auch die heute verlorene Statue der *Dovizia* von Donatello, die vermutlich um 1430 auf dem Platz errichtet wurde, als eine dieser Verschönerungsmaßnahmen verstanden werden.⁴ Das Standbild war deutlich überlebensgroß und auf einer fast sechs Meter hohen Säule errichtet worden.⁵ Somit ist die Statue Donatellos auf dem *Mercato Vecchio* als eines der frühesten Beispiele eines im Stadtraum frei aufgestellten Säulenmonumentes anzusprechen.

¹ Herbert Keutner: Über die Entstehung und die Form des Standbildes im Cinquecento, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 7, 1956, S. 138–168, hier S. 138.

² Grundlegend hierzu siehe Geraldine Johnson: The Lion on the Piazza. Patrician Politics and Public Statuary in Central Florence, in: Philipp Lindley / Thomas Frangenberg (Hg.): Secular Sculpture 1300–1550, Stamford 2000, S. 54–73; vgl. auch den Aufsatz von Gert Kreytenberg im selben Band: Gert Kreytenberg: Zur skulpturalen Dekoration von Orsanmichele in Florenz, in: Philipp Lindley / Thomas Frangenberg (Hg.): Secular Sculpture 1300–1550, Stamford 2000, S. 33–53.

³ Im Jahr 1270 wurde der Platz neu gepflastert und 1356 kaufte die Kommune einen Turm, um diesen abzureißen, was explizit der Verschönerung des Platzes – „ad abbellimento della piazza“ – dienen sollte, siehe David G. Wilkins: Donatello's Lost Dovizia for the Mercato Vecchio. Wealth and Charity as Florentine Civic Virtues, in: The Art Bulletin 65, 1983, S. 401–423, hier S. 414.

⁴ So die Annahme von David G. Wilkins, siehe hierzu Wilkins: Dovizia, S. 414.

⁵ Dies legen zwei Schriftquellen aus dem 18. Jahrhundert nahe, die eine Kopie der *Dovizia* aus Terrakotta erwähnen, die einen braccio (ca. 58 cm) hoch war und offenbar nur ein Viertel der Höhe des Originals einnahm, sodass sich für das Standbild eine Gesamthöhe von 233 cm ergibt, siehe Wilkins: Dovizia, S. 405.

Wie das Standbild ursprünglich ausgesehen hat, lässt sich nur noch anhand von später entstandenen Gemälden und einzelnen Statuetten nachvollziehen. Die *Dovizia* Donatellos war demnach eine in ein antikisches Gewand gekleidete Frauenfigur, die auf ihrem Kopf einen mit Früchten gefüllten Korb trug, den sie mit der rechten Hand festhielt, während die linke ein Füllhorn umgriff. Aufgrund ihrer Funktion als Allegorie des Wohlstandes wurde die Statue auf dem *Mercato Vecchio* in Form von Statuetten nachgebildet, die für den häuslichen Gebrauch bestimmt waren.

Aufgrund der urbanistischen Entwicklung der Stadt Florenz liegt es nahe, dass die frühen Beispiele öffentlicher Standbilder in Florenz noch ganz diesem Spannungsfeld zwischen Sakralem und Profanem verhaftet sind, wie beispielsweise das Statuenprogramm an der Fassade von Orsanmichele zeigt. Abgesehen von der *Dovizia* auf dem *Mercato Vecchio* entstanden ab dem Beginn des 15. Jahrhunderts einzelne Standbilder wie die beiden Davidstandbilder und die Judith-Holofernes-Gruppe Donatellos, die aufgrund ihrer komplizierten Aufstellungsgeschichte als (halb-)öffentlich errichtete Monumente betrachtet werden können. Da die Formen und Artikulationen der im Folgenden untersuchten Heroisierung im öffentlichen Standbild in engstem Zusammenhang mit der Entwicklung des öffentlichen Denkmals stehen, setzt die Untersuchung mit diesen frühen Florentiner Monumenten ein. Für die weiteren Analysen ist sehr aufschlussreich, auf welche Weise sich die Artikulationsformen der Heroisierung in den weiter fortschreitenden Prozess zunehmender individueller Verherrlichung einpassten bzw. welche Konzepte diese frühe Phase der Stilisierung kennzeichneten. Es verwundert zudem nicht, dass die ersten hier zu untersuchenden heroisierenden Standbilder allesamt aus Florenz stammen – denn in der Stadt am Arno zeichneten sich um kurz nach 1400 in allen künstlerischen Sparten Entwicklungen ab, die die europäische Kunst der folgenden Jahrhunderte entscheidend prägen sollten.⁶

An den florentinischen Standbildern aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts lassen sich aber nicht nur die neuen künstlerischen Zielsetzungen der Bildhauer erkennen, die zu einer zunehmenden Loslösung von den gestalterischen Maximen der Gotik führten. Zugleich lassen sich in ihrer Zusammenschau die Beschränkungen ablesen, denen ihre künstlerische Konzeption unterworfen war und die sich zugleich restriktiv auf die Heroisierung auswirkten. Die Gestaltung einer Statue musste ihrem Zweck dienlich und ihrer Funktion angemessen sein, sie sollte dem Decorum entsprechen.⁷ Unter dem Begriff des *decor* bzw. *decoro*,

⁶ Hierbei spricht Joachim Poeschke der Skulptur den Primat zu, siehe Joachim Poeschke: Die Skulptur der Renaissance in Italien, Bd. 1, Donatello und seine Zeit, München 1990, S. 13–14.

⁷ Grundlegend zum Begriff des Decorums: Frank Zöllner: Andrea del Verrocchios „Christus und Thomas“ und das Decorum des Körpers. Zur Angemessenheit in der bildenden Kunst des Quattrocento, in: Herbert Beck u. a. (Hg.): Die Christus-Thomas-Gruppe von Andrea del Verrocchio (Schriften des Liebieghauses), Frankfurt am Main 1996, S. 129–141; Karl Möseneder: Michelangelos „Jüngstes Gericht“. Über die Schwierigkeit des Disegno und die Freiheit der Kunst, in: ders. (Hg.): Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp, Ber-

der besonders durch seine Verwendung in der antiken Rhetorik, Poetik und der Architekturtheorie bekannt ist, wird zum einen ganz allgemein das angemessene Verhältnis eines Bildgegenstandes oder einer architektonischen Form zu Aufstellungsort und Auftraggeber verstanden.⁸ Zum anderen fungiert der Begriff auch als systemimmanente Kategorie, indem er sich auf das kompositionelle Zusammenspiel einzelner gestalterischer Elemente zu einem Ganzen bezieht.⁹ Allerdings ist der Begriff des *decoro* für das Quattrocento problematisch, da er in den Kunsttraktaten aus dieser Zeit nicht verwendet wird. Dies könnte daran liegen, dass er aufgrund seiner Anwendung auf unterschiedliche Bereiche nicht nur in einem einzelnen, strengen Sinn verstanden wurde, sondern vielfältige Bedeutungen hatte – bis in das Mittelalter hinein fungierte er auch als Synonym für Schönheit.¹⁰ Und auch Leon Battista Alberti verwendete in seinem Malertraktat *Della Pittura* anstelle des Begriffes *decoro* den der *dignitas*, um die angemessene Gestaltung eines Bildes oder vielmehr einer bewegten Szene zu erläutern.

Überhaupt ist für das Mittelalter keine eigenständige Theorie des Decorums fassbar, dennoch lassen sich in dieser Epoche – und in der Antike ebenfalls – Vorschriften anführen, die sich auf die Angemessenheit von Gestik, Kleidung und Predigt beziehen. Damit wird deutlich, dass die Befürchtung eines Verstoßes gegen die Regeln der Schicklichkeit kein explizit kunsttheoretisches Problem darstellt. Was jedoch die christliche Bildproduktion anbelangt, so sind im Mittelalter liturgische Angemessenheit und moralische Integrität als deren Grundvoraussetzungen zu erkennen, die sich mit Decorum verbinden lassen.¹¹

Und genau bei dieser Problematik setzt die vorliegende Arbeit mit ihrer Analyse der Heroisierung im öffentlichen Standbild ein. An dieser zeitlichen Schnittstelle zwischen ausgehendem Mittelalter und beginnender Renaissance stellt sich die Frage, wie sich diese regulativen und textlich doch schwer fassbaren Vorstellungen auf die Konzeption von öffentlichen Standbildern auswirkten. Oder anders gefragt: Welche formalen Konzepte und gestalterischen Mittel standen den Künstlern zur Verfügung, um eine Person als vorbildhaft herauszustellen, ohne dabei die Vorstellungen von einer angemessenen Repräsentation zu verletzen? Betrachtet man die hier zu untersuchenden Standbilder aus dem 15. und 16. Jahrhundert, die im öffentlichen bzw. halböffentlichen Raum aufgestellt werden sollten, so fällt auf, dass sie alle christliche oder mythologische Figuren darstellen.

lin 1997, S. 95–117; Michael Thimann: Lügenhafte Bilder, Ovids favole und das Historienbild in der italienischen Renaissance, Göttingen 2002; ders.: Decorum, in: Ulrich Pfisterer (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart / Weimar 2011, S. 84–88, dort auch mit weiterer Literatur.

⁸ Thimann: Decorum, S. 84.

⁹ Zöllner: Decorum, S. 130; Thimann: Decorum, S. 84.

¹⁰ Beispielsweise erwähnt Isidor von Sevilla in seinen *Etymologiae* den Begriff *decorus* und führt diesen als Synonym für das Schöne etymologisch auf die Zahl zehn („decem“) zurück, die für Pythagoras als Symbol für Perfektion galt, siehe hierzu Thimann: Decorum, S. 85; Zöllner: Decorum, S. 130. Im Mittelalter bildete sich jedoch keine eigenständige Theorie des Decorums aus.

¹¹ Thimann: Decorum, S. 85.

Neben dem heiligen Georg, dessen Standbild von Donatello aufgrund seiner ursprünglichen, architekturgebundenen Aufstellung an Orsanmichele in Florenz nicht den Auswahlkriterien dieser Publikation entspricht (Abb. 17), jedoch als Kontrastfolie für einzelne Untersuchungen dienen wird, sind dies David, Judith, Herkules und Perseus (Abb. 2, 3, 4, 19). Betrachtet man diese Gruppe an Standbildern unter dem Blickwinkel der Heroisierung, so zeichnen sich die darin abgebildeten Figuren in erster Linie als ethisch-moralische Bezugsgrößen aus, deren vorbildhafte charakterliche Eigenschaften sich an ihrem Handeln festmachen lassen. Dass die beiden biblischen Figuren, die des David bekanntlich in größerem Maße als die der Judith, als Sinnbilder für das Freiheitsstreben, den Mut und die Kampfbereitschaft der Republik Florenz fungierten, ist von der kunstgeschichtlichen Forschung längst erkannt worden und, so meine ich, mittlerweile fach-interner Konsens.¹²

Vor dem Hintergrund der aufgezeigten Problematik der nachwirkenden Bildtraditionen der christlichen Heilslehre und der ständig drohenden Gefahr der Verletzung der gestalterischen Angemessenheit erfüllten diese Standbilder im urbanen Raum jedoch noch eine weitere und für die Heroisierung im profanen und öffentlichen Standbild äußerst wichtige Funktion. Sie trugen auf indirekte Weise dazu bei, ihre Auftraggeber in der Öffentlichkeit zu repräsentieren. Diese Art der intentionalen Selbststilisierung einer Einzelperson, einer Personengruppe oder Institution stellt zunächst keine direkte Heroisierung in dem Sinne dar, dass der Heroisierte im Standbild portraithaft dargestellt wird. Stattdessen handelt es sich hierbei um Standbilder von biblischen, mythologischen oder antiken Figuren, die eine andere, nicht dargestellte Person oder Personengruppe allegorisch verherrlichten und zugleich heroisierten. Dieses Phänomen der heroischen Modellierung zeichnet sich dabei folglich durch einen indirekten, verbergenden Zug aus, daher der Begriff „dissimulative Heroisierung“.

In dieser Untersuchung betrachte ich die zu untersuchenden Standbilder als Mittel der politischen Kommunikation, da sie sich im öffentlichen Raum befinden und dieser im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit immer auch als politischer Kommunikationsraum aufzufassen ist. Folglich kann die Anfertigung und Aufrichtung eines Standbildes im öffentlichen Raum während der Frühen Neuzeit als Teil einer kommunikativen Strategie betrachtet werden, weshalb Begriffe der Rhetorik auf sie anwendbar sind. In aller Regel erfüllte eine Statue neben ihrer Erinnerungsfunktion auch einen gewissen Sendungsanspruch, mit welchem ein konkretes Bild der dargestellten Person erzeugt werden sollte – und wodurch letztlich die an eine städtische Öffentlichkeit adressierten Inhalte in eine materielle Erscheinungsform überführt werden konnten.

¹² Grundlegend hierzu Volker Herzner: David Florentinus I. Zum Marmordavid Donatellos im Bargello, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, N. F., 20, 1978, S. 43–115; ders.: Die „Judith“ der Medici, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 43, 1980, S. 139–180; ders.: David Florentinus II. Der Bronzedavid Donatellos im Bargello, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, N. F., 24, 1982, S. 63–142; Hubert: David-Plastiken.

Der Begriff der *dissimulatio* stammt ursprünglich aus dem Bereich der antiken Rhetorik. Die *dissimulatio artis* bezeichnete zunächst das „Verbergen des Wahren“ und bildete den Gegenbegriff zur *simulatio*, dem „Vorspiegeln des Falschen“. ¹³ Beide Begriffe sind komplementär aufeinander bezogen und gehören als Formen der Verstellung zusammen. Zwar thematisieren sie beide verhaltensethisch-kommunikative Strategien, jedoch wird die *simulatio*, die absichtlich etwas vorgibt, was nicht der Realität entspricht, eher als Lüge aufgefasst und daher schärfer kritisiert als die lediglich verbergende *dissimulatio*. Unter dem Rückgriff auf die antike Rhetorik und bezogen auf meine Fragestellung verstehe ich unter *dissimulatio* die verborgene Heroisierung einer historischen Person, Personengruppe oder Institution, die sich als Auftraggeber eines Standbildes im öffentlichen Raum der Wirk- und Aussagekraft der in der Statue dargestellten, meist biblischen, mythologischen oder antiken Figur bedient. Die dieser Figur zugeschriebenen Eigenschaften sollen auf diejenigen des Auftraggebers verweisen und somit ermöglichen, den zu erzeugenden Aussagegehalt des Standbildes zu konturieren. Der *dissimulatio artis* also durchaus vergleichbar, bei der die Inszenierung einer Rede oder eines Kunstwerks verborgen wird, verbirgt auch die dissimulative Heroisierung ihr eigentliches Zielobjekt. Ihre Funktionsweisen, an denen sich auch zentrale Beobachtungen zur Art der Übertragung von Werten und Eigenschaften festmachen lassen, die wiederum für spätere heroisierende Konzepte fruchtbar zu machen sind, sollen im Folgenden erörtert werden.

3.1 Standbilder biblischer Tugendhelden

Eine der wichtigsten Entwicklungen der Skulptur im Verlauf des 15. Jahrhunderts ist sicherlich ihre zunehmende Autonomie gegenüber der sie konzeptuell rahmenden Architektur. Der Künstler, der an diesem Prozess einen wesentlichen Anteil hatte, ist Donatello. Sein Marmordavid entstand ursprünglich als Aufsatz für einen Strebepfeiler des Florentiner Doms. Die beiden anderen Standbilder des Bildhauers, die im vorliegenden Kapitel untersucht werden sollen, sind hingegen von Anfang an als mehr oder minder autonome Freiguren konzipiert worden. Alle drei Monumente haben gemeinsam, dass die dargestellten Figuren dem Alten Testament entstammen und gleichzeitig als Manifestationen der politischen Selbstbehauptung der Republik Florenz verstanden werden können. Im Folgenden soll daher gezeigt werden, wie sich die Stadt am Arno mittels dieser biblischen Figuren des David und der Judith selbst heroisierte, ohne dabei gestalthaft in Erscheinung zu treten. Zugleich wurde diese Strategie der indirekten Selbstheroisierung, so die These, von Teilen der oligarchischen Elite benutzt, um im Kampf um die Vormachtstellung in der Republik die eigene Position zu behaupten und zu stärken.

¹³ Grundlegend zum Begriff der *dissimulatio* siehe Népote-Desmarres / Tröger: *Dissimulatio*, Sp. 886–888.

Aufgrund der zahlreichen Bildwerke, die während des 15. Jahrhunderts in Florenz entstanden sind und die Figur des David zum Thema haben, ist die Vorstellung von der Republik mit dem Bild des biblischen Helden eng verknüpft. Bereits Hermann Grimm hat in seiner Biographie zu Michelangelo den Zusammenhang zwischen der politischen Situation der Stadt und der Entstehung der kolossalen Davidstatue aufgezeigt. Zahlreiche andere Autoren nach ihm haben zudem darauf hingewiesen, dass nicht nur die Statue Michelangelos, „sondern die Davidfigur überhaupt als ein Sinnbild der republikanischen Freiheit von Florenz zu verstehen ist“.¹⁴ Die Figur des David ist für das Selbstverständnis der Republik Florenz von zentraler Bedeutung und auch für diese Untersuchung relevant. Denn an ihr lassen sich zwei verschiedenen gelagerte Prozesse festmachen: Zum einen verrät die Analyse der künstlerischen Gestaltung der Statue, welche Momente der Davidepisode betont wurden und welche Eigenschaften den jungen Helden auszeichnen. Zum anderen lässt sich auf einer übergeordneten Ebene die gedankliche Aneignung der Figur und ihrer Eigenschaften nachzeichnen, denn nicht nur die Republik Florenz stellte den Hirtenknaben in ihre Dienste, sondern auch die Familie Medici – der man sicherlich eigene machtpolitische Interessen unterstellen darf – machte ihn zum bildlichen Träger einer politischen Aussage. Bei dieser Usurpation des biblischen Tugendhelden durch die florentinischen Bankiers handelt es sich zwar nicht um eine Heroisierung im direkten und eigentlichen Sinne, doch ist diese Art der „Indienstnahme“ für die weitere Analyse der Funktionsweisen dieser Art der Stilisierung im öffentlichen Standbild von zentraler Bedeutung. Denn schließlich meint die Phänomene der Heroisierung im öffentlichen Standbild zu untersuchen nicht nur, die verwendeten Attribute und deren Bedeutung sowie die möglichen Absichten einer bestimmten formalen Gestaltung identifizieren zu können. Es gilt ebenfalls, die Funktionsweisen dieser Art von Stilisierung im öffentlichen Standbild herauszustellen. Aus diesem Grund ist es für die Argumentation der hier vorliegenden Arbeit unumgänglich, einige in der Kunstwissenschaft bereits ausgiebig erörterte plastische Bildwerke ein weiteres Mal in den Fokus zu rücken. Mein Erkenntnisinteresse erfordert zudem einen erweiterten Blickwinkel auf die zu betrachtende Statue: Obwohl Konzeption und Gestaltung bei der Analyse eine wichtige Rolle spielen, soll vor allem auch die Absicht der Auftraggeber beleuchtet werden.

¹⁴ Hubert: David-Plastiken, S. 181.

Der sogenannte Marmordavid von Donatello (Abb. 2) ist das früheste, in einem republikanischen Kontext entstandene, öffentlich errichtete Standbild, das den biblischen Helden darstellt. Seine Analyse im Rahmen dieser Untersuchung stellt in gewisser Hinsicht eine Ausnahme dar. Das Standbild des biblischen Helden war vermutlich dafür vorgesehen, einen der Strebepfeiler am Chor des Florentiner Domes zu bekrönen. Es wurde dort jedoch niemals errichtet und gelangte stattdessen in die Domopera, wo das Monument zunächst aufbewahrt wurde. Später wurde der Marmordavid in den Palazzo della Signoria verbracht und dort vor eine Wand in der Sala dei Gigli aufgestellt. Man kann daher zwar im Ansatz von einer ursprünglich geplanten öffentlichen Errichtung der Statue im städtischen Raum sprechen. Doch von einer freien Positionierung kann weder im Falle der Positionierung auf dem Strebepfeiler noch bei der Aufstellung im Palazzo della Signoria die Rede sein. Gleichwohl ist die Untersuchung des Marmordavid für die hier gestellten Fragen nach der heroischen Inszenierung im öffentlichen Standbild von zentraler Bedeutung. Zum einen kann der enge Zusammenhang zwischen der künstlerischen Gestaltung und der Semantik aufgezeigt werden, welche die Figur des Helden im republikanischen Kontext von Florenz aufzurufen imstande war. Zum anderen stellt die Statue und ihre Bedeutung als politische Allegorie eine wichtige Voraussetzung für die daran anschließende Untersuchung der Gestaltung des sogenannten Bronzedavid und des David von Michelangelo dar. Die Betrachtung des Marmordavid von Donatello schließt folglich wichtige Aspekte für die nachfolgenden Analysen und die Implikationen heroischer Modellierung im öffentlichen Standbild auf.

Leider liegen einige Aspekte der Entstehung der Statue Donatellos im Dunkeln. Auch wenn der Urheber für die David-Ikonographie nicht mehr klar benannt werden kann, so lässt sich zeigen, dass ihre Wahl mit dem neuen Selbstverständnis der Republik recht gut harmonierte.¹⁵ Ohne die Diskussion über den genauen Zeitpunkt der Auftragsvergabe, die Datierung der Statue sowie einzelne ikonographische Details mit all ihren Argumenten und Gegenargumenten hier nochmals umfassend referieren zu wollen, ist es jedoch unverzichtbar, die Entstehungsgeschichte des Marmordavid – soweit möglich – zumindest zu umreißen.¹⁶

¹⁵ Es ist nicht abwegig anzunehmen, dass aufgrund des dargelegten politischen Bedeutungsgehaltes des Standbildes die Initiative für die Davidstatue von der Cancelleria ausgegangen sein könnte. Da die Staatskanzlei der Republik jedoch als Keimzelle des florentinischen Humanismus angesehen werden kann, liegt der Gedanke nahe, dass der Davidstatue neben ihrer offenkundig biblischen Bedeutung innerhalb eines Prophetenzyklus ein humanistischer Gehalt zugesprochen werden sollte, vgl. Herzner: David Florentinus I, S. 106.

¹⁶ Zum Marmordavid grundlegend siehe Hans Kauffmann: Donatello. Eine Einführung in sein Bilden und Denken, Berlin 1936, S. 4, S. 12–13; Horst W. Janson: The Sculpture of Donatello, 2 Bde., Princeton 1957, Bd. 1, Taf. 1–6, Bd. 2: S. 3–7; Manfred Wundram: Donatello und Nanni di Banco (Beiträge zur Kunstgeschichte 3), Berlin 1969; Herzner: David Florentinus I; Poeschke: Skulptur, Bd. 1, S. 26–27, S. 86–88; Artur Rosenauer: Donatello, Mailand 1993, S. 10–11; Hubert: David-Plastiken, S. 186–196.

Dieser Schritt ist notwendig, um die zeithistorischen Umstände zu erhellen, unter denen die Statue als Träger einer dissimulativen Heroisierung operationalisiert wurde. Außerdem wird zu zeigen sein, mit welchen neuen Aussageintentionen das Monument belegt wurde, nachdem es in den Palazzo della Signoria verbracht wurde. Dies ist wichtig, da die Implikationen dieser bildlichen Vereinnahmung der biblischen Figur auch den Auftrag zur Anfertigung einer zweiten, bronzenen Davidstatue und die in ihr artikulierte Heroisierung zu verstehen hilft.

Die Dokumente, die über den Kontext und die Entstehung des Marmordavid (Abb. 2) berichten, stammen aus dem Archiv der Domopera.¹⁷ Zu Beginn des Jahres 1408 – wenn nicht sogar schon zu einem früheren Zeitpunkt – wurde der Plan gefasst, die Strebepfeiler des Domchores mit Standbildern zu schmücken.¹⁸ Ein Zyklus, bestehend aus zwölf Prophetenstatuen, sollte drei Chorapsiden bekrönen, die den Unterbau der Domkuppel bildeten. Den Auftrag für die ersten beiden Statuen der geplanten Serie erhielten Nanni di Banco und Donatello im Januar bzw. im Februar des Jahres 1408. Ersterer sollte die Statue eines „Ysaie“, letzterer die eines „David profete“ aus Marmor meißeln.¹⁹ Damit wird deutlich, dass

¹⁷ Die Dokumente sind publiziert in Giovanni Poggi: *Il Duomo di Firenze. Documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile*, tratti dall'archivio dell'opera, Berlin 1909.

¹⁸ Margrit Lisner weist darauf hin, dass möglicherweise schon 1367 ein Propheten-Zyklus für die Chorkuppeln des Florentiner Domes vorgesehen war, siehe Margrit Lisner: *Josua und David. Nannis und Donatellos Statuen für den Tribuna-Zyklus des Florentiner Doms*, in: *Pantheon* 32, 1974, S. 232–243, hier S. 240, Anm. 3.

¹⁹ „Deliberaverunt quod fiat unam figuram nominis Ysaie profete, marmi, longitudinis brachiorum trium et quarti unius, manu Antonii Banchi et Johannis eius filii, pro eo pretio quod videbitur et placebit supradictis operariis vel suorum successorum pro tempore existentum.“ Siehe Poggi: *Il Duomo*, S. 75, Nr. 405. Zu Donatellos Auftrag heißt es: „Item deliberaverunt quod Donatus Betti Bardi possit ... [sic] pro dicta ecclesia edificare seu facere unam figuram de uno duodecim profetis ad honorem David profete, cum modis et conditionibus pactis et salario olim factis cum Johanne Antonii Banchi, magistro unius figure per eum accette ad construendum pro quodam alio profeta, que poni debeant super spronis unius tribune que ad presens edificata seu completa consistit.“ Siehe ebd., S. 75, Nr. 406. Aus dem Dokument wird ersichtlich, dass Nanni gemeinsam mit seinem Vater mit der Anfertigung der Figur beauftragt wurde, bei der Abrechnung wird jedoch erwähnt, dass allein Nanni die Statue gemeißelt habe, siehe ebd., S. 76, Nr. 409. – Zur möglichen Beteiligung des Vaters siehe Herzner: *David Florentinus I*, S. 54–55.

Die Identifizierung der Statue des Jesaja von der Hand Nanni di Bancos ist problematisch, daher können die Argumentationsstränge einzelner Autoren hier nicht referiert werden. Es lässt sich jedoch zusammenfassen, dass die Figur des Jesaja unterschiedlich entweder mit einem heute in einer Nische im Dom stehenden Standbild eines Propheten oder mit einer im Dommuseum aufbewahrten Prophetenfigur identifiziert wird. Leider sind beide Werke ikonographisch nicht eindeutig als Jesaja bestimmbar und werden obendrein auch anderen Künstlerhänden zugeschrieben (neben Nanni di Banco sind dies Donatello und Nanni di Bartolo); außerdem hat Margrit Lisner vorgeschlagen, die bei Nanni di Banco in Auftrag gegebene Figur aufgrund eines potentiellen Hör- oder Schreibfehlers als einen Josua und nicht als einen Jesaja zu identifizieren, da David und Josua „in der florentinischen Kunst einen bevorzugten Platz“ hätten, siehe Lisner: *Josua*, S. 233, dort mit Beispielen; siehe auch Hubert: *David-Plastiken*, S. 187–188, Anm. 15. Zur Widerlegung der These Lisners anhand philologischer Argumente durch Volker Herzner siehe Herzner: *David Florentinus I*, S. 45–46.

die Davidstatue Donatellos ursprünglich in Zusammenhang mit der Ausschmückung des Florentiner Domes gestanden haben muss.²⁰ Wann der Marmordavid Donatellos jedoch genau entstanden ist, lässt sich den Dokumenten des Domarchivs nicht entnehmen, da lediglich zwei Zahlungen an Donatello aufgeführt werden. Ein Dokument vom 13. Juni 1409 bezeugt den Beschluss über eine Zahlung an den Bildhauer für eine Prophetenfigur in Höhe von 100 Florin: „Deliberaverunt quod Donatus Nicolai Betti Bardi, de figura per ipsum facta de quodam profeta, habeat fl. C au. [...]“.²¹ Ein späteres Dokument hingegen, datierend vom 12. August 1412, erwähnt eine Teilzahlung an denselben Künstler und zwar „[...] pro figura s. Johannis evangeliste et Davit [...]“, betrifft nun also eine Davidstatue.²² Leider kann aufgrund fehlender weiterer Informationen weder zweifelsfrei festgestellt werden, ob die 1409 bezahlte Prophetenfigur mit der 1412 erwähnten Davidstatue identisch ist, noch ist klar, welcher Bestimmung diese zugeführt werden sollte.²³ In Abwägung der mir bekannten Argumente nehme ich jedoch an, dass Donatellos Marmordavid in der Zeit um 1408/1409 entstanden ist.

Ein Dokument, das nur kurze Zeit nach der oben genannten Zahlungsanweisung zugunsten Donatellos abgefasst wurde, gibt für den weiteren Verbleib der Davidstatue aus Marmor nähere Hinweise. Darin heißt es: „Deliberaverunt quod figura profete posita ad cupolam elevatur et ponatur in terram.“²⁴ Es wäre somit möglich, dass eine der beiden bei Nanni di Banco und Donatello in Auftrag gegebenen Statuen an der ihr zugedachten Stelle über einem der Strebepfeiler des Chores aufgestellt, nach kurzer Zeit jedoch wieder abgeräumt worden war. Ob die geringe Größe des Marmordavid, die man von Seiten der Domopera zum Zeitpunkt der Auftragserteilung jedoch klar auf $3 \frac{1}{4}$ Braccien festgelegt hatte, oder die durch die Aufstellung unter freiem Himmel gefährdete empfindliche Oberfläche des Marmors der Grund für die Translozierung des Standbildes waren, ist ungewiss.²⁵ Offenbar wurde das Figurenmaß des Prophetenzyklus jedoch wenig später geändert, denn die zeitlich unmittelbar nachfolgenden Dokumente aus der Domopera berichten, dass Donatello mit der Anfertigung eines Josua aus Terrakotta beauftragt wurde, der in der Quelle explizit als „homo magnus“ bezeichnet

²⁰ Poeschke: Skulptur, Bd. 1, S. 26.

²¹ Poggi: Il Duomo, Bd. 1, S. 76, Nr. 411.

²² Ebd., S. 33, Nr. 199.

²³ Volker Herzner ist der Ansicht, dass der David von 1408/1409 nichts mit dem David von 1412 zu tun habe, siehe Herzner: David Florentinus I, S. 61–64.

²⁴ Poggi: Il Duomo, Bd. 1, S. 76, Nr. 413.

²⁵ Joachim Poeschke ist der Meinung, dass das vorgegebene Maß von 1,90 Meter die Hauptfunktion der Statuen als Bestandteile der schmückenden Kathedralplastik nicht beeinflusst habe, da es zum Zeitpunkt der Auftragsvergabe weniger auf die spezifische Größe der einzelnen Statue ankam, sondern auf ihre dekorative Wirkung. In der Folge jedoch, so Poeschke, habe sich die Beurteilung des Verhältnisses der Skulptur zur Architektur verändert, sodass sich die Prophetenfiguren erst nachträglich als zu klein erwiesen hätten, siehe Poeschke: Skulptur, Bd. 1, S. 26; Margrit Lisner führt dieselben Argumente an, siehe Lisner: Josua, S. 239.

wird.²⁶ Was zwischenzeitlich mit dem David aus Marmor geschah, ist nicht belegt, es liegt jedoch nahe, dass er in das Depot der Domopera verbracht wurde, von wo aus man ihn dann bekanntlich im Jahr 1416 in den Signorienpalast überführte.²⁷

Dass der Auftrag an Donatello auf die Anfertigung eines „Davide profete“ lautete, die ausgeführte Marmorfigur jedoch den biblischen Hirten darstellt, hat verschiedentlich für Diskussionen gesorgt.²⁸ Fest steht jedoch, dass man mit der Wahl des alttestamentarischen Helden denjenigen Propheten in Auftrag gab, der am stärksten als Kämpfer charakterisiert und über Gott mit seinem Volk verbunden war.²⁹ Da aus den dargelegten Gründen die Entstehung des Marmordavids von Donatello um 1408/1409 angenommen wird, würde die Darstellung Davids in seiner Figuration als Goliathtöter sehr gut in die Zeit der schweren militärischen Auseinandersetzungen, mit der die kleine Republik Florenz zu Beginn des 15. Jahrhunderts konfrontiert gewesen war, passen.³⁰ Bereits Horst W. Janson hat darauf hingewiesen, dass ein aktueller politischer Anlass die Signoria veranlassen könnte, den Marmordavid Donatellos zu erwerben und ihn in ihren Palast zu überführen.³¹ Hält man sich die damalige Situation der Republik vor Augen,

²⁶ „Item deliberaverunt quod ille homo magnus et albus qui positus est supra ecclesiam sancte Reparate albetur de gesso. Bernabe Michelis, facit tavolas giessi, habuit in mutuo pro ingiessando hominem magnum positum supra ecclesiam s. Reparate, l. VIII fp. A Bernaba di Michele, fa le tavole del gesso, in prestanza per ingiessare l'uomo grande della terra, l. VIII.“ Siehe Poggi: *Il Duomo*, Bd. 1, S. 77, Nr. 417; Poeschke: *Skulptur*, Bd. 1, S. 26. – Zwar muss grundsätzlich damit gerechnet werden, dass der überlieferte Dokumentenbestand lückenhaft sein kann, doch bezieht sich in meinen Augen das hier zitierte Dokument auf die in den Dokumenten Nr. 414 und 415 erwähnte Terrakottafigur. Die Zuweisung besagter Plastik an Donatello ist jedoch nur auf Grundlage des Wortlautes des Dokumentes Nr. 420 möglich, in welchem dem Künstler ein Lohn in Höhe von 128 Florin für die Anfertigung der Terrakottafigur Josuas zugesprochen wird, siehe Poggi: *Il Duomo*, Bd. 1, S. 77, Nr. 420.

²⁷ So zuletzt auch Hubert: *David-Plastiken*, S. 186–187.

²⁸ Volker Herzner ist der Meinung, dass der Marmordavid als jugendlicher Goliathbezwinger nicht in Verbindung mit einem Prophetenzyklus gebracht werden kann, siehe Herzner: *David Florentinus I*, S. 64–65; ders.: *Donatello und Nanni di Banco. Die Prophetenfiguren für die Strebepfeiler des Florentiner Domes*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 17, 1973, S. 1–28, hier S. 19; Lisner: *Josua*, S. 240. Lisner führt dagegen das Argument ins Feld, dass man zu jener Zeit wie auch in den Jahren zuvor unter einem Prophetenzyklus einen Zyklus aus alttestamentarischen Figuren im weiteren Sinn verstanden hätte. Denn neben den Schriftpropheten zählten auch Personen des Alten Testaments zum Personenkreis der Propheten, denen sich Gott offenbart hätte. Lisner führt als ein Beispiel die Mosaiken der Emporenbrüstung im Florentiner Baptisterium an, siehe Lisner: *Josua*, S. 242, Anm. 60.

²⁹ Hubert: *David-Plastiken*, S. 188–189.

³⁰ Lisner: *Josua*, S. 240.

³¹ Allerdings konnte Horst W. Janson keinen konkreten Anlass dafür benennen. Zudem ging er davon aus, dass im Zuge der Translozierung der Statue von Donatello aus der Domopera in den Signorienpalast alle Hinweise auf das Prophetentum Davids, die der Statue noch anhafteten, getilgt worden seien, siehe Janson: *Donatello*, S. 6. – Zu der Möglichkeit, dass der Davidstatue Donatellos neben der Schleuder und dem Goliathhaupt auch ein Spruchband beigegeben war, das die Figur zugleich als Propheten ausgezeichnet hätte, siehe Lisner: *Josua*, S. 240.

so scheint dieser Gedanke nicht abwegig: Gegen Ende des 14. und zu Beginn des 15. Jahrhunderts drang der Mailänder Herzog Gian Galeazzo Visconti stetig in Richtung Florenz vor, was dazu führte, dass sich zuerst Pisa und Siena, im Anschluss daran auch Perugia dem Herzog unterwarfen. Als im Jahr 1402 dann auch noch Bologna als letzter Verbündeter der Republik fiel, schien Florenz endgültig militärisch-strategisch, ökonomisch und moralisch hoffnungslos isoliert.³² Als Gian Galeazzo Visconti am 3. September 1402 jedoch unerwartet verstarb, war die Erleichterung derartig groß, dass dem Bericht Scipione Ammirato zufolge die Straßen von Florenz mit Jubel erfüllt waren und der Palmvers erklingen sei: „Il laccio è rotto, e noi siamo fatti liberi“³³ (Die Schlinge ist gerissen, und wir wurden befreit). Der durch den Tod des Herzogs verursachte allmähliche Rückzug Mailands bot Florenz die Gelegenheit, am 9. Oktober 1406 die seit jeher verfeindete Stadt Pisa einzunehmen. Dadurch fiel die Republik am Arno in einen wochenlangen Freudentaumel und drei Tage lang zogen Prozessionen durch die Straßen, abends wurden Feuer entzündet. Dem nicht genug, schlossen sich den Quellen zufolge zahlreiche Feste und Turniere an und im Dom wurde ein Dankesgottesdienst abgehalten.³⁴ Nach Jahren der Ungewissheit und militärischen Bedrängnis sah man nun wieder einer Zeit des Friedens, der persönlichen Sicherheit und des Wohlstands entgegen.³⁵ Der Tod Gian Galeazzo Viscontis sowie die Eroberung Pisas wurde als gnädiges Eingreifen Gottes gedeutet und die historischen Ereignisse mit der biblischen Erzählung des Propheten David verbunden: der Kampf des kräftemäßig unterlegenen Vertreters des Alten Bundes gegen den Riesen Goliath war vergleichbar mit dem Widerstand der vergleichsweise „schwachen“ Republik Florenz gegen ihren mächtigen Gegner, den Herzog von Mailand. Der biblische Held David wurde somit zum Sinnbild für den Kampfesmut und den bedingungslosen Willen der Republik zur Wahrung ihrer Freiheit.³⁶

Diese Interpretation der Statue kann durch die Analyse einzelner Gestaltungselemente der Skulptur gestützt werden. Donatellos Marmordavid (Abb. 2) erhebt sich über einem leicht gestuften Sockel, er ist in ein Lederwams gekleidet und trägt auf dem Kopf einen aus Blätterzweigen gewundenen Kranz sowie einen vor der Brust geknoteten Mantel, der aufgrund seiner Länge bis auf den Boden herab-

³² Ebd., S. 240; Herzner: David Florentinus I, S. 86.

³³ Zitiert nach Lisner: Josua, S. 240.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd.

³⁶ In der einschlägigen Literatur wurde der Marmordavid Donatellos bisher fast einmütig als „Sinnbild für den Freiheitskampf“ der Republik Florenz bezeichnet, siehe Hubert: David-Plastiken, S. 189; Margrit Lisners Bezeichnung des jungen Helden als „Repräsentanten politischer Freiheit“ geht in dieselbe Richtung, siehe Lisner: Josua, S. 240 und als „Sinnbild der Freiheit“ der Republik auf S. 239. In meinen Augen ist es jedoch ein Unterschied, ob David als Sinnbild für die Handlung – den Freiheitskampf – oder als Sinnbild für die Eigenschaft der Florentiner Bevölkerung steht, durch die die Freiheit überhaupt erst errungen werden kann. Der Impetus der Ansprache des Publikums durch die Statue wird dadurch ein prospektiver, keine erinnernde, retrospektive Heraufbeschwörung vergangener Taten.

fällt und seinen rechten Fuß bedeckt. Vor den auffällig weit gespreizten Beinen liegt das abgeschlagene Haupt Goliaths, in dessen Stirn noch der todbringende Stein steckt. Direkt daneben ruht in der Schlinge der Schleuder, deren heute verlorene (wahrscheinlich metallene) Riemen David mit seiner rechten, vor den Körper geführten Hand hält, ein weiterer Stein. Durch das durchgedrückte und leicht erhöht stehende Standbein werden linke Hüfte und linke Schulter angehoben und bilden zugleich mit dem in die Taille gestützten linken Arm, der den Mantelbausch hält, eine feste Achse.³⁷ Von dieser ausgehend bilden Davids rechte Schulter sowie sein rechtes Bein eine sanfte Abwärtsbewegung, die in dem ausgestellten rechten Fuß endet und sich in der leichten Neigung des Kopfes sowie in den Mantelfalten wiederholt. Davids Haupt und der Rumpf folgen gleichzeitig einer Drehbewegung, die vom rechten, vor den Körper geführten Arm ausgeht und sich um die feste Achse in seiner linken Körperhälfte aufbaut. Insgesamt wirkt Donatellos Marmordavid selbstbewusst und siegessicher, was sich in seiner aufrechten und straffen, durch die Drehung jedoch auch dynamischen Körperhaltung widerzuspiegeln scheint. Die Art und Weise, mit der Donatello den Charakter Davids durch seine Gestik und Statuarik widerzugeben weiß, war in der plastischen Bildkunst vollkommen neu.³⁸ Die recht unterschiedlichen Bewegungsmomente ergänzen sich und unterstreichen den juvenilen Charakter des biblischen Hirten. Sein Wesen tritt nicht nur prägnant hervor, vielmehr scheint es von innen heraus belebt, unterstützt von einer klar artikulierten Körperlichkeit. An diesen Beobachtungen lassen sich die neuen künstlerischen Wege erkennen, die die Bildhauer, allen voran Donatello, zu Beginn des 15. Jahrhunderts in Florenz beschrritten.

Der Frage, warum Donatello diese ikonographischen und kompositionellen Änderungen vorgenommen habe und David anstelle des Schwertes seine eigene Waffe zur Schau stelle, hat sich Hans W. Hubert angenommen.³⁹ Auf eine erneute Lektüre des Bibeltextes gestützt, demzufolge David nach dem Kampf mit Goliath dessen Haupt als Trophäe nach Jerusalem mitgenommen hat, kann der Autor plausibel darlegen, dass Donatellos David nicht auf dem Schlachtfeld, sondern im Kontext seines triumphalen Einzugs in Jerusalem zu verorten sei. In diesem Kontext ist auch der lange kostbare Mantel zu erklären, den David trägt. Dieser steht in starkem Kontrast zu der vergleichsweise einfachen Kleidung des Hirtenjungen und gleichzeitig in auffälligem Widerspruch zu der Bibelstelle, wonach David mit möglichst großer Bewegungsfreiheit kämpfen wollte.⁴⁰ In Analogie zu dem über der Brust geknoteten Löwenfell des Herkules könnte der kostbare

³⁷ Hubert: David-Plastiken, S. 189.

³⁸ Poeschke: Skulptur, Bd. 1, S. 88.

³⁹ Zur Klärung dieser Frage beziehe ich mich im Folgenden auf die Argumentation des Autors, siehe Hubert: David-Plastiken, S. 190–192.

⁴⁰ 1 Sam 17, 39.

Mantel, den David trägt, als Trophäe und zugleich als ein Zeichen seines Sieges gedeutet werden.⁴¹

Auf die Neuordnung der Attribute durch den Künstler, mit der Donatello die inhaltlichen Akzentuierungen der alttestamentarischen Textstelle verschoben hat, haben bereits Volker Herzner und Hans W. Hubert hingewiesen.⁴² David hält nun weder das abgeschlagene Haupt des Goliath in den Händen, noch trägt er dessen Schwert. Vielmehr scheint er mit seiner so prominent vor den Körper geführten Waffe prahlen zu wollen. In der ledernen Schlaufe der Schleuder liegt, gut erkennbar, ein neuer Stein (Abb. 2). Dies kann jedoch nicht der Stein sein, mit dem David den Riesen zu Fall gebracht hatte, denn dieser steckt, wie zu erkennen ist, bereits in dessen Stirn. Es wird also deutlich, dass David seine Waffe erneut geladen hat – er blickt kampfbereit und siegesgewiss auf potentielle neue Gegner.⁴³ Volker Herzner führt diesbezüglich aus:

Die demonstrative Betonung der Schleuder als der Waffe des auserwählten Hirtenknaben, die Goliath bezwang, und der Verzicht auf das bloß exekutierende Schwert machen deutlich, dass Donatellos David nicht nur den Helden nach dem Sieg über Goliath, sondern auch den siegesbewussten Helden vor neuen Taten darstellt.⁴⁴

Diese neue inhaltliche Akzentuierung, die nicht aus der traditionellen Ikonographie abgeleitet werden kann, verleiht dem Standbild eine eindeutig politische Komponente. Die Davidstatue dokumentiert dadurch nicht nur den Sieg über Gian Galeazzo Visconti und über den ewigen Feind Pisa, sondern entfaltet in Bezug auf sein Publikum eine appellative Kraft. In der Statue des jungen Helden scheint nicht nur der Glaube an die eigene Stärke im Kampf gegen einen überlegenen Gegner auf. Vielmehr suggeriert die schussbereite Schleuder eine Bereitschaft, die Freiheit der Republik auch in der Zukunft zu verteidigen. Dadurch wird die Figur Davids zum Garanten für zukünftige, immer neu auszufechtende Siege.⁴⁵ Der darin erkennbare prospektive Aspekt des Standbildes lässt sich durchaus auch auf die Ansprache des Publikums beziehen: Die Figur Davids fordert die Florentiner Bürger dazu auf, es ihm gleichzutun und sich im Vertrauen auf Gott der Verteidigung der republikanischen Freiheit zu verschreiben. Nicht zuletzt diese Feststellung legt nahe, warum David im Standbild Donatellos als Sieger und nicht, wie sonst üblich, als König und Prophet dargestellt wurde.⁴⁶

Durch die Aufstellung der Statue im Signorienpalast muss sich die hier dargestellte Verbindung der Figur Davids mit der politisch-historischen Situation auch den Florentiner Bürgern erschlossen haben. Bekanntlich wurde Donatello im Zuge der Errichtung seiner Statue in der *Sala dei Priori* im Signorienpalast mit der

⁴¹ Hubert: David-Plastiken, S. 19.

⁴² Herzner: David Florentinus I, S. 73–74; Hubert: David-Plastiken, S. 189–190.

⁴³ Ebd., S. 189–190.

⁴⁴ Herzner: David Florentinus I, S. 74.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Lisner: Josua, S. 239–240.

Be- bzw. Umarbeitung des Sockels beauftragt.⁴⁷ Aus einer mit diesem Vorgang in Verbindung stehenden quellenkundlichen Notiz aus dem Archiv der Domopera ist bekannt, dass die Statue des biblischen Helden vor einer blauen Wand, die mit goldenen Lilien bemalt war, aufgerichtet werden sollte.⁴⁸ Diese Wand wurde von Giovanni di Guccio eigens blau gestrichen und mit goldenen Lilien verziert.⁴⁹ Die Verzierung der Wand mit Anjou-Lilien sollte offenbar auf die enge politische Verbindung zwischen der Parte Guelfa und der französischen Krone anspielen.⁵⁰ Diese war bereits im Jahr 1313 mit Robert von Anjou geschlossen worden und ermöglichte, Feinde wie die Ghibellinen oder die Mailänder Visconti abzuwehren.⁵¹ Hans W. Hubert hat darauf hingewiesen, dass der Marmordavid Donatellos höchstwahrscheinlich (teil-)vergoldet war, was in der bisherigen Forschung bislang jedoch kaum Beachtung gefunden hat.⁵² Dadurch wurde die Statue nicht nur materiell aufgewertet, sondern konnte vor der Wand stehend auf die goldenen Lilien der *Sala* bezogen werden.⁵³ Es war offenbar also beabsichtigt, eine aussagekräftige Bildallegorie zu erzeugen, mittels derer „das Blühen (*fiorire*) der goldenen Lilie mit dem blühenden Leben des jugendlichen David und mit dem Blühen der Stadt Florenz (Florentia – die Blühende) in Einklang“ gebracht worden wäre.⁵⁴ Somit konnte das Standbild des David von Donatello auch visuell auf die Republik bezogen werden. Die *Sala dei Priori* war zudem ein Raum von hoher symbolischer Bedeutung, gleichsam die „Herzkammer der Florentiner Republik“, zu der gewöhnlich nur Regierungsmitglieder, der Magistrat und Gäste Zutritt hatten.⁵⁵ Ob die Republik ihren Kampfesmut und Siegeswillen in Form von weiteren monumentalen Standbildern aus Stein ausdrücken wollte, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen.⁵⁶ Als Konsequenz der oben skizzierten Planungsänderung des Prophetenzyklus für die *Tribuna*, in deren Zuge der Marmordavid als zu klein erachtet und daher nicht über einem der Strebepfeiler aufgerichtet wurde,

⁴⁷ Siehe hierzu auch Hubert: David-Plastiken, S. 194.

⁴⁸ Poggi: *Il Duomo*, Bd. 1, S. 78–79, Nr. 427; Maria Monica Donato: Hercules and David in the Early Decoration of the Palazzo Vecchio. Manuscript Evidence, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 54, 1991, S. 83–98.

⁴⁹ John Wyndham Pope-Hennessy: Donatello scultore (Archivi di arte antica), Turin 1993, S. 40–42; vgl. Hubert: David-Plastiken, S. 194.

⁵⁰ Ebd., S. 194.

⁵¹ Piero Bargellini: Scoperta di Palazzo Vecchio, Florenz 1968, S. 193–194; Hubert: David-Plastiken, S. 194.

⁵² Ebd., S. 194; Poggi: *Il Duomo*, S. 79; Pope-Hennessy: Donatello, S. 40, S. 323, Anm. 6.

⁵³ Hubert: David-Plastiken, S. 194.

⁵⁴ Ebd., S. 194.

⁵⁵ Ebd., S. 192.

⁵⁶ Charles Seymour bezeichnet die Terrakottaplastik des Josua von Donatello, die ihm zufolge bis in das 17. Jahrhundert hinein auf der Tribuna des Florentiner Domes aufgestellt gewesen war, als „a figure symbolizing civic virtù and freedom [...]“, siehe Charles Seymour: Michelangelo's David. A Search for Identity (A. W. Mellon Studies in the Humanities), Pittsburgh 1967, S. 28–29.

schuf Donatello gemeinsam mit Brunelleschi eine Probefigur.⁵⁷ Den Quellen nach zu urteilen wurde diese 1449 als „Herkules“ bezeichnet. Margrit Lisner ist der Meinung, dass diese Bezeichnung nicht unbedingt die geplante Ikonographie der Figur benennt, sondern vielmehr „ihrem siegreichen oder heroischen Aussehen“ Rechnung trug.⁵⁸ Ausgehend von dieser Beobachtung hält sie es für möglich, dass auch für die geplanten Monumentalstatuen in Stein eine entsprechende Charakterisierung vorgesehen war.⁵⁹

Auch wenn keine genaue Gewissheit über das Aussehen, geschweige denn über die intendierte Wirkung des geplanten Prophetenzyklus für den Domchor besteht, so halten doch die zeitgenössische Inschrift sowie die Ikonographie des David einige weitere Hinweise dazu bereit, in welchem Bild sich die Republik Florenz selbst sah. Hans W. Hubert hat in diesem Rahmen auf den engen Zusammenhang zwischen der (Teil-)Vergoldung der Statue und ihrer Inschrift hingewiesen. Laurentius Schrader (1538–1606) hat in seinen *Monumentorum Italiae* aus dem Jahr 1592 die Inschrift überliefert, die Donatellos Marmordavid zierte. Sie lautete: „Pro patria fortiter dimicantibus etiam adversus terribilissimos hostes dii praestant auxilium“⁶⁰ (Die Götter gewähren auch den mutig gegen die schrecklichsten Feinde Kämpfenden Hilfe). Der an Livius (*Ab urbe condita* I, 24, 2 bzw. V, 30, 5) angelehnte Text parallelisiert den Kampf zwischen David und Goliath indirekt mit der historischen Situation der Florentiner Republik.⁶¹ Hans W. Hubert hat auf die auffällige Verwendung des Verbs „dimicare“ hingewiesen, das „um etwas ringen“ oder „um die Existenz kämpfen“ bedeutet und als heroische Zuspitzung für das Wort „kämpfen“ aufzufassen ist.⁶² Ferner sei, dem Autor zufolge, darin das Verb „micare“ eingeschlossen, das mit „glänzen“, „strahlen“, „schimmern“ oder „funkeln“ übersetzt werden könne. Somit verschmelzen sprachlich

⁵⁷ Das bei Poggi angeführte Dokument Nr. 423 lautet: „Filippo di ser Brunellesco, orafo, e Donato di Nicholò di Betto Bardi, intagliatore, voglono per parte di pagamento d'una figurata di pietra, vestita di piombo dorato, deono fare a petizione degl' operai per proua e mostra delle figure grandi che s'anno a fare in su gli sproni di Santa Maria del Fiore, fiorini X d'oro.“ Siehe Poggi: *Il Duomo*, S. 77. Im Rahmen der Diskussion über die Identifizierung der 1412 in den Dokumenten erwähnten Davidfigur hat Stang versucht, die von Brunelleschi und Donatello angefertigte Probefigur auf das Dokument von 1412 zu beziehen, siehe dazu Ragna Stang: *Donatello e il Giosuè per il Campanile di S. Maria del Fiore alla luce dei documenti*, in: *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* 1, 1962, S. 113–130, hier, S. 122; vgl. Herzner: *David Florentinus* I, S. 62, Anm. 47.

⁵⁸ Lisner: *Josua*, S. 243, Anm. 68; Poggil: *Il Duomo*, S. 58–59, Nr. 329. Volker Herzner hingegen ist der Meinung, dass die in der Quelle verwendete Bezeichnung der angeforderten Figur als „Herkules“ synonym für „Gigante“ gebraucht worden sei und folgt darin der Sichtweise Leopold D. Ettlingers, siehe Herzner: *David Florentinus* I, S. 112, Anm. 196; siehe auch Leopold David Ettlinger: *Herkules Florentinus*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 16, 1972, S. 119–142, hier S. 124, Anm. 28.

⁵⁹ Vgl. Lisner: *Josua*, S. 243, Anm. 68.

⁶⁰ Laurentius Schrader: *Monvmentorum Italiae, Quae hoc nostro saeculo & à Christianis posita sunt*, Libri Quatuor, Helmaestadii: Typis Iacobi Lucij Transyluani, 1592 [Helmstedt 1592], S. 78.

⁶¹ Hubert: *David-Plastiken*, S. 195.

⁶² Vgl. ebd., S. 195.

untrennbar die in der Inschrift des Marmordavid angesprochenen „DIMICANTES“, die „ihre Existenz aufs Spiel Setzenden“, mit den „MICANTES“, den „Glänzenden“.⁶³ Die Blattvergoldung des Monumentes gewinnt unter diesem Aspekt also eine weitere Bedeutungsschicht hinzu. Erst sie verlieh dem Helden den in der Inschrift genannten Glanz des Ruhmes auf anschauliche Weise. Außerdem führt die Inschrift das, was David geleistet hat, ins Allgemeine und Vorbildhafte hinaus. Als kommemoratives Exemplum sollte die goldglänzende Statue an all diejenigen erinnern, die im Kampf um die *Libertas Florentiae* mutig gekämpft und ihr Leben riskiert hatten.⁶⁴ Zugleich aber enthält die inschriftliche Versicherung, dass Gott im Kampf gegen die Vaterlandsfeinde beistehe und den Sieg bringe, auch eine prospektive Aussage, die sich folglich auf die zukünftigen, von Florenz noch zu schlagenden Schlachten beziehen lässt.⁶⁵ Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass Inschrift, Statue, Vergoldung und Wanddekoration sinnstiftende, sich wechselseitig ergänzende Elemente eines komplexen Heldenmonuments sind.⁶⁶

In der Inschrift ist zudem nicht nur die militärisch-kämpferische Drohgebärde des zur Verteidigung der Republik bereiten Helden zu erkennen, sondern auch Davids Vertrauen auf Gott. Seine darin aufscheinende Demut, die *humilitas*, lässt ihn zum Tugendexemplar werden. Die Inschrift bezieht sich demnach nicht nur auf die alttestamentarische Figur und deren Handeln, sondern richtet sich mit ihrer appellativen Kraft ganz offensichtlich auch an das Florentiner Publikum. Die für die Regierungsgeschäfte verantwortlichen Magistrate und Beamte, die die Statue Donatellos in der Sala dei Gigli häufig passieren mussten, wurden implizit dazu aufgefordert, ihre Entscheidungen zum Wohl der Republik und im gleichzeitigen Vertrauen auf Gott zu fällen. Die Inschrift verdeutlicht, was die Gestaltung der Statue bereits visuell suggeriert: Durch das Bild des siegreichen jungen David wird innerhalb der florentinischen Stadtbevölkerung ein Handlungsfeld aufgespannt, das das Heroische – den zukünftigen, mutigen Kampf gegen scheinbar überlegene Gegner der Republik – als anzustrebende Handlungsqualität des Bürgers kennzeichnet. Gleichzeitig wird damit ein Gegenüber verortet, das als „Feind“ oder „Gegner“ und zugleich als moralisch minderwertig zu verstehen ist. Volker Breidecker hat auf den „heroischen Weltzustand“, der in Florenz Seite an Seite mit scheinbar frühkapitalistischen und auf sozialer Ungleichheit basierenden gesellschaftlichen Verhältnissen bestand, hingewiesen. Demnach orientiere sich der Sinn einer Öffentlichkeit – der *sensus communis* – „an der Artikulation und Entfaltung der gleichen Handlungsfelder adäquater Qualitäten des Erhabenen und Hohen“.⁶⁷ Bezieht man seine Gedanken nun auf den Marmordavid von

⁶³ Vgl. ebd., S. 195–196.

⁶⁴ Ebd., S. 196.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Volker Breidecker: Florenz oder „die Rede, die zum Auge spricht“. Kunst, Fest und Macht im Ambiente der Stadt (Diss., Universität Berlin 1987), München 1992, S. 161.

Donatello, so wird deutlich, dass das in der Republik propagierte Bild des jungen Helden in das Kollektiv der Republik hineinwirkte und die biblische Figur als Vorbild für ein gemeinschaftliches, furchtloses Handeln fungieren sollte. Es spannte im gesellschaftlichen Gefüge der Stadt ein Handlungsfeld auf, das zum einen die Qualitäten des „Hohen“ und „Erhabenen“ in Abgrenzung zu einem Gegenüber, einem Feind, nicht nur ausleuchtete, sondern auch festlegte. Zum anderen setzte es Maßstäbe für das als heroisch vorgestellte Handeln der Kollektivmitglieder. Die Propagierung des Bildes des Hirtenjungen David führt zur Bestimmung einer für das Kollektiv gültigen, handlungsleitenden Maxime. Das Heroische war somit das verbindende Element einer städtischen Gemeinschaft und zugleich ihr Korrektiv. Es wurden dadurch ideale Eigenschaften benannt, die bis zum Ende der Republik Florenz im 16. Jahrhundert nicht nur ihre Gültigkeit behalten sollten, sondern in Gestalt mehrerer anderer, späterer Davidstatuen immer wieder neu aufgerufen wurden. Das Heroische, in diesem Fall der mutige Kampf zum Wohl der Republik und aus unterlegener Position heraus geführt, wirkte einerseits gemeinschaftsstabilisierend, da es die Florentiner ihrer gemeinsamen Stärken versicherte. Zum anderen führte die im Standbild umgesetzte Stilisierung Davids als junger, kecker und selbstbewusster Goliathtöter den potentiellen Gegnern der Republik die Stärke und die daraus resultierende Handlungsmacht der Florentiner sinnbildlich vor Augen. Es lässt sich festhalten, dass mit dem Marmordavid Donatellos erstmals öffentlich eine dezidiert tugendhafte Figur aufgerufen wird, deren Stärken die Bevölkerung von Florenz auf ihre Gemeinschaft sowie auf ihre republikanischen Wertemaßstäbe bezieht. Die Figur des biblischen Helden David wird somit zum gestalthaften Fokus der freiheitlich gesinnten, kampfbereiten Florentiner Republik. Sie verkörpert jene heroischen Eigenschaften, die die Republik indirekt für sich reklamiert.

Der David aus Bronze von Donatello (um 1440)

Der sogenannte Bronzedavid von Donatello ist das zweite Standbild, das das Thema des Goliathtöters in der Republik Florenz in monumentaler Form darstellt (Abb. 3). Die Statue steht nicht nur rein äußerlich, sondern auch konzeptuell in einem starken Kontrast zum Marmordavid. Denn im Unterschied zu diesem ist die Gestalt des David aus Bronze äußerst zierlich und zudem fast vollständig unbekleidet, was die kunsthistorische Forschung zu einer kontroversen Diskussion hinsichtlich des von Donatello zugrunde gelegten Konzeptes angeregt hat.⁶⁸ Als unbestritten gilt jedoch, dass der alttestamentarische Held David in

⁶⁸ Ulrich Pfisterer hat bereits ausführlich auf die Ambivalenzen hingewiesen, die den Bronzedavid Donatellos auszeichnen und bezüglich der Deutung der Statue zutreffend konstatiert, dass „weniger Einigkeit denn je in praktisch jeder Hinsicht“ bestünde, siehe Ulrich Pfisterer: *Donatello und die Entdeckung der Stile: 1430–1445* (Diss., Universität Göttingen 1997; *Römische Studien der Bibliotheca Hertziana* 17), München 2002, S. 336. Zur Kritik der älteren Deutungen siehe ebd., S. 357.

seiner Ikonographie als Goliathtöter für die Republik Florenz nach wie vor eine besondere Bedeutung hatte.

Ulrich Pfisterer konnte in seiner Dissertation über Donatello überzeugend darlegen, dass der Künstler mit der Erschaffung der bronzenen Davidstatue versuchte, konkreten künstlerischen Problemen des *primo Quattrocento* zu begegnen und es ihm dadurch gelang, „einen neuen Kanon der Kunst zu konstituieren“.⁶⁹ Damit wird deutlich, welchen zentralen Stellenwert dieses Kunstwerk als *exemplum artis* für die Entwicklung der Bildhauerei in der Frührenaissance hat.⁷⁰ In dieser Publikation soll nicht versucht werden, diesen primären und sehr wichtigen Aspekt des Bronzedavid zu revidieren, doch ist für die Analyse der dissimulativen Stilisierung einer historisch fassbaren Person bzw. Gruppe die Bedeutung des Kunstwerks als Ausdruck kunsttheoretischer Reflexionen Donatellos eher von nachgeordnetem Interesse. Ausgehend von den Beobachtungen zum Marmordavid Donatellos soll nach den Adaptionen der biblischen Figur durch die Medici und der darin enthaltenen Aussageabsicht gefragt werden. Es lässt sich zeigen, dass die privat in Auftrag gegebene Davidstatue nicht nur in Bezug auf die Republik Florenz betrachtet werden kann, sondern durch eine absichtsvolle Kombination ihrer gestalterischen Komponenten eine Aussage zu entfalten scheint, die zugleich und indirekt auf die heroische Modellierung der Person des Auftraggebers abzielt. Diese Funktionsweise näher zu betrachten ist für die Untersuchung der späteren Standbilder äußerst wichtig, denn an ihr lassen sich die Mechanismen einer indirekten Übertragung von Eigenschaften einer heldengleichen Referenzfigur auf eine zu heroisierende bzw. zu repräsentierende Person oder Gruppe, ohne dass dieselbe *in personam* oder mittels portraithafter Züge dargestellt werden müsste, aufzeigen.

Bislang liegen keine Dokumente vor, die präzise Informationen zum genauen Entstehungszeitpunkt oder zur Auftragsituation des David aus Bronze von Donatello liefern könnten. Aus stilistischen Gründen lässt sich das Standbild jedoch um 1440 datieren.⁷¹ Diese Annahme wurde gemeinsam mit Berichten aus zeitlich späteren Quellen über die Aufstellung der Statue im Innenhof des Privatpalastes

⁶⁹ Pfisterer: Donatello, S. 393. Pfisterer zählt zu diesen künstlerischen Problemen das „Stehen“, „weiche Lebendigkeit“ und „Ansichtigkeit“, siehe Pfisterer: Donatello, S. 374.

⁷⁰ Ebd., S. 357.

⁷¹ Pfisterer betrachtet in einem ersten Schritt seiner Datierung des Bronzedavid zeitgenössische Handschriften und gelangt basierend auf der frühesten Erwähnung des Standbildes zu einem terminus ante quem von 1464, siehe Pfisterer: Donatello, S. 336–339. Durch die eingehende Betrachtung der Rezeption des Bronzedavid im jeweiligen Werk zeitgleicher Künstler kann der Autor die Statue in einem zweiten Schritt überzeugend auf die Zeit um 1440 datieren, siehe Pfisterer: Donatello, S. 344–355. Er kann diese Angabe jedoch durch die Analyse der künstlerischen Problemstellungen, deren Lösung sich im Bronzedavid Donatellos verfolgen lässt, noch verfeinern und tendiert schließlich dazu, die Entstehung der Statue sogar an das Ende der 1430er Jahre zu rücken, siehe ebd., S. 374–393. Bereits Volker Herzner votierte mithilfe ausführlicher stilkritischer Argumente für eine Entstehung des Bronzedavid um 1440, siehe Volker Herzner: David Florentinus II. Der Bronzedavid Donatellos im Bargello, in: Jahrbuch der Berliner Museen, N. F., 24, 1982,

der Medici von der Forschung als Indiz dafür gewertet, dass ein Mitglied der Florentiner Kaufmannsfamilie die Davidstatue bei Donatello in Auftrag gegeben hat – vermutlich war dies Cosimo il Vecchio (1389–1464), da dieser zur fraglichen Zeit das Familienoberhaupt der Medici war.⁷² Mit dem Bau des besagten Privatpalastes wurde jedoch erst 1445 begonnen. Dies wiederum lässt vermuten, dass das bronzene Standbild ursprünglich für den Hof der sogenannten *Casa Vecchia* in der Via Larga bestimmt gewesen sein dürfte und aufgrund seiner Vielsichtigkeit möglicherweise dort schon frei aufgestellt war.⁷³ Offenbar verfolgte die Familie zunächst den Plan, mittels einiger Umbau- und Ausschmückungsarbeiten ihren mittelalterlichen Wohnsitz an die veränderten repräsentativen Anforderungen anzupassen – wozu der Auftrag für die Davidstatue gegen Ende der 1430er Jahre recht gut passen würde.⁷⁴ Bevor der Neubau des Medici-Palastes beschlossen wurde, war im Jahr 1432 ein neuer Garten angelegt worden, den ein aufwendig gestalteter Brunnen zierte, der wiederum mit einem vergoldeten *spiritello* bekrönt war.⁷⁵ Nach der Fertigstellung des Medici-Palastes wurde die Davidstatue durch Michelozzo in den Hof des Neubaus überführt und dort auf einer von Desiderio da Settignano geschaffenen Säule frei aufgestellt. Dies erfahren wir aus einer Handschrift der Biblioteca Corsiniana,⁷⁶ die den Wortlaut des Epigramms

S. 63–142, hier S. 72–89. Zu den anderen Positionen, die sich aufgrund unterschiedlicher Herangehensweisen in der kunstwissenschaftlichen Forschung zur Datierung der besagten Statue Donatellos herausgebildet haben, siehe Pfisterer: Donatello, S. 344.

⁷² Hans W. Hubert benennt Cosimo il Vecchio de' Medici als möglichen Auftraggeber, Volker Herzner ebenfalls, siehe Hubert: David-Plastiken, S. 196; Herzner: David Florentinus II, S. 64.

⁷³ Herzner ist jedoch der Meinung, dass der David Donatellos zunächst zwar in der *casa vecchia* de' Medici aufgestellt werden sollte, aber trotzdem schon im Hinblick auf den Palast konzipiert worden sei und führt die Möglichkeit an, dass zwischen der Planung des Palazzo in den 1430er Jahren und dem Auftrag für den David ein zeitlicher Zusammenhang durchaus gegeben sein könnte, siehe Herzner: David Florentinus II, S. 90; Hubert: David-Plastiken, S. 196, Anm. 37, lässt beide Möglichkeiten offen; Pfisterer: Donatello, S. 352, spricht sich deutlicher dafür aus, dass die wahrscheinlichste Hypothese die ist, den Bronzedavid als Medici-Auftrag, jedoch für die *Casa Vecchia* entstanden zu sehen. Was den dortigen Aufstellungsort betrifft, so ist Pfisterer in Anbetracht der Predellentafel aus Fra Angelicos Hochaltar für S. Marco mit der Szene „Cosmas, Damian und ihre Brüder vor dem Prokonsul Lysias“ (München, Alte Pinakothek) der Meinung, dass die dort sichtbare Darstellung des nackten Idols auf einer ca. zwei Meter hohen Säule in einer Nische des Hofes der Präsentation des Bronzedavid sehr nahekommen könnte, siehe Pfisterer: Donatello, S. 353–355. – Zur *Casa Vecchia* der Medici siehe Howard Saalman / Philipp Mattox: The First Medici Palace, in: Journal of the Society of Architectural Historians 44, 1985, S. 329–345.

⁷⁴ Pfisterer: Donatello, S. 352–353.

⁷⁵ Ebd., S. 353. – Zu den Umbauarbeiten siehe Doris Carl: La Casa Vecchia dei Medici e il suo giardino, in: Giovanni Cherubini / Giovanni Fanelli (Hg.): Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze, Florenz 1990, S. 38–43, hier S. 38–40, dort auch Angaben zur Brunnenfigur der Medici; dazu auch Pfisterer: Donatello, S. 111–183, ein Überblick zur Begriffsgeschichte ebd., S. 134–146. – Zur hypothetischen Rekonstruktion des Erdgeschosses der *Casa Vecchia* mitsamt dem Garten siehe Saalman / Mattox: Medici Palace, S. 336, Abb. 13.

⁷⁶ Biblioteca Corsiniana ms. 36.E.19 (= fondo Niccolò Rossi, Nr. 230), fol. 190v.

nennt, welches zur Davidstatue Donatellos gehörte und von dem weiter unten ausführlicher die Rede sein wird:

Epigram[m]a sub imagine enea david pueri funda adversus godiam gigantem pugnantis posta sup[er] colu[m]na marmorea i[n] area magne domus Laurentii petri Cosmi de medicis, florentie.⁷⁷

Von der Säule ist auch in zwei weiteren Quellen die Rede. In einer Handschrift aus der Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze heißt es: „Sub imagine enea David pueri super columna in medio aree domus Laurentii Petri de Medicis.“⁷⁸ Die andere Quelle stammt aus einem Codex der Bodleian Library, aus welchem Cecil Grayson im Jahr 1973 Auszüge publiziert hat. Dort heißt es: „Sub statua David Cesio Gulia in arca Cosmiana ad animandos pro patria cives.“⁷⁹ Darin ist folglich nicht nur von der Säule die Rede, auf der der Bronzedavid Donatellos im Hof des Medici-Palazzo gestanden haben muss, sondern auch von den Besitzverhältnissen. Nach dem Wortlaut des Codex aus der Bodleian Library zu urteilen ist zum Zeitpunkt der Abschrift, Caglioti datiert sie zwischen 1459 und 1469/70, noch Cosimo il Vecchio der Besitzer des Palazzo und nicht Piero oder Lorenzo.⁸⁰ Dies kann als Indiz dafür gewertet werden, dass Cosimo tatsächlich Auftraggeber der Davidstatue war. Dass in den Quellen die Bronze Donatellos und nicht ein Standbild des biblischen Helden von der Hand eines anderen Künstlers gemeint war, geht aus einem Brief von Marco Parenti hervor. In seinem Schreiben, das er anlässlich der Feierlichkeiten im Rahmen der Hochzeit Lorenzos de' Medici mit Clarice Orsini 1469 an Filippo di Matteo Strozzi in Neapel verfasst, erfahren wir: „[...] nel mezo della corte intorno a quella bella colonna dove quel davit di bronzo [...]“.⁸¹ Damit ist sämtlichen Spekulationen hinsichtlich der Ikonographie des bronzenen Aktes der Boden entzogen, denn dass es zur besagten Zeit einen zweiten David aus Bronze gegeben hat, ist nicht bekannt.

Wie die in den Quellen genannte Säule bzw. der Sockel genau aussah, lässt sich heute nicht mehr mit Gewissheit sagen. Nachdem die Medici im Jahr 1494 aufgrund politischer Wirren die Republik Florenz verlassen mussten, wurde ein

⁷⁷ Folio 190v der Handschrift ms. 36.E.19 (= fondo Niccolò Rossi, Nr. 230), nach der ich die vorliegende Transkription angefertigt habe, ist abgedruckt bei Francesco Caglioti: *Donatello e i Medici. Storia del David e della Giuditta*, 2 Bde., Florenz 2000, hier Bd. 2, Abb. 23.

⁷⁸ Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. 82 Fondo Acquisti e Doni, fol. 32r; zitiert nach Pfisterer: *Donatello*, S. 337; siehe auch Christine M. Sperling: *Donatello's Bronze „David“ and the Demands of Medici Politics*, in: *Burlington Magazine* 134, 1992, S. 218–224, das Zitat aus ms. 82 Fondo Acquisti e Doni fol. 32r auf S. 219 mit dem Unterschied, dass die Autorin „puer“ statt „pueri“ liest, wie es Pfisterer tut.

⁷⁹ Bodleian Library, Lat. Misc. e 81, fol. 125v; Cecil Grayson: *Poesie latine di Gentile Becchi in un codice Bodleiano*, in: Berta Maracchi Biagiarelli / Dennis E. Rhodes (Hg.): *Studi offerti a Roberto Ridolfi*, direttore de „La Bibliofilia“, Florenz 1973, S. 285–303, hier S. 296; Pfisterer: *Donatello*, S. 338, liest hingegen „area“ statt „arca“.

⁸⁰ So auch Pfisterer: *Donatello*, S. 338. – Zur Datierung der Abschriften siehe Caglioti: *Donatello*, Bd. 1, S. 57–80, insbes. S. 66.

⁸¹ BNCF, ms. II, iv, 324 (ehemals Magl. XXV, 574), fol. 108v, zitiert nach Pfisterer: *Donatello*, S. 339, Anm. 21.

Beschluss gefasst, der ausdrücklich festhielt, dass das Standbild des David gemeinsam mit dem Sockel in den Palazzo Vecchio überführt werden sollte.⁸² Der Unterbau wurde am 4. November 1511 durch einen Blitzschlag beschädigt, welcher jedoch keinen erheblichen Schaden anrichten konnte.⁸³ Daher kann man davon ausgehen, dass Giorgio Vasari, der in seiner Viten-Edition von 1550 über den Sockel des Davidmonumentes berichtet, genau jenen vor Augen hatte. Er schreibt:

Fece nella sua giovinezza il basamento del David di Donato [...], al quale Desiderio fece di marmo alcune Arpie bellissime et alcuni viticci di bronzo molto graziosi e bene intesi [...].⁸⁴

Vasari schreibt den Sockel folglich Desiderio da Settignano zu. Darüber hinaus nennt der Autor einzelne Gestaltungsdetails, was Anlass zu verschiedenen Rekonstruktionsversuchen gab.⁸⁵ Die spätere Giuntina-Ausgabe der *Vite* Vasaris hält sogar noch weitere Einzelheiten zum Sockel bereit. Im Rahmen seiner Kritik an der Orpheus-Statue, die Baccio Bandinelli gleichsam als „Ersatz“ für die beschlagnahmte Davidstatue anfertigte, schreibt Giorgio Vasari:

Ma perché Baccio non si curò mai dell'arte dell'architettura, non considerando lui l'ingegno di Donatello, il quale al Davitte che v'era prima aveva fatto una semplice colonna su la quale posava [, e] l'imbasamento di sotto fesso e aperto, a fine che chi passava di fuori vedesse dalla porta da via l'altro porta di dentro dell'altro cortile al dirimpetto, però non avendo Baccio questo accorgimento, fece porre la sua statua sopra una bassa grossa e tutta massiccia, di maniera che ella ingombra la vista di chi passa e cuopre il vano della porta di dentro [...].⁸⁶

Francesco Caglioti ist es gelungen, die Aufstellung des Bronzedavid im Palazzo Medici auf überzeugende Weise zu rekonstruieren.⁸⁷ Das Ergebnis hat insofern

⁸² Der Beschluss ist publiziert bei Eugène Müntz: *Les collections des Médicis au XVe siècle*, Paris / London 1888, S. 103: „Dictas statuas cum omnibus eorum pertinentiis mictant et ponant in dicto palatio magnificorum dominorum.“ Zum weiteren Inhalt des Beschlusses siehe weiter unten.

⁸³ Francesco Caglioti: Donatello, i Medici e Gentile de' Becchi. Un po' d'ordine intorno alla ‚Giuditta‘ (e al David) di Via Larga, III, in: *Prospettiva* 80, 1996, S. 15–45, hier S. 20–23; ders.: Donatello, Bd. 1, S. 101–152; vgl. Pfisterer: Donatello, S. 339.

⁸⁴ Giorgio Vasari: *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, 7 Bde., hg. von Gaetano Milanesi, Florenz 1878–1881, hier Bd. 3, S. 108.

⁸⁵ Zur Rekonstruktion des Sockels siehe Francis Ames-Lewis: Donatello's Bronze David and the Palazzo Medici Courtyard, in: *Renaissance Studies* 3, 1989, S. 235–251; siehe Günter Passavant: Beobachtungen am Lavabo von San Lorenzo in Florenz, in: *Pantheon* 39, 1981, S. 33–50; Caglioti: Gentile de' Becchi III, S. 15–45; ders.: Donatello, Bd. 1, S. 101–152; Pfisterer: Donatello, S. 339–345, dort auch mit einem Forschungsüberblick und den kritischen Einwänden zu der These Passavants, Donatellos Davidstatue sei als Brunnenmonument für eine Medici-Villa gedacht gewesen.

⁸⁶ Vasari: *Vite* (hg. von Milanesi), Bd. 6, S. 143. – Zur Emendation „[,e]“, die Francesco Caglioti vorgenommen hat und durch die der Sinn des Satzes erst verständlich wird, siehe Caglioti: Gentile de' Becchi III, S. 17; siehe auch Pfisterer: Donatello, S. 339–340.

⁸⁷ Von zwei fragmentierten Harpyienköpfen aus der Sammlung Chigi-Saraceni in Siena und aus dem Museo Horne in Florenz ausgehend, die Desiderio da Settignano zugeschrieben werden können, schlägt er deren vierfache Anordnung in Kombination mit einer kurzen, gedrunghenen Säule vor. Zu einem der Säule recht ähnlichen Exemplar aus dem Victoria

einiges für sich, als es die aus den Quellen überlieferte *columna marmorea* mit den bei Vasari genannten Harpyienköpfen sowie der erwähnten Sichtbarkeit des zweiten Torbogens im hinteren Teil des Innenhofes recht plausibel vereinen würde. Unterstrichen durch die hier postulierte aufwendige und sorgfältige Ausarbeitung des Sockels der Statue sowie durch deren prominente Position in der Hofmitte des Medici-Palastes dürfte die Bedeutung, die Cosimo il Vecchio dem Monument offensichtlich zumaß, keine geringe gewesen sein. Offen ist jedoch, was ihn zu diesem Auftrag motiviert haben könnte und was er in dem Standbild des biblischen Helden möglicherweise sah. Im Folgenden soll daher versucht werden, den Bedeutungshorizont des bronzenen David um 1440 in Florenz auszuleuchten.

Die jungenhafte, zierliche Gestalt des David von Donatello hat die Forschung bisher zu recht unterschiedlichen Deutungen angeregt. Über einem als Basis dienenden großen Lorbeerkranz, in dessen Mitte sich eine Bodenplatte emporwölbt, erhebt sich der lediglich mit einem kranzgeschmückten Hut sowie kostbaren Lederstrümpfen bekleidete Jüngling. Er steht über dem abgeschlagenen Haupt seines Kontrahenten Goliath, auf das er den Fuß des leicht angewinkelten linken Beines abgestellt hat. Der gesenkte Kopf mit schulterlangem, gewelltem Haar ist leicht nach links gewandt. Den abgewinkelten linken Arm stützt der Hirte in die Hüfte, in der Hand hält er dabei einen Stein. Mit seiner Rechten umfasst David den Griff des großen Schwertes, das er Goliath abgenommen hat, die Waffenspitze stützt er auf dem mit einem Helm bewehrten Haupt des Riesen auf. Den Kopfschutz Goliaths zieren zwei lange Flügel, auf dem rechten kommt David zu stehen, der linke schmiegt sich eng an die Innenseite des Standbeines des biblischen Helden. Ein Teil des Bartes des Riesen legt sich über den Zeh des linken Fußes, den David auf dem Haupt Goliath abstützt. Eine kleine quadratische Öffnung auf der Mittelachse des Helmes legt nahe, dass die Kopfbedeckung offenbar eine Helmzier besaß, die verloren gegangen ist. Obwohl aus dem Standbild ersichtlich wird, dass David als Sieger aus dem Kampf gegen Goliath hervorgegangen ist, hat Donatello auf eine prominente triumphale Geste verzichtet, stattdessen erscheint der Hirte eher in sich gekehrt und nachdenklich.⁸⁸

Die Komposition der Figur – der Aufbau des Dargestellten in einem gegenüber der klassischen Form invertierten Kontrapost über einem liegenden Kranz – erscheint ungewöhnlich und entbehrt offenbar jeglichen Vorbildes. Die Forschung hat zuweilen versucht, in der anatomischen Durchmodellierung des Davidkörpers Reminiszenzen an antike Statuen aufzuspüren. Doch der Knaben-

& Albert Museum in London siehe Sperling: *Bronze-David*, S. 223–224; John Pope-Hennessy: *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, 3 Bde., London 1964, Bd. 1, S. 200, Nr. 182.

⁸⁸ Hubert ist der Ansicht, David wirke „eher in sich gekehrt, selbstgenügsam und meditativ, so als würde er über die eben begangene Tat nachdenken [...]“. Siehe Hubert: *David-Plastiken*, S. 201. – Zum gesenkten Blick siehe auch Margaretha Palzkill: ‚Meditatio‘ und ‚Modestia‘. Der gesenkte Blick Marias auf italienischen Verkündigungsdarstellungen des 14. bis 16. Jahrhunderts, in: Andrea Löther (Hg.): *Mundus in imagine. Bildersprache und Lebenswelten im Mittelalter*, Festgabe für Klaus Schreiner, München 1996, S. 169–204.

akt Donatellos zeichnet sich eben gerade nicht durch einen athletischen Körperbau aus, der auf die stilisierten Körper griechischer Statuen verweisen könnte, sodass es recht schwerfällt, von heroischer Nacktheit im Sinne von Kampfesstärke zu sprechen.⁸⁹ Den Worten Vasaris zufolge scheint den Künstlerkollegen Donatellos in der Davidstatue auch eher ein Abguss nach der Natur entgegenzutreten als das Ergebnis einer intensiven Auseinandersetzung mit antiken Modellen:⁹⁰ „La quale figura è tanto naturale nella vivacità e nella morbidezza, che impossibile pare agli artefici che ella non sia formata sopra il vivo.“⁹¹ Ulrich Pfisterer hat darauf hingewiesen, dass sich die einzigen Antikenzitate im engeren Sinn lediglich am Lorbeerkrantz und dem Relief des Helmvisieres festmachen lassen.⁹² Die Suche nach antiken Vorbildern scheint demnach für die Deutung des Standbildes wenig erhellend. Es wurde zwar versucht, den Kopf des David mit seiner verklärten, träumerischen Miene von Antinoosbüsten abzuleiten und der Gestaltung seines Körpers Reminiszenzen an Jünglingsstatuetten des Praxiteles oder den Spinario nachzuweisen.⁹³ Die Forschung hat sich jedoch darauf geeinigt, im David eine antikische Grundhaltung zu erkennen, die durch Donatellos eigene Naturbeobachtung gleichsam naturalistisch überformt ist.⁹⁴

Auch die zum angenommenen Zeitpunkt der Entstehung der Davidstatue Donatellos in Florenz noch äußerst rudimentär ausgebildete ikonographische Tradition des biblischen Helden bot, wie schon beim Marmordavid festzustellen war, keinerlei Hinweise bei der Suche nach Vorbildern für eine freiplastische Darstellung Davids als Sieger über Goliath. Wie oben bereits angedeutet, bleibt auch der Versuch, zeitlich früher zu datierende Vergleichsmodelle für die erste frei aufgestellte Aktfigur seit der Antike zu sondieren, ohne ein konkretes Ergebnis. Zwar sind vereinzelte mittelalterliche Beispiele eines unbekleideten König David bekannt, doch stammen sie alle aus dem Bereich der Malerei.⁹⁵ Die Lektüre der Bibelstelle, der zufolge sich David der ihm gereichten Kleider entledigt habe, um besser kämpfen zu können, vermag die Bewandnis dieser ikonographischen Besonderheit genauso wenig zu erklären.

Aufgrund der Schwierigkeit, die Nacktheit des Hirten hermeneutisch zu begründen, sahen sich einige Autoren zuweilen dazu veranlasst, in dem Standbild Donatellos nicht David, sondern Eros, Ganymed, Merkur oder gar den alchemis-

⁸⁹ Hubert: David-Plastiken, S. 201–202; Pfisterer: Donatello, S. 355.

⁹⁰ Pfisterer: Donatello, S. 355.

⁹¹ Vasari: Vite (hg. von Milanesi), Bd. 2, S. 406.

⁹² Pfisterer zeigt, dass der Lorbeerkrantz auf antike Vorbilder wie den Krantz der Trajanssäule und die Basis einer Säule in der römischen Kirche S. Bartolomeo all'Isola zurückzuführen ist, siehe Pfisterer: Donatello, S. 347, S. 356. Als Modell für das Relief auf dem Helm Goliaths verweist Pfisterer auf eine Gemme mit dem Triumphzug des Bacchus und der Ariadne, die sich im Besitz der Medici befunden habe, allerdings habe Donatello bei seiner Darstellung alle Akteure in Putten verwandelt, siehe Pfisterer: Donatello, S. 356, dort auch mit weiterer Literatur.

⁹³ Ebd., S. 355–356.

⁹⁴ Ebd., S. 356.

⁹⁵ Vgl. Hubert: David-Plastiken, S. 202, sowie Anm. 51.

tischen Mond-Hermaphroditen Rebis zu erkennen.⁹⁶ Die einzige Sichtweise, welche wirklich die Form des David fokussiert, scheiterte schon daran, dass sie das auffälligste Merkmal der Statue Donatellos verabsolutierte. In der Sinnlichkeit und Erotik, die man der Aktdarstellung zusprach, wollte man einen Ausdruck der Homosexualität des Künstlers erkennen, die man mit einer Äußerung Polizians zu begründen können glaubte.⁹⁷ Vor allem aber kann der Umstand, dass Florenz als Hochburg der Sodomie galt, nicht zu der Annahme veranlassen, dass das Bronzestandbild Donatellos für eine auf homosexuelle Neigungen abzielende Sichtweise werben sollte.⁹⁸ Im Jahr 1432 war außerdem eine Institution eingerichtet worden, die homosexuell motiviertes Handeln, das zur damaligen Zeit als strafrechtlich zu verfolgendes Vergehen erachtete, ahnden sollte.⁹⁹

Bevor Ulrich Pfisterer eine äußerst schlüssige und für die gattungsgeschichtliche Entwicklung der Bildhauerei des späteren 15. Jahrhunderts auch sehr zentrale Deutung der Nacktheit Davids angeboten hat, wurde diese bisweilen in Zusammenhang mit der Funktion des Standbildes als Tugendexempel gesehen.¹⁰⁰ Hans Kauffmann sah in der Statue Donatellos sowohl ein christlich als auch ein politisch motiviertes *exemplum virtutis*. In der formalen Konzeption des David, der seinen linken Fuß auf dem abgeschlagenen Haupt Goliaths abstützt, erkannte er die Umsetzung des mittelalterlichen Schemas der Psychomachie. In dieser seit den Kirchenvätern entwickelten Tugendlehre stünden David und Goliath für *humilitas* und *superbia*. Kauffmann sah in der Kopfneigung und in der Blöße des Hirten dessen Waffen- und Schutzlosigkeit dargestellt, was Davids Demut sowie sein Vertrauen in Gott sinnfällig veranschauliche. Darüber hinaus meinte er, in dem Auftrag Cosimos dessen Hinwendung zum Ideal der Demut zu erkennen, was zugleich auch die alt-florentinische Idee der Tyrannenabwehr evoziere.¹⁰¹ Auch sei David nicht als Einzelwerk entstanden, sondern in zyklischer Gebundenheit mit

⁹⁶ Siehe Alessandro Parronchi: Donatello e il potere, Florenz / Bologna 1980, S. 101–127; Pfisterer: Donatello, S. 358, Anm. 72.

⁹⁷ Vgl. Pfisterer: Donatello, S. 364; vgl. auch Hubert: David-Plastiken, S. 201, wonach sich der jüngste und rezeptionstheoretisch am besten reflektierte Ansatz bei Adrian W. B. Randolph finde, siehe Adrian W. B. Randolph: Engaging Symbols. Gender, Politics and Public Art in Fifteenth-Century Florence, New Haven 2002. – Kritisch gegenüber den homoerotischen Deutungsversuchen äußert sich Robert Williams: „Virtus perficitur“. On the Meaning of Donatello's Bronze David, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 53, 2009, S. 217–228, der Autor deutet die Nacktheit des Bronzedavid mit neuen Argumenten wieder im christlichen Sinne.

⁹⁸ Pfisterer: Donatello, S. 364.

⁹⁹ Michael Rocke: Forbidden Friendships. Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence (Studies in the History of Sexuality), New York / Oxford 1996, S. 3–84; zu Donatello, auf dessen homosexuelle Neigung vor allem Anekdoten des Agnolo Poliziano hinweisen, siehe S. 139 und S. 298, Anm. 119, dort auch mit weiterer Literatur; vgl. auch Pfisterer: Donatello, S. 364; zur Sodomie in Florenz im Quattrocento siehe Randolph: Symbols, S. 183–190.

¹⁰⁰ John Doebler: Donatello's Enigmatic David, in: Journal of European Studies 4, 1971, S. 337–340.

¹⁰¹ Kauffmann: Donatello, S. 167–172; vgl. auch Pfisterer: Donatello, S. 358.

der Judith-Holofernes-Gruppe Donatellos – ein Gedanke, den es weiter unten nachzuverfolgen gilt.¹⁰² Kauffmann führt weiter aus, dass Cosimo il Vecchio de' Medici diese beiden bereits dem Mittelalter wohl vertrauten „Zeugen der Humilitas“ gewählt habe, um damit dem Vorwurf der Prunksucht, mit dem er sich im Rahmen des Palazzo-Neubaus konfrontiert sah, zu begegnen.¹⁰³ Allerdings konnte die Interpretation der Nacktheit Davids als Ausweis seiner Demut gegenüber Gott, die Hans Kauffmann angeboten hatte, einige Autoren nicht überzeugen. Sie sahen in dem nackten Körper „vielmehr das Heroische des christlichen Tugendhelden in vermeintlicher Anlehnung an antike Vorbilder“.¹⁰⁴

Volker Herzner ist zusammen mit Hugo von Tschudi der Meinung, dass die Nacktheit des David von Donatello nicht als eine vom eigentlichen Gegenstand abgehobene Bedeutungsschicht fungiere, die einem konkreten und durch das bildliche Vehikel der biblischen Figur eigentlich zu transportierendem Auftraggeberinteresse diene.¹⁰⁵ Beide Autoren sehen in dieser ikonographischen Besonderheit viel eher die eigene Entscheidung des Künstlers. Darin spiegele sich das künstlerische Wollen Donatellos, wie es sich seit seinen ersten Bemühungen um die Freifigur verfolgen ließe.¹⁰⁶ Volker Herzner betrachtet demnach die Nacktheit Davids als eine Art Teilergebnis in seiner Auseinandersetzung „mit dem Problem der autonomen Statue“.¹⁰⁷ Dieser generelle Hinweis auf das neu erwachte Interesse der Künstler am menschlichen Körper ist sicherlich zutreffend, doch reicht er nicht aus, um die Nacktheit einer solch prominent aufgestellten Figur, wie sie der David Donatellos ist, überzeugend zu erklären.

Ulrich Pfisterer hat daher vorgeschlagen, die Blöße Davids mit gattungsgeschichtlichen Argumenten zu begründen.¹⁰⁸ Darüber hinaus reihe sich das Standbild mit seiner künstlerischen Problemstellung in eine entwicklungsgeschichtliche Tradition und erreiche eine neue und erstaunlich voraussetzungslose Stufe der Realisierung, was es als Studienobjekt, gleichsam als *exemplum artis*, für spätere Künstler interessant machen musste.¹⁰⁹ Zugleich konnte Ulrich Pfisterer nachweisen, dass die Figur des David nicht erst seit Michelangelo zu einem bevorzugten Thema künstlerischer Selbstreflexion avancierte, sondern schon Andrea del Castagno dazu anregte, in einen künstlerischen Wettstreit mit dem antiken

¹⁰² Herzner: David Florentinus II, S. 64.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Pfisterer: Donatello, S. 358; bereits Schottmüller schreibt, Donatellos David sei „dargestellt wie ein antiker Heros“, siehe Frida Schottmüller: Die Gestalt des Menschen in Donatellos Werk (Diss., Universität Zürich 1904), Zürich 1904, S. 83.

¹⁰⁵ Hugo von Tschudi: Donatello e la critica moderna, in: *Rivista storica italiana* 4, 1887, S. 195–228, S. 205; Herzner: David Florentinus II, S. 105 und nochmals die Bestätigung auf S. 106.

¹⁰⁶ Ebd., S. 106.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Zum David als Thema künstlerischer Selbstreflexion in der Zeit vor der Entstehung des Bronzestandbildes Donatellos siehe Pfisterer: Donatello, S. 393–403; zur Nacktheit Davids ebd., S. 403–425, dem ich hier folge.

¹⁰⁹ Ebd., S. 392.

Maler Phidias zu treten.¹¹⁰ Den Ausführungen des Autors zufolge trat Donatello hingegen in einen künstlerischen Wettstreit mit dem antiken Bildhauer Polyklet, der bis in das dritte Viertel des 15. Jahrhunderts hinein die Vorstellung von dem besten antiken Bildhauer schlechthin evozierte.¹¹¹ Im 15. Jahrhundert glaubte man aufgrund der Äußerungen Plinius d. Ä. in seiner *Naturalis Historia*, dass griechische Statuen im Gegensatz zu römischen unbekleidet gewesen waren.¹¹² Der Grund dafür findet sich in einem Brief Plinius' d. J.: „Est enim nudum nec aut vitia, si qua sunt, celat aut laudes parum ostendat.“¹¹³ Die Bronzestatue sei also deshalb nackt, damit sie keinen Fehler, so es denn einen gäbe, verbergen könne und sich dem Lob angemessen zeige. Im Quattrocento gewann diese Sichtweise wieder an Gültigkeit, wie man Angelo Decembrios *De politia litteraria* aus den 1450er Jahren entnehmen kann:

Bei gegossenen und marmornen Statuen sieht man, dass die herausragenden Werke in der Mehrzahl ganz oder teilweise nackt sind [...] und zwar aus der Überlegung heraus, dass die besten Werke jener Künstler und Zeiten insbesondere an den nackten Partien zu beurteilen seien.¹¹⁴

Demnach konnte nur eine unbekleidete Statue das meisterhafte Können des Künstlers anschaulich zur Geltung bringen. Solange die Darstellung einer nackten Figur unter dem Aspekt der kunstvollen Schönheit und ehrbaren Ergötzung, der *honestas voluptas*, betrachtet wurde, ließ sie sich folglich rechtfertigen – nicht jedoch, wenn sie der unkeuschen Lust, der *lascivia*, diene.¹¹⁵ Vor diesem Hintergrund des intendierten Wettstreites mit den Künstlern der Antike erscheint die Blöße Davids nicht mehr als so voraussetzungslos wie zu Beginn angenommen, die Bronze Donatellos sollte seine Kunst unverhüllt vor Augen führen.¹¹⁶ In dem Versuch, einen vollendeten Akt darzustellen, trat er offenbar in direkte Konkurrenz zu Polykets Statue des Doryphoros, dessen Kenntnis sich im 15. Jahrhundert jedoch lediglich auf Beschreibungen stützen konnte. Die Statue stellte laut Plinius d. Ä. einen knabenhaften Jünglingsakt dar, der aufgrund seiner ideal-schönen und vorbildlichen Ausführung als Meisterwerk des Künstlers betrachtet wurde, mit dem dieser seine Kunstfertigkeit und künstlerischen Grundsätze demonstriert hatte. Aus diesem Grund wurde das Standbild auch als Kanon bezeichnet,

¹¹⁰ Zu Andrea del Castagno siehe ebd., S. 398–401; zu Michelangelo, der sich zum neuen Phidias seiner Zeit stilisierte, sowie zu seinem Standbild des David in Auftrag der Signoria siehe ebd., S. 394–398.

¹¹¹ Ebd., S. 185, dort auch zu seinen „Konkurrenten“ Phidias und Praxiteles.

¹¹² Vgl. ebd., S. 413.

¹¹³ Zitiert nach ebd.

¹¹⁴ Vgl. ebd.; zitiert nach Michael Baxandall: A Dialogue on Art from the Court of Leonello d'Este. Angelo Decembrio's *De Politica Letteraria*, Pars LXVIII, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 26, 1963, S. 304–326, hier S. 312–315.

¹¹⁵ Vgl. Pfisterer: Donatello, S. 413; s. auch Hubert: David-Plastiken, S. 204.

¹¹⁶ Pfisterer: Donatello, S. 413.

da sich aus ihm alle Regeln der Kunst ableiten ließen.¹¹⁷ Aus den medizinischen Schriften des Galen erfahren wir, dass dieser jedoch nicht nur aus der Statue, sondern auch aus einer zugehörigen Abhandlung bestand.¹¹⁸ Die genauen Maße des Doryphoros waren jedoch unwiederbringlich verloren, zudem konnte man den Quellen nicht entnehmen, ob man unter diesem Kanon feststehende Abmessungen zu verstehen hatte. Es kann fernerhin nur vermutet werden, dass sich Donatello aufgrund seiner künstlerischen Praxis, den Aufstellungsort sowie den Blickwinkel des Betrachters in die Gestaltung seiner Werke einzubeziehen, nicht an der Vorgabe absoluter Maße orientiert hätte. Festzuhalten bleibt jedoch, dass er sich schon vor der Anfertigung des Bronzestandbildes mit dem zur damaligen Zeit wohl berühmtesten Bildhauer der Antike messen wollte. Es scheint, als ob Donatello auf ultimative Weise mit Polyklet hatte gleichziehen und analog zu dessen Doryphoros als Kanon der antiken Kunst mit der David-Statue einen Kanon der modernen Kunst habe etablieren wollen.¹¹⁹ Mit Blick auf die Frage nach der heroischen Modellierung im David-Standbild Donatellos bleibt also festzuhalten, dass es sich bei der Aktstatue nicht um eine heroische Nacktheit handelte, mit der antike Vorstellungen von Heldentum zusammenhingen.

Die bronzene Statue des David von Donatello verfügt jedoch über eine zentrale Sinnschicht, die bereits in der Marmorstatue des Hirtenjungen zwar enthalten, aber nicht so nachdrücklich betont worden war: das Erringen des Sieges mit den Waffen des Feindes. Dabei handelt es sich um ein Thema, das vor allem im 15. Jahrhundert in humanistischen Kreisen erörtert wurde und im Kern das Verhältnis zwischen der Antike und der historischen Gegenwart betraf. Es war wiederum Ulrich Pfisterer, der zeigen konnte, dass der Auftrag zu einem Davidstandbild Donatello nicht nur zufällig die Gelegenheit bot, einen neuen Kanon der modernen Kunst zu präsentieren, sondern aufgrund des Themas den Wettstreit mit der Antike geradezu herausforderte.¹²⁰ Zum einen konnte die dargestellte Szene des biblischen David, der soeben Goliath getötet hat, nicht nur als endgültiger Triumph Christi über den Teufel verstanden werden, sondern auch allgemein als Sieg des Christentums über die Heiden unter Zuhilfenahme der Waffen des Feindes. Zum anderen fungierte sie als illustratives Argument in der Diskussion der Humanisten über den Sinn des Studiums der antiken Lehren und der Antikennachahmung. Es stand zu befürchten, dass ein Stil *all'antica* lediglich zu einer Wiederbelebung heidnischer Götzenbilder führen und somit die Idolatrie fördern könnte. Der Kirchenvater Hieronymus hatte sich gegen Anschuldigungen gewehrt, er zitiere heidnische Schriftsteller und wende deren rhetorische

¹¹⁷ Plinius, *Naturalis Historia*, 34, 55; zu Polyklet siehe Hans von Steuben: *Der Kanon des Polyklet. Doryphoros und Amazone*, Tübingen 1973; ders.: *Winckelmann und Polyklet*, in: Ronald G. Kecks (Hg.): *Musagetes. Festschrift für Wolfram Prinz zu seinem 60. Geburtstag am 5. Februar 1989*, Berlin 1991, S. 69–78; German Hafner: *Polyklet Doryphoros. Revision eines Kunsturteils*, Frankfurt am Main 1997.

¹¹⁸ Vgl. Pfisterer: *Donatello*, S. 414–415.

¹¹⁹ Ebd., S. 418.

¹²⁰ Ebd., S. 419.

und poetische Techniken an, indem er auf Paulus verwies. Dieser habe seinerseits von David gelernt, das Schwert den Händen seiner Feinde zu entwenden und dem hochmütigen Goliath das Haupt mit der eigenen Klinge abzuschneiden.¹²¹ In seinem Vorwort zu *De Voluptate* benutzte Lorenzo Valla die Figur Davids sowie die Szene des Kampfes gegen Goliath dazu, die antiken Philosophen anhand ihrer eigenen Lehren zu überführen:

[Es handelt sich] in der Tat um ein großes Unternehmen, und ich weiß nicht, ob es nicht wagemutiger ist als alles meiner Vorgänger. [...] Ich muss gestehen, dass ich – meine eigene Schwäche vergessend und von der Begeisterung, unsere christliche Gemeinschaft zu verteidigen, fortgerissen – nicht bemerkte, welche Last ich mir aufgebürdet habe und dass ich nur daran dachte, das was ich angehe, zu erfüllen – nicht aus eigener Kraft, sondern durch Gott. Denn was scheint hoffnungsloser, als dass ein noch nicht wehrfähiger Jüngling einen von klein an im Kriegshandwerk geübten und unter zweihunderttausend Männern weitaus stärksten Soldaten besiegt? Aber solch (ein Jüngling) war David, der den Philister Goliath enthauptete.¹²²

Auf diese Textstelle folgt ein Vergleich mit Jonathan und erst darauf die entscheidende Formulierung, wonach Valla es David gleichtun und dem Feind dessen Schwert entwenden wolle, um es gegen diesen zu richten. In Analogie zu diesem Vergleich ließe sich Donatellos Antikennachahmung, wie sie im Rahmen seines

¹²¹ Zitiert nach Pfisterer: Donatello, S. 419; vgl. Hubert: David-Plastiken, S. 204; die entsprechende Textstelle bei Hieronymus, Epistola LXX (PL 22, Sp. 664–668) lautet: „Ac ne parum hoc esset, ductor Christiani exercitus [Paulus], et orator invictus pro Christo causam agens, etiam inscriptionem fortuitam, arte torquet in argumentum fidei. Didicerat enim a vero David, extorquere de manibus hostium gladium, et Goliae superbissimi caput proprio mucrone truncare. Legerat in Deuteronomio domini voce praeceptum, mulieris captivae radendum caput, supercilia, omnes pilos, et unguis corporis amputandos, et sic eam habendam in conjugio. Quid ergo mirum, si et ego sapientiam saecularem propter eloqui venustatem, et membrorum pulchritudinem, de ancilla atque captiva Israelitidem facere cupio? et si quidquid in ea mortuum est, idolatriae, voluptatis, erroris, libidinum, vel praecidium, vel rado: et mixtus purissimo corpori vernaculos ex ea genere Domino Sabaoth?“

¹²² Lorenzo Valla, *De Voluptate*, 2: „Magnum opus profecto et arduum et haud scio an magis audax quam aliquod superiorum. [...] Fateor me oblitum mee infirmitas et ardore raptum defendende reipublice nostre, hoc est christianem, quantum onus a me susciperetur non animadvertisse atque id demum cogitasse quicquid aggredimur ut id prestemus non in nobis esse sed in Deo. Nam quid minus sperandum quam adolescentem necdum tironem superare militem ab ineunte aetate in bellis exercitatum et inter ducenta milia longe fortissimum? At is David fuit qui palestinum Goliam opstruncavit. [...] Scuto fidei adolescentes et gladio, quod est verbum Dei, dimicabant, quibus armis qui muniti sunt nunquam non cum victoria discedunt. Quare si mihi in hunc campum descensuro et in Christi honorem pugnaturus ipse Iesus scutum fidei dederit et gladium illum porrexerit, quid nisi de reportanda victoria cogitemus? Et sicum horum quos modo nominavi alter gladio arrepto in illius necem usus est, alter adversarios ferrum inter e stringere compulit, ita nos bene speremus putemusque fore ut allophilos, id est philosophos, partim suo mucrone iugulemus, partim in domesticum bellum ac mutuam perniciem concitemus; hec omnia fide nostra, si qua nobis fides adest, efficiente et Deo verbo.“ – Siehe dazu Maristella de Panizza Lorch: *Voluptas, molle quoddam et non invidiosum nomen*. Lorenzo Valla's Defense of voluptas in the Preface to His *De Voluptate*, in: Edward P. Mahoney (Hg.): *Philosophy and Humanism. Renaissance Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, Leiden 1976, S. 214–228; vgl. Pfisterer: Donatello, S. 424.

Wettstreites mit Polyklet in Form der Davidstatue zum Ausdruck kommt, als Argument dafür deuten, dass der Stil *all'antica* auch auf die Darstellung christlicher Inhalte angewendet werden konnte. Es wird somit deutlich, dass er in Form des Bronze-Standbildes nicht nur auf künstlerischer und kunsttheoretischer Ebene mit dem berühmten Bildhauer der Antike konkurrierte, sondern auch auf theologischer und moralphilosophischer.

Der hier dargelegte Exkurs hat vor Augen geführt, welchen außerordentlichen Stellenwert die Bronze-Statue Donatellos für die Entwicklung der Bildhauerei im 15. Jahrhundert einnahm. Durch die offensichtliche Konzeption des Künstlers, mit dem Standbild in einen Wettstreit mit der Antike zu treten, enthält die Davidstatue Donatellos in meinen Augen ein sehr starkes agonales Moment. Dieses lässt sich mit der kämpferischen Streitbarkeit des Hirten, die als Ausdruck eines persönlichen Siegeswillens interpretiert werden kann, harmonisieren. Beide Aspekte lassen sich mit der übergeordneten Funktion des Standbildes als Tugendexempel insofern vereinbaren, als sie nachgeordnete Bedeutungsschichten sind, die sich erst durch eine umfassendere Beschäftigung mit der bronzenen Statue erschließen. Wie bereits erwähnt, begriff schon Hans Kauffmann das Standbild Donatellos im Medici-Palast sowohl als christlich wie auch als politisch motiviertes *exemplum virtutis*. Diese Einschätzung scheint die weitere Forschung maßgeblich beeinflusst zu haben, denn es wurde in Reaktion darauf häufig versucht, den Auftrag zu konkreten politischen Ereignissen in Beziehung zu setzen. Überdies wurde dem vermeintlich im Bronzedavid erkennbaren politischen Gehalt der Aspekt der Tyrannenabwehr beigegeben, ein Gedanke, der im Gegensatz zu der These Kauffmanns, die Nacktheit des David als Ausdruck seiner *humilitas* zu deuten, von einigen Autoren befürwortet wurde.¹²³ Die allgemeine, auf die Davidstatue zweifelsfrei zutreffende Sinnschicht des *exemplum virtutis* scheint mit einer spezifischen, auf die Republik Florenz gemünzten politischen Bedeutung verwoben zu werden, die sich auf die Interpretation des Marmordavid von Donatello stützt: David wird als heldengleicher Kämpfer zum Zeichen der Freiheit der Republik. Es bleibt jedoch fraglich, ob die Zeitgenossen eben diese Inhalte beim Anblick des Aktes ebenfalls assoziierten oder ob diese Interpretation des Kunstwerks aus den Rückprojektionen moderner Rezipienten entstanden ist. Ulrich Pfisterer hat daher zu Recht darauf hingewiesen, dass ein einzelnes plastisches und im Regierungspalast aufgestelltes Bildwerk wie der Marmordavid allein nicht ausreiche, um die Figur des biblischen Helden als allgemein verständliches *signum libertatis* zu etablieren.¹²⁴ Dass es in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in

¹²³ Der Gedanke der Tyrannenabwehr wird befürwortet von Frederick Hartt: Art and Freedom in Quattrocento Florence, in: Lucy Freeman Sandler (Hg.): Essays in Memory of Karl Lehmann, New York 1964, S. 114–132; Margrit Lisner: Gedanken vor frühen Standbildern des Donatello, in: dies. / Rüdiger Becksmann (Hg.): Kunstgeschichtliche Studien für Kurt Bauch zum 70. Geburtstag von seinen Schülern, München / Berlin 1967, S. 77–92, hier S. 83–85; Rosenauer: Donatello, S. 191; Caglioti: Donatello, S. 205–209 und S. 235–245.

¹²⁴ Vgl. Pfisterer: Donatello, S. 361.

Florenz nur wenige Beispiele für die Darstellung Davids als Sieger über Goliath gegeben hat, haben wir bereits gesehen. Hans W. Hubert hat jedoch darauf hingewiesen, dass „die Symbolfigur des David“ bereits im Jahr 1429 offenbar so bedeutsam war, dass sie in die für die Stadt so wichtigen Festlichkeiten zum Tag der Heiligen Drei Könige integriert wurde.¹²⁵ Damit ist natürlich noch nichts darüber ausgesagt, ob wirklich alle Bürger von Florenz mit der politischen Bedeutung der Davidfigur vertraut waren. Doch selbst wenn dies nicht der Fall war, so kann doch angenommen werden, dass zumindest den in die Regierungsgeschäfte der Republik involvierten Eliten die Bedeutung Davids als siegreichem Held geläufig war und sie diesen Diskurs in Gang brachten und sich darüber verständigten.

Der Annahme, dass sich der Bronzedavid im Palazzo Medici auf den Marmordavid im Regierungspalast beziehe, folgte auch Volker Herzner. Er versucht, für die angenommene Entstehungszeit des bronzenen Standbildes um 1440 eine konkrete politische Interessenlage seitens der Medici darzulegen, aus der heraus der Auftrag für den David verständlich würde.¹²⁶ Für die weitere Untersuchung der heroischen Modellierung im Standbild scheint es zudem sehr nützlich, auf die Geschehnisse in Florenz an dieser Stelle näher einzugehen, da ihre Kenntnis ermöglicht, die Funktion weiterer Statuensetzungen genauer zu erfassen.

Im Jahr 1434 kehrte die Familie der Medici aus dem Exil zurück, in das sie eine Dekade zuvor von ihren Gegnern geschickt worden waren. Damit fand zugleich ein bereits lange schwelender Machtkampf zwischen der stark aristokratisch geprägten florentinischen Oligarchie unter der Führung des Rinaldo degli Albizzi und den von Cosimo angeführten Medici vorerst ein Ende.¹²⁷ Die zum damaligen Zeitpunkt aus Anhängern der Medici-Partei bestehende Signoria hatte Cosimo nach Florenz zurückgerufen und die unterlegenen *Albizzeschi* ins Exil geschickt.¹²⁸ Damit begann, von einzelnen Unterbrechungen abgesehen, die

¹²⁵ Hubert: David-Plastiken, S. 198, Anm. 39; vgl. Caglioti: Donatello, S. 209, Anm. 238: „Giovèdi, adì VI di gennaio 1428 [= 1429], si fecie la festa de' Magi, et fu orrevole et bella festa. Et in sulla Piazza de' Signori si fecie uno palcho a Santo Romolo, che vi stette il significato del re Roda, ornato come re, et molti in sua compagnia, col dirizzatoio di valuta assai degli arienti che su v'erano. Incominciò la mattina la festa, et bastò insino a ore XXIII detto dì, senza il dì dinanzi. E passò la mattina per la piazza detta e' XX vestiti di camici frateschi, col significato di Nostra Donna e 'l suo Figliuolo, e andò in sul palcho alla Piazza di San Marcho. Et dopo mangiare circha a settecento vestiti a chavallo furono, intra' quali fu i tre Magi e i loro compagni, vestiti orrevolemente. Et delle belle cose che vi fu i[n] loro furono tre giughanti et uno huomo salvatico, e in su uno carro il significato di Davitti che uccise il giughante colla fronbola. E chi era per Davitti andava ritto innalti [=innanti] et molto destramente in sul charro. E-lla Via Largha, dal Chanto di San Giovanni insino alla Piazza di San Marcho, da ogni lato della via era palchetti e panche ornate di panchali e tappeti e spalliere. Et era una bella chosa a veder quello aparecchio in quella via.“ Zur Compagnia de' Magi siehe Robert Hatfield: The Compagnia de' Magi, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 33, 1970, S. 107–161.

¹²⁶ Vgl. Herzner: David Florentinus II.

¹²⁷ Vgl. ebd., S. 90, dessen Ausführungen ich folge.

¹²⁸ Vgl. ebd., S. 91; die ausführlichste zeitgenössische Schilderung der Geschehnisse von 1433/1434 findet sich bei Giovanni Cavalcanti: Istorie fiorentine, Florenz 1838, Bd. 1, Buch IX und X, S. 496–610; Dale Kent: I Medici in esilio. Una vittoria di famiglia ed una disfatta

Herrschaft der Medici über Florenz, die erst mit dem Untergang der Dynastie im 18. Jahrhundert endete. Nachdem Cosimo il Vecchio nach Florenz zurückgekehrt war, versuchte er, seine Position politisch zu konsolidieren. Zu diesem Zweck schickte er seine politischen Gegner ebenfalls ins Exil und stellte durch eine Änderung im Wahlverfahren der Magistraten sicher, dass die entscheidenden politischen Gremien von Anhängern seiner Kontrahenten nicht unterminiert werden konnten.¹²⁹ Als Reaktion auf diese strukturellen Änderungen versuchte Rinaldo degli Albizzi durch militärische Anstrengungen nach Florenz zurückzukehren und wandte sich hierfür an Mailand, einen langjährigen Gegenspieler der Stadt am Arno. Noch Ende 1434 und zu Beginn des Jahres 1435 erwies sich die politische Lage als dermaßen prekär, dass nicht nur eine von den Anhängern der Albizzi angezettelte Verschwörung vereitelt werden musste, sondern Cosimo de' Medici sich sogar für den ersten zweimonatigen Turnus selbst als Gonfaloniere wählen ließ. Aus Angst vor dem Bündnis der exilierten Albizzi mit Filippo Maria Visconti von Mailand erneuerte Florenz ferner im Mai 1435 den Beistandspakt mit Venedig, dem sich ein Jahr später auch Genua anschloss.¹³⁰ Zu einer ersten militärischen Begegnung zwischen Florenz und den Exilanten, den sogenannten *fuorusciti*, kam es im Sommer 1436 bei dem neuerlichen Versuch Cosimos, Lucca dem florentinischen Territorium einzugliedern.¹³¹ Um seinen toskanischen Verbündeten zu unterstützen, schickte Mailand Truppen und mit diesen kamen Rinaldo degli Albizzi sowie sein Sohn Ormanno nach Lucca. Die Florentiner konnten jedoch weder entscheidend gegen die Albizzi vorgehen, noch konnten sie Lucca einnehmen, da Venedig den potentiellen territorialen Zugewinn, der die Einnahme Luccas für Florenz bedeutet hätte, nicht billigte und die Allianz mit der Stadt am Arno daraufhin zerbrach. In der Folge sah sich Florenz dazu genötigt, mit Mailand einen dreijährigen Frieden zu schließen.¹³² Filippo Maria Visconti nutzte die Situation und ging sofort gegen das alleinstehende Venedig vor. Niccolò Piccinino, sein *Condottiere*, eroberte im Sommer 1438 Bologna und machte sich sodann an die Belagerung der venezianischen Städte Verona und Brescia. Die Venezianer erkannten die äußerst bedrohliche Situation, in der sie sich nun befanden und erneuerten zu Beginn des Jahres 1439 ihr Bündnis mit Florenz, dem außerdem auch Papst Eugen IV. beitrug.¹³³ Der Oberbefehl lag bei Francesco Sforza, einem äußerst fähigen *Condottiere*, dem es zwar bis Ende 1439 gelang, einige Erfolge gegen die Mailänder zu erzielen, diese jedoch nicht end-

personale, in: Archivio Storico Italiano 132/133, 1974/1975, S. 3–63; Nicolai Rubinstein: The Government of Florence under the Medici (1434–1494) (Oxford-Warburg Studies), Oxford u. a. 1997, S. 1–2.

¹²⁹ Rubinstein: Government, S. 2–12.

¹³⁰ Charles C. Bayley: War and Society in Renaissance Florence. The De Militia of Leonardo Bruni, Toronto 1961, S. 153; Herzner: David Florentinus II, S. 92.

¹³¹ Ebd., S. 92.

¹³² Bayley: War, S. 154.

¹³³ Herzner: David Florentinus II, S. 93.

gültig vertreiben konnte.¹³⁴ Um den Gegner weiter zu schwächen, fasste Filippo Maria Visconti den Entschluss zu einer toskanischen Entlastungsoffensive. Durch diese akute Bedrohungssituation sollten die Florentiner dazu gezwungen werden, Francesco Sforza zu ihrer Verteidigung in die Toskana zu beordern – die Verbündeten könnten somit voneinander separiert und getrennt niedergeworfen werden. Begleitet von den *Albizzeschi* setzte Niccolò Piccinino seine Truppen bereits im Februar 1440 in Marsch. Diese konnten fast ungehindert in die Toskana vorstoßen, nicht zuletzt deshalb, da die Besatzung der florentinischen Grenzfestung in Marradi, am nördlichen Fuß des Appenin, kampfflos aufgab und floh. Die Situation wurde für Florenz äußerst gefährlich, denn die Stadt war nicht im Mindesten dazu gerüstet, den Vormarsch zu stoppen. Da man den Mailändern nicht die Genugtuung zugestehen wollte, deren Plan durch die Abberufung Francesco Sforzas in die Toskana vorzeitig zu erfüllen, wurde der Rat der *Dieci di guerra* gebildet, dem fortan die Kriegsführung oblag.¹³⁵ Die mailändischen Truppen plünderten das gesamte Mugello und kamen bis auf drei Meilen zu beiden Seiten des Arno an Florenz heran. In der Stadt selbst war die Situation ebenfalls äußerst angespannt: sie war von Flüchtlingen überfüllt und von der Verbindung zum Meer abgeschnitten, sodass die Lebensmittelknappheit mit der Zeit zunehmend bedrohlich wurde. Einige Florentiner zogen sogar in Erwägung, durch den Rückruf der Albizzi aus dem Exil den Mailänder Condottiere Niccolò Piccinino dazu bewegen zu können, abzuziehen. Francesco Filelfo, ein Humanist und Verbündeter des Ridolfo degli Albizzi, gemahnte die Bürger von Florenz, Cosimo de' Medici aufzufordern, die *fuorusciti* wieder in ihre Rechte zu setzen, bevor diese zurückkehrten, um dem Vaterland die Freiheit wiederzugeben.¹³⁶

Dass die Lage für Florenz im Allgemeinen und für die Partei der Medici im Speziellen hoffnungslos war, zeigt sich daran, dass Cosimo selbst glaubte, die Krise nur noch durch seine Rückkehr ins Exil beilegen zu können. Doch zwischenzeitlich hatte sich am Kriegsschauplatz in der Lombardei eine bedeutende Wende vollzogen, Francesco Sforza hatte das Heer des Visconti schlagen können und rückte nun unaufhaltsam gegen Mailand vor. In der Folge wurde Niccolò Piccinino in die Lombardei zurückbeordert, um den Schutz der Stadt zu gewährleisten. Da der mailändische Condottiere außerdem noch eigene Pläne im Kir-

¹³⁴ Bayley: War, S. 157–158; Niccolò Machiavelli: Geschichte von Florenz, übers. von Alfred von Reumont, Zürich 1987, S. 285–352.

¹³⁵ Bekanntlich gehörte auch Leonardo Bruni diesem Rat an, er hat in seinem *Commentarius* selbst die Geschehnisse dieses Krieges geschildert, siehe Leonardo Bruni: *Rerum suo tempore gestarum commentarius*, in: Emilio Santini (Hg.): *Historiarum Florentini populi libri 12. Dalle origini all'anno 1404 (Rerum Italicarum scriptores 19.3)*, Città di Castello 1926 [1914].

¹³⁶ Vgl. Herzner: David Florentinus II, S. 94–95; zu Francesco Filelfos Ermahnung siehe Francesco Filelfo: *Lettere*, Venedig 1487, Lib. IV, Nr. 2 und 3, in: Cesare Guasti (Hg.): *Commissioni di Rinaldo degli Albizzi per il Comune di Firenze. Dal 1399–1433*, 3 Bde., Florenz 1867–1873, hier Bd. 3, S. 673.

chenstaat verfolgte, gehorchte er nur äußerst widerwillig.¹³⁷ In Anbetracht der Tatsache, dass sich die beiden verfeindeten Heere in der Toskana äußerst dicht gegenüberstanden und die Florentiner instruiert worden waren, den Gegner kampfflos abziehen zu lassen, ersann Niccolò Piccinino den Plan, die sich bietende Gelegenheit zu nutzen und in einem letzten Überraschungsangriff den Gegner doch noch zu besiegen. Der von ihm befehligte Sturm auf Anghiari, wo die florentinischen Truppen lagen, misslang jedoch und die Mailänder zogen sich zurück.¹³⁸

Die Bedeutung des Sieges bei der Schlacht von Anghiari ist weniger aus militärischer als aus politischer Sicht relevant. Unterstützt durch die Erfolge des Francesco Sforza in der Lombardei war die Bedrohung der Republik Florenz durch Mailand gebannt, genauso wie die seit 1434 ständig drohende Rückkehr der Albizzi. Erst mit diesem Sieg konnten, so Herzner, die Medici ihre Herrschaft über Florenz als gesichert ansehen.¹³⁹ In der Folge wurden neben Rinaldo und seinem Sohn Ormanno noch sechs weitere Rädelsführer von den *Otto di Guardia* zu Hochverrätern erklärt. Das Urteil befand die Albizzi und deren Anhänger für schuldig, Filippo Maria Visconti und Niccolò Piccinino zu dem Krieg gegen Florenz aufgehetzt zu haben. Zudem hätten sie Florenz seiner Freiheit berauben und über die Stadt ihre eigene tyrannische Herrschaft ausbreiten wollen.¹⁴⁰ Im Rahmen ihrer öffentlichen Verdammung wurden die acht *infami* als mit dem Kopf nach unten Hängende an die Außenmauer des Palazzo del Podestà gemalt, was einer Schändung *in effigie* gleichkam.¹⁴¹ Dass Cosimo de' Medici seine Gegner nicht bereits 1434 ächtete, sondern dies erst vor dem Hintergrund des Sieges von Anghiari tat, lässt nach Auffassung Volker Herzners vermuten, dass er seine Position erst mit diesem Ereignis als konsolidiert ansah. Nun war niemand mehr in der Lage, den Medici die Herrschaft über Florenz streitig zu machen, weshalb Cosimo es wagen konnte, „seinen politischen Sieg mit einem öffentlichen Triumph zu krönen“. ¹⁴² Es wird ersichtlich, dass die hier vorgenommene Erörterung der historischen Ereignisse wesentlich dazu beiträgt, den politischen Hintergrund des Auftrags an Donatello zu erhellen: „Da diese Statue des biblischen Siegers über einen übermächtigen Feind in die Zeit unmittelbar nach der Anghiari-Schlacht datiert werden kann, liegt es nahe, in ihr das Monument zu sehen, das die eigentlichen Sieger von Anghiari, die Medici, aus diesem Anlass sich selbst errichtet haben.“¹⁴³ Allerdings verweist das Standbild weder in Form

¹³⁷ Unter anderem hatte er sich am 10. Juni 1440 zum Signore von Perugia, seiner Geburtsstadt, erhoben, siehe Herzner: David Florentinus II, S. 95; siehe auch Bayley: War, S. 164–170.

¹³⁸ Herzner: David Florentinus II, S. 95–96.

¹³⁹ Ebd., S. 96.

¹⁴⁰ Ebd., S. 97; Guasti: Commissioni, Bd. 3, S. 665.

¹⁴¹ Diese Aufgabe führte Andrea del Castagno zu, wie uns Vasari berichtet, siehe Vasari: Vite (hg. von Milanesi), hier Bd. 6, S. 860; zu den Spottversen, die die Malereien Castagnos ergänzten, siehe Guasti: Commissioni, Bd. 3, S. 670.

¹⁴² Herzner: David Florentinus II, S. 97.

¹⁴³ Ebd., S. 98.

eines Attributes noch mithilfe einer Inschrift auf die militärischen Geschehnisse der Schlacht von Anghiari. Es scheint mir eher, dass die allgemeinen Bedeutungsvalenzen des David für die Medici und ihre indirekte Selbststilisierung im Vordergrund standen. Im Folgenden gilt es also, diesen nachzuspüren.

Meines Erachtens lässt sich die Bedeutung der Davidstatue Donatellos als Siegesmonument, das sich die Medici nach dem Ausgang der Schlacht bei Anghiari selbst gesetzt haben, aus dem politischen Subtext der Inschrift ableiten. Die prospektive Ansprache der Betrachter, die dem Marmordavid implizit beigegeben war, kommt hier durch den Wortlaut explizit zum Ausdruck. Der Titulus, der vermutlich um 1459 von Gentile de' Becchi (ca. 1427–1497) verfasst und an der Statue angebracht worden war, lautete:

Victor est quisquis patriam tuetur.
Frangit immanis Deus hostis iras.
En puer grandem domuit tirannum.
Vincite, cives!¹⁴⁴

Und wie schon beim Marmordavid wurde auch hier durch eine nachträgliche Inschrift die Aussage des Standbildes auf seine politische Lesart verengt. Doch der Titulus des Bronzedavid stellt im Vergleich zu demjenigen des Marmordavid eine Steigerung dar. Versucht man, Wortlaut und Standbild miteinander in Deckung zu bringen, wird deutlich, dass David als Beschützer des Vaterlandes gekennzeichnet wird, der den Tyrannen – den mächtigen Feind – zu überwinden vermag. In gewissem Sinn wird die Botschaft der am Marmordavid angebrachten Inschrift, die die Bürger auf ein heroisches, durch mutige Kampfbereitschaft sich auszeichnendes Handeln einschwor, fortgeschrieben. In der direkten Ansprache jedoch, die der Titulus des Gentile de' Becchi im Gegensatz zu der Inschrift des Marmordavid beinhaltet, wird der Adressat noch deutlicher zur Gefolgschaft und dem entsprechenden, auf den heroischen Maximen beruhenden Handeln aufgefordert. Damit wird der Betrachter des Standbildes gleichsam dazu angehalten, es David nicht nur in seiner Kampfbereitschaft gleichzutun, sondern ihm auch in seinem Willen zum Triumph nachzueifern. In dieser durch den Titulus transportierten Ansprache wird ein Wertekanon aufgerufen, der sich nicht nur in der furchtlosen Handlungsweise, sondern auch in der Glaubensstärke und der inneren Standhaftigkeit manifestiert. Folglich wird die durch den Marmordavid zuvor bereits festgeschriebene heroische Handlungsmaxime des Kollektivs aktualisiert und in ihrer potentiellen Übertragung auf jeden Betrachter, der an der Statue vorüberschritt, ausgeweitet. Der Titulus macht nicht nur jeden Leser zu einem das Vaterland verteidigenden Bürger, sondern – sein persönliches Vertrauen auf Gott vorausgesetzt – auch zu einem potentiellen Sieger. Darüber hinaus werden durch

¹⁴⁴ „Sieger ist, wer immer das Vaterland beschützt. / Gott bricht den Zorn des allmächtigsten Feindes. / Siehe, der Knabe überwindet den großen Tyrannen. / Auf zum Sieg, Bürger!“ Zitiert nach Caglioti: Donatello, Bd. 1, S. 5. – Grundlegend zur Datierung der Inschrift siehe ebd., Bd. 1, S. 1–12; Bd. 2, S. 397–401.

die direkte Ansprache, die eine Aufforderung zum Handeln miteinschließt, mögliche fundamentale Ungleichheiten, die aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Verhältnissen resultieren, egalisiert. Die Inschrift, die die Botschaft der Davidstatue als Bezwinger Goliaths in einen zwar allgemeinen, jedoch deutlich politischen Kontext wendet, richtet sich an alle städtischen Bewohner, aber zugleich auch an den einzelnen Bürger. Implizit wird dadurch eine Gemeinschaft beschworen, die sich in der Verteidigung ihres Vaterlandes und in der Abwehr der Tyrannen erst konstituiert. Durch die gedankliche Evokation eines für die Stadt aufgrund der damaligen jüngsten Ereignisse durchaus realen Bedrohungsszenarios kann der Gegner leichter ausgemacht und die potentielle Anhängerschaft besser mobilisiert werden. Der biblische Held wird zur Projektionsfläche, auf der sich die Werte des Kollektivs spiegeln, derer es sich zur Bestimmung seiner geistigen Verfasstheit versichert. Zugleich ist die Stoßrichtung der Botschaft deutlich: sie scheint das Bild eines mächtigen Gegners zu zeichnen, zu dessen gemeinsamer Abwehr die Bürger mobilisiert werden sollen. Damit liegt der gedankliche Fokus auf einer fiktiven außenpolitischen Bedrohung, die es abzuwehren gilt. Zugleich kündigt sich in dieser Usurpation des republikanischen Freiheitssymbols durch die Medici aber auch eine Verschiebung des innenpolitischen Gleichgewichts an.

Auffällig ist zugleich die Diskrepanz zwischen der Aussageabsicht der Statue und der Gestaltung der dargestellten Figur (Abb. 3). Der im Titulus evozierte Kampfgeist steht in direktem Kontrast zu dem ephebenhaften Aussehen des Standbildes. Außerdem unterscheidet sich die auf dem Lorbeerkranz stehende, knabenhafte Gestalt des Bronzedavid eklatant von dem in einem gespreizten Standmotiv fest aufgeföplanzten und kampfbereiten Marmordavid (Abb. 2). Gleichwohl ist auch der Bronzedavid als Sieger gestaltet, er triumphiert in seiner Demut über den Hochmut der Philister. Nach biblischem Verständnis ist David zugleich auch ein Versprechen und ein Zeichen Gottes für dessen auserwähltes Volk: Mit ihm bricht ein neues Zeitalter an, ein Zeitalter des Friedens und der Prosperität.¹⁴⁵ Diese Assoziation ließ sich sicherlich auf die Person Cosimos il Vecchio übertragen und war somit auch dissimulativ nutzbar. Die mittelalterliche Lehre von den sechs Weltaltern aufgreifend, war David darüber hinaus als Repräsentant des vierten Weltalters bekannt.¹⁴⁶ In den 24 Gewölbefeldern von Orsan-

¹⁴⁵ Pfisterer: Donatello, S. 368, dem ich hier folge. Volker Herzner hat bereits vor Pfisterer die bronzene Statue des David von Donatello als Friedensbringer charakterisiert, er sah den vermeintlichen Ölweig an dessen Hut als Kennzeichen des Friedensbringers an. Der Zweig sollte außerdem direkt auf den Sieg bei Anghiari anspielen, siehe Herzner: David Florentinus II, S. 98–100, S. 102.

¹⁴⁶ Hier ist grundlegend zu differenzieren zwischen dem Konzept der vier Weltreiche und dem der sechs Weltalter oder auch Weltzeitalter. Ersteres basiert ausgehend von älteren persischen Vorbildern auf der Schilderung von zwei Träumen in Dan 2 und 7. Der erste in Dan 2, 31–45 geschilderte Traum handelt von einer Metallstatue und dient genau wie der zweite Traum in Dan 7, 2–27, bei welchem vier Tiere im Zentrum stehen, der Periodisierung der Geschichte in vier Weltreiche: Assyrien-Babylonien, Medien, Persien und Griechenland, siehe Oskar Holl: Vier Weltreiche, in: Lexikon der Christlichen Ikonographie, Bd. 4, 1972, S. 523; Günter Stemberger: Weltreiche, in: Lexikon für Theologie und Kirche,

michele in Florenz, die um 1400 ausgemalt worden waren, wird die Abfolge der Zeitalter *ante legem*, *sub lege* und *sub gratia* anhand von je zwölf männlichen und weiblichen Vertretern dargestellt. Als König und Prophet mit Schwert und Kopf des Goliath repräsentiert David, neben anderen, das Zeitalter *sub lege*.¹⁴⁷ Mit der Figur Davids wurde jedoch nicht nur Friede, sondern insbesondere auch städtische Eintracht assoziiert, wie eine Predigt des Bernhard von Siena zeigt, die dieser in seiner Heimatstadt im Jahr 1426 hielt. Darin erläuterte er den 132. Psalm, der davon handelt, dass David auf der Suche nach dem wahren Frieden innere und äußere Kämpfe sieht. Bernhard führte dazu aus:

Als David den wahren Frieden suchte und ihn in nichts anderem fand als in einem geeinten Volk und in einem Haus mit untereinander einigen Brüdern, sagte er diese Worte: „Sieh, wie gut und angenehm, wenn die Brüder vereint leben“ – und dann, etwas weiter: Und dann – da dich David lehrt: „Bittet um die Dinge, die zum Frieden führen“ – betet bei Gott für eure Stadt, dass in ihr immer Friede und Eintracht herrschen.¹⁴⁸

Es wird deutlich, dass die Figur Davids nicht nur als *exemplum virtutis* und als Triumph christlicher Demut über den Hochmut verstanden werden kann. Genauso wenig erschöpft sie sich in ihrer Bedeutung als Beispiel für Vaterlandsliebe und Tyrannenabwehr. Den Florentiner Bürgern dürfte vielmehr auch die Bedeutung des David als Friedensbringer wohlbekannt gewesen sein und besonders nach den Wirren der 1430er Jahre musste die Figur „als hoffnungsvolle Verheißung einer neuen, jetzt anbrechenden Friedenszeit nach Davidischem Vorbild erscheinen“.¹⁴⁹ Es scheint daher sehr wahrscheinlich, dass das Kunstwerk Donatellos eben gerade kein konkretes historisches Ereignis würdigen, sondern den Übergang von Krieg

Bd. 10, 2001, Sp. 1080. – Das Konzept der sechs bzw. sieben Weltalter oder Weltzeitalter geht auf die Lehre des Augustinus zurück: Das erste Weltalter reicht von Adam bis zur Sintflut, das zweite von der Sintflut bis zu Abraham, das dritte von Abraham bis David, das vierte von David bis zur babylonischen Gefangenschaft, das fünfte „von da bis zur Menschwerdung Christi“ (De civitate Dei 22,30), das sechste von der Inkarnation bis zum Weltende, siehe Manfred Gerwing: Weltende, Weltzeitalter, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 8, 1997, Sp. 2168–2172.

¹⁴⁷ Zu den Ausmalungen der Gewölbefelder von Orsanmichele siehe Werner Cohn: Franco Sacchetti und das ikonographische Programm der Gewölbemalereien von Orsanmichele, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 8.2, 1957–1959, S. 65–77; Lucia Battaglia Ricci: Palazzo Vecchio e dintorni. Studio su Franco Sacchetti e le Fabbriche di Firenze (Studi e saggi 12), Rom 1990; Diane Finiello Zervas: Orsanmichele. Documents 1336–1452 (Strumenti, Istituto di Studi Rinascimentali, Ferrara), Modena 1996. – Zu weiteren Bildbeispielen wie dem um 1430 von Masolino und seiner Werkstatt gemalten Zyklus der Uomini famosi in der Abfolge der Weltalter nach Orosius, mit dem Kardinal Orsini seinen Palazzo in Rom ausschmücken ließ, sowie einer um 1470 entstandenen Folge von Zeichnungen und den ursprünglich für die Porta del Paradiso vorgesehenen David-Szenen siehe Pfisterer: Donatello, S. 370, dort auch mit weiterführender Literatur.

¹⁴⁸ Luciano Bianchi (Hg.): Le Prediche Volgari di San Bernardino da Siena dette nella Piazza del Campo l'anno 1427, 3 Bde., Siena 1888, hier Bd. 3, S. 350–390; zitiert nach Pfisterer: Donatello, S. 371 und Anm. 120, dort auch zur Ausdeutung der Stelle durch Antonio da Barga sowie zu David als Mahner des Friedens in einer Predigt Bessarions.

¹⁴⁹ Pfisterer: Donatello, S. 372.

und Zwietracht zu christlichem Frieden und bürgerlichem Wohlstand versinnbildlichen sollte.¹⁵⁰

Natürlich kann die bronzene Plastik des David als simpler Ausdruck der Verbundenheit der Medici mit der Republik Florenz angesehen werden. Doch schürft die Art der Botschaft tiefer, gerade weil sie in einer derart subtilen Form, in einer den zeitgenössischen Betrachtern allgemein verständlichen Figur, präsentiert wird. Die Anfertigung eines Standbildes des biblischen Hirten drückte nicht nur die Absicht aus, die republikanische Tradition von Florenz anzuerkennen und zu wahren. Vielmehr wird durch die Aufstellung des Standbildes in der Hofmitte des neuen Palazzo suggeriert, dass Cosimo il Vecchio der Republik eine neue friedvolle Zeit bescheren wird. Die Sonderstellung, die dem Medici damit zuteilwird, ist in meinen Augen offensichtlich. Die Figur des Helden David fungiert im vorliegenden Fall nicht nur als Leitbild für Bürgertugend, Gerechtigkeit und Freiheit. Sie dient ebenfalls dazu, das Bild einer Einzelperson zu konturieren und diese in das durch Tugenden wie Kampfesmut und Opferbereitschaft als heroisch konnotierte Handlungsfeld einer Gemeinschaft einzugliedern. Indem Cosimo jedoch den Bronzedavid in der Mitte des Hofes in seinem Palazzo aufstellte, wird zugleich auch sein politischer Anspruch deutlich: nicht nur Verbundenheit zu den Idealen der Republik möchte das Familienoberhaupt der Medici damit ausdrücken. Vielmehr scheint er sich durch den Auftrag dieses Bildwerks an denselben namhaften Künstler, der den ikonographischen Zwilling aus Marmor geschaffen hatte, in gewisser Weise mit der Regierung auf eine Ebene stellen zu wollen.¹⁵¹ Die Aufstellung des Bronzedavid im Palazzo Medici ist äußerst signifikant und kann als Ausdruck der politischen Ambitionen Cosimos und seiner Familie verstanden werden. Überträgt man das Bild Davids, das sich in dem Monument Donatellos verdichtet, auf die Medici, so lässt es letztere als Friedensbringer erscheinen.¹⁵² Durch diese Art der gedanklichen Übertragung wird Cosimo indirekt als Förderer und Unterstützer der heroischen Handlungsmaxime und daher auch als Förderer der Republik selbst charakterisiert. Seine Person wird dadurch zwar nicht heroisiert, jedoch auf indirekte Weise mit dem Heroischen verbunden. Er hebt sich dadurch aus der Gemeinschaft heraus und nimmt in Stellvertretung seiner Familie eine besondere Position ein. Ein kurzer Blick zurück auf den Marmordavid verdeutlicht, dass dieser durch seine Aufstellung vor der mit Lilien bemalten Wand in der Sala dei Gigli eine vergleichbare Funktion hatte: Der Marmordavid stellte die von den Bürgern anzustrebenden Eigenschaften dar und war damit zugleich der personalisierte Orientierungspunkt, gleichsam die ethisch-moralische „Messlatte“ für die Handlungen der Regierungsmitglie-

¹⁵⁰ Vgl. ebd., S. 372.

¹⁵¹ Zur späteren David-Ikonographie insbesondere im Umkreis der Medici siehe ebd., S. 426, Anm. 263.

¹⁵² Bereits Ulrich Pfisterer hat darauf hingewiesen, dass sich die Medici als neue stirps Davida stilisierten. Dies geschah bezeichnenderweise jedoch nicht in Form der öffentlichen Skulptur, sondern im Grabmalskontext, vgl. ebd., S. 372.

der, die die Statue in Verrichtung ihrer Tagesgeschäfte häufig passieren mussten. Der Bronzedavid im Palazzo der Medici erfüllte eine sehr ähnliche Funktion: Ebenfalls als moralische Marke diente er Cosimo und dessen Familie dazu, sie als Förderer und Unterstützer der bürgerlichen und, wie wir gesehen haben, der heroischen Leitbilder der *Civitas* auszuweisen. Diese Sonderposition, die Cosimo dadurch einnahm, erlaubte es ihm, seine Verbundenheit mit der Republik glaubwürdig darzustellen und somit die Vorwürfe der Tyrannei, mit denen sich die Medici konfrontiert sahen, zu entkräften.¹⁵³ Die knabenhafte Erscheinung des biblischen Helden diente in diesem Sinne noch einem weiteren Ziel. Mit dem doch sehr brisanten Zweck der Statue, den machtpolitischen Anspruch Cosimos zu visualisieren, verband sich nicht das Bild eines kräftigen, virilen Mannes und muskelbewehrten Kämpfers. Die äußerst zierliche Gestalt des Hirtenjungen ließ stattdessen jeden Gedanken an einen triumphalen *rex propheta* in weite Ferne rücken.¹⁵⁴ Nicht nur der David aus Bronze erschien aufgrund seiner zierlichen Physis als körperlich ungefährlicher Gegner, auch im übertragenen Sinn konnten die Medici mit Hilfe dieser Statue möglicherweise jegliche Vorwürfe einer triumphalen Selbststilisierung entkräften. Doch mithilfe des Bronzedavid Donatellos im Innenhof seines Palazzo konnte Cosimo il Vecchio gleichsam im patriotischen Gewand eines heroischen Bürgertums einen neuen politischen und kulturellen Hegemonieanspruch artikulieren. Erst durch die Versetzung des Bronzedavid und der Judith-Holofernes-Gruppe im Jahre 1495 vor den Regierungspalast sowie durch die Aufrichtung von Michelangelos David (Abb. 6) gewann die David-Ikonographie ihre für Florenz verbürgte ursprüngliche republikanische Konnotation wieder.¹⁵⁵

Die Judith-Holofernes-Gruppe von Donatello (1457–1464): Die Tugendheldin als Instrument der Medici im Kampf gegen die Vorwürfe der Tyrannei

Anders als der alttestamentarische Tugendheld David, der in Florenz vor allem als Sinnbild des Freiheitsstrebens der Republik betrachtet wurde, verweist die Figur der biblischen Witwe Judith direkt auf das Thema des moralisch sanktionierten und gesellschaftlich tolerierten Tyrannenmords. Sie berührt damit auf direkte Weise ein Thema, das für eine Republik wie Florenz von Interesse sein musste. Der exakte Grund für den Auftrag über die Anfertigung einer Judith-Statue, mit der höchstwahrscheinlich noch Cosimo il Vecchio Donatello beauftragte, ist in

¹⁵³ So schreibt beispielsweise Silvio Piccolomini in seinen *Commentarii*: „[...] ci furono alcuni che dissero non doversi tollerare la tirannide di Cosimo [...]“. Es gab folglich in Florenz eine Opposition, die sich Cosimos Tyrannei entgegenzusetzen gedachte, siehe Silvio Piccolomini / Luigi Totaro: *I Commentarii*, 2 Bde., Mailand 1984, hier Bd. 1, Buch II, S. 352.

¹⁵⁴ Herzner: *David Florentinus II*, S. 102.

¹⁵⁵ Pfisterer: *Donatello*, S. 426.

den Quellen nicht fassbar (Abb. 4).¹⁵⁶ Allerdings lassen die figurativen Übereinstimmungen der beiden biblischen Helden David und Judith sowie die Aufstellung der Gruppe im Garten des Palazzo Medici und damit in unmittelbarer Nähe zum Bronzedavid vermuten, dass beide Kunstwerke in einem konzeptuellen Zusammenhang standen. Wie bereits gezeigt werden konnte, wurde David nicht nur als Goliathtöter betrachtet, sondern konnte auch als Friedensbringer interpretiert werden. Der relativ geringe zeitliche Abstand von vermutlich etwa zwanzig Jahren, die die Erschaffung der beiden Plastiken Donatellos voneinander trennt, sowie die durch die Inschriften gewährleistete, eindeutig republikanische Konnotation der Gruppe lässt die Frage aufkommen, ob die Judith-Holofernes-Gruppe neben dem Bronzedavid ein weiteres visuelles Argument der Medici bildete, mit welchem sie sich gegen die zunehmende Kritik der Tyrannei zur Wehr setzten. Es soll daher vor allem nach den semantischen Möglichkeiten gefragt werden, die die Judith-Ikonographie für eine dissimulative Heroisierung der Medici bereithalten haben könnte und inwiefern sie die Aussage der benachbarten Davidplastik konturiert hat.

Die Plastik ist jedoch noch aus zwei weiteren Gründen bemerkenswert. Zum einen ist sie das einzige nachgängig öffentlich aufgerichtete Standbild in dieser Untersuchung, das eine weibliche Figur darstellt. Es drängt sich daher der Eindruck auf, als seien öffentlich aufgerichtete Standbilder von Frauen bis 1800 äußerst selten. Zum anderen lässt sich vor dem Hintergrund des wiederholten Standortwechsels nach den Gründen für den Bedeutungsverlust dieser Statuen-

¹⁵⁶ Nach Auffassung Francesco Caglioti hat Donatello das Standbild der Judith zwischen 1457 und 1464 angefertigt, worauf es quasi unmittelbar in den Palazzo Medici verbracht wurde, siehe Caglioti: Donatello, Bd. 1, S. 23–56, insbes. S. 53; zum möglichen Zeitpunkt der Auftragsvergabe siehe ebd., S. 54–55; zur Datierung, Deutung und Forschungsgeschichte der Judith-Statue Donatellos siehe Reinhard Liess: Beobachtungen an der Judith-Holofernes-Gruppe des Donatello, in: Martin Gosebruch / Lorenz Dittmann (Hg.): Argo. Festschrift für Kurt Badt zu seinem 80. Geburtstag am 3. März 1970, Köln 1970, S. 176–205; Hans Martin von Erffa: Judith. Virtus virtutum. Maria, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 14, 1979, S. 460–465; Herzner: Judith; Horst Bredekamp: Repräsentation und Bildmagie der Renaissance als Formproblem. Erweiterte Fassung eines Vortrags gehalten in der Carl-Friedrich-von-Siemens-Stiftung am 29. Juni 1993 (Carl Friedrich von Siemens Stiftung, Reihe „Themen“ 61), München 1995; Francesco Caglioti: Donatello, i Medici e Gentile de’ Becchi. Un po’ d’ordine intorno alla ‚Giuditta‘ (e al ‚David‘) di Via Larga, I, in: Prospettiva 75/76, 1994, S. 14–49; ders.: Donatello, i Medici e Gentile de’ Becchi. Un po’ d’ordine intorno alla ‚Giuditta‘ (e al ‚David‘) di Via Larga, II, in: Prospettiva 78, 1995, S. 22–55; ders.: Gentile de’ Becchi III; ders.: Donatello; Sarah Blake McHam: Donatello’s Bronze David and Judith as Metaphors of Medici Rule in Florence, in: The Art Bulletin 83, 2001, S. 32–47; Roger J. Crum: Severing the Neck of Pride. Donatello’s Judith and Holofernes and the Recollection of Albizzi Shame in Medicean Florence, in: Artibus et historiae 22, 2001, S. 23–29; Ingeborg Walter: Freiheit für Florenz. Donatellos Judith und ein Grabmal in Santa Maria sopra Minerva in Rom, in: Pheline Helas u. a. (Hg.): Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp, Berlin 2007, S. 375–382; Matthias Krüger: Wie man Fürsten empfindet. Donatellos „Judith“ und Michelangelos „David“ im Staatszeremoniell der Florentiner Republik, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 71, 2008, S. 481–496; Allie Terry: Donatello’s Decapitations and the Rhetoric of Beheading in Medicean Florence, in: Renaissance Studies 23, 2009, S. 609–638.

gruppe fragen, der den relativ häufigen Ortswechsel des Standbildes erklären könnte. Offensichtlich resultierten aus dem Sinngehalt der Judithstatue Bedeutungsvalenzen, die die populäre Regierung von Florenz so sehr verstörten, dass die Bronze der Tyrannenmörderin bekanntlich als „segno mortifero“, als todbringendes Zeichen, betrachtet wurde und – nachdem sie zunächst vor dem Regierungspalast auf der Piazza della Signoria aufgestellt worden war – in die östliche Arkade der Loggia dei Lanzi und damit an einen vergleichsweise unattraktiven und eindeutig weniger prominenten Ort verbannt wurde. Wenn die Figur der Judith-Holofernes-Gruppe tatsächlich als Bestandteil einer dissimulativen, indirekten Heroisierung der Medici und als visuelle ‚Verteidigungsstrategie‘ der Familie gegen die Vorwürfe der Tyrannei angesprochen werden kann, so können mit der abnehmenden Akzeptanz der Figurengruppe, die sich in den Standortwechseln widerspiegelt, die möglichen Grenzen einer mittels weiblicher Figuren betriebenen dissimulativen Heroisierung umrissen werden. Mangels weiterer öffentlich errichteter, heroisierender Statuen von Frauen sind jedoch nur sehr bedingt Aussagen zu Fragen des Geschlechterkonflikts möglich, die die Grundstrukturen der heroischen Modellierung im öffentlich errichteten Standbild berühren.

Bevor wir uns der Analyse des Kunstwerks und den Inschriften der Judith-Holofernes-Gruppe widmen, soll noch die Episode des Tyrannenmordes, wie sie im apokryphen Buch Judith geschildert wird, erläutert werden. Der etwas genauere Blick soll die Bedeutungsfacetten der Judithfigur darlegen, um die heroische Ausdeutung der biblischen Witwe besser nachvollziehen zu können. Das Buch Judith schildert uns das bedrohliche Szenario, in welchem sich das jüdische Volk und seine Protagonistin befanden. Der assyrische König Nebukadnezar beabsichtigte, alle benachbarten Völker in einem Feldzug zu unterwerfen. Holofernes, zum Feldherrn ernannt und mit der Ausführung dieses kriegerischen Unternehmens betraut, zog an der Spitze eines gewaltigen Heeres aus, um die andersgläubigen Völker zu besiegen. Diese ergaben sich zu einem großen Teil kampfflos, eingeschüchtert von den militärischen Erfolgen der Assyrier. Nicht so jedoch die Juden, die kurz zuvor aus der babylonischen Gefangenschaft zurückgekehrt und sehr besorgt um ihren neu geweihten Tempel in Jerusalem waren. Sie verschanzten sich in ihren Städten, die in den Bergen lagen, rüsteten sich für den Kampf und legten Vorräte an. Der Stadt Bethulia kam durch ihre Position am Zugang zum Gebirge eine besondere Bedeutung zu, da der Weg nach Jerusalem dort vorbeiführte. Holofernes war über den Kampfeswillen und die Unbeugsamkeit der Israeliten äußerst erzürnt und besetzte die gesamte Ebene unterhalb ihrer Stadt. Aufgrund ihrer strategisch günstigen Lage der erhöht gelegenen Siedlung sah der Assyrier indes von einem direkten Angriff ab und schnitt Bethulia stattdessen von der Wasserversorgung ab. Schon nach kurzer Zeit litt die Bevölkerung Bethuliens an Wassermangel und beschloss, die Stadt nach fünf Tagen an die Gegner zu übergeben, da das Vertrauen in die Hilfe Gottes verloren war. Judith, eine zurückgezogen lebende Witwe, die ihre Tage mit Bußübungen und Gebeten ver-

brachte, missbilligte diesen Beschluss und kündigte an, eine Tat zu vollbringen, die das Volk Israel retten werde. Daraufhin bat sie Gott in einem langen, demütigen Gebet um Beistand. Sie rief ihre Magd zu sich, legte kostbare Kleidung sowie Schmuck an und machte sich auf den Weg zum assyrischen Feldlager. Dort angelangt, erklärte sie Holofernes, dass sie ihr Volk verlassen habe, da es sich gegen seinen Gott versündigen würde. Sie selbst wolle jedoch nicht zum Opfer der Assyrier werden und sei deswegen in deren Lager gekommen. Sie stellte dem Feldherrn einen schnellen Sieg über die Israeliten in Aussicht, jedoch nur unter der Voraussetzung, dass er den von ihr genannten Zeitpunkt abwarte. Holofernes hörte auf die Worte der schönen Witwe und ließ ihr große Annehmlichkeiten zuteilwerden. Er lud sie zu einem Festmahl ein, wobei er insgeheim beabsichtigte, Judith bei dieser Gelegenheit zu verführen. Der Assyrier konnte beim Genuss des Weines jedoch nicht maßhalten und schlief nach dem Festmahl auf seiner Bettstatt ein. Judith ergriff daraufhin die Gelegenheit, nahm das Schwert des Holofernes und schlug ihm mit zwei Hieben den Kopf ab. Sie übergab daraufhin das Haupt ihrer Magd und beide verließen unbehelligt das assyrische Feldlager, um nach Bethulia zurückkehren. Das israelitische Volk war dankbar für seine Errettung, sie beteten zu Gott und priesen Judith als ihre Erretterin. Auf deren Aufforderung hin rüsteten sich die Juden zum Sturm auf die nunmehr führerlosen Assyrier, die durch den Mord an ihrem Feldherrn dermaßen entsetzt waren, dass sie von den Israeliten ohne große Mühe vertrieben werden konnten. Nach dem Sieg der Juden nahm Judith ihre alten Gewohnheiten wieder auf und lebte weiterhin gottesfürchtig und zurückgezogen in der Stadt Bethulia.

Im Gegensatz zu den beiden Davidstandbildern des Donatello stellt die Bronzeplastik des Künstlers neben der Figur der Witwe eine weitere dar (Abb. 4). Judith, in ein verziertes, bodenlanges und gegürtetes Gewand gekleidet, steht aufrecht über dem auf einem Kissen sitzenden Feldherrn Holofernes. Mit ihrer linken Hand hält sie ihn am Haarschopf gepackt und biegt seinen Kopf zurück, gegen ihr nach vorne ausgestelltes linkes Bein. In der Hand des auf Schulterhöhe angewinkelten rechten Arms hält sie das Schwert – ihr Blick ist jedoch nicht auf Holofernes, sondern unbestimmt in die Ferne gerichtet. Sie steht in Schrittstellung mit dem rechten Bein auf dem Unterkörper des Assyriers, den linken Fuß auf seinem nach hinten geklappten rechten Handgelenk. Das unter dem langen Gewand nur zu erahnende Standbein bildet eine feste Achse, die von unten nach oben verläuft und in der Bewegung des abgespreizten schwerhaltenden Armes kulminiert. Dieses sehr stabil und fest wirkende Standmotiv kontrastiert mit dem schlaffen Körper des Holofernes, dessen Arme und Beine über die Kanten des dreiseitigen, prismenförmig gestalteten Sockels herabhängen. Dessen vertikalen Kanten ist jeweils ein Baluster vorgestellt, die von zwei mit figürlichen Reliefs verzierten Pilastern flankiert werden, welche ihrerseits Reliefszenen rahmen. Diese drei Bildfelder des Sockels zeigen Szenen mit bacchanalischer Thematik. Das Standbild der Judith und des Holofernes von Donatello war mit zwei Inschrif-

ten versehen, die sich vermutlich am Sockel des Kunstwerks befanden. Durch die namentliche Erwähnung in der Widmungsinschrift der Bronzegruppe schuf Piero einen Bezug zwischen der Statue und seiner eigenen Person. Im Gegensatz zum Bronzedavid, dessen Inschrift keinen expliziten Verweis auf die Familie der Medici enthält, wurde das Standbild der Judith zum Bezugshorizont einer historisch eindeutig zu identifizierenden Gruppe, gleichsam zum „Monument eines Familienanspruches“.¹⁵⁷ Auf der einen Seite des Sockels war folgendes Distichon zu lesen:

Regna cadunt luxu, surgunt virtutibus urbes:
Cesa vides humili colla superba manu.

Die Widmungsinschrift, die auf der anderen Seite des Sockels angebracht und in Prosa verfasst war, lautete:

Salus publica.
Petrus Medices Cos. fi. libertati simul et fortitudini
hanc mulieris statuam, quo cives invicto
constantique animo ad rem publicam tuendam redderentur,
dedicavit.¹⁵⁸

Die Bronze-Gruppe Donatellos wurde vermutlich 1464 im Garten des Palazzo Medici und somit unweit des Bronzedavid aufgestellt. Zu diesem Zeitpunkt wurden offenbar auch die beiden Tituli angebracht. Im Distichon wurde eine für die Deutung der Judith-Figur zentrale Zweiteilung vorgenommen, denn es wurden Königreiche und Städte einander antithetisch gegenübergestellt. Der Unterschied, auf den dabei meines Erachtens abgehoben werden sollte, lag in deren unterschiedlicher politischer Struktur. Während Königreiche normalerweise dadurch gekennzeichnet waren, dass sie von einer Einzelperson regiert wurden, standen den städtischen Kommunen in aller Regel mehrere Personen vor, die in unterschiedlicher Verfasstheit gemeinschaftlich über die Geschicke des städtischen Territoriums entschieden. Zu dieser strukturellen Unterscheidung tritt bezeichnenderweise jedoch noch eine weitere qualitative Differenz. In der zweiten Zeile, die den Betrachter direkt adressiert, wird mittels des Bildes des Enthauptens deutlich, dass die Demut über den Hochmut siegt, indem sie dieser den Kopf abschlägt. Durch die Struktur des zweizeiligen Verses liegt es zudem nahe, die „humilitas“ und die „superbia“ den Begriffen aus der ersten Zeile zuzuordnen.

¹⁵⁷ Bredekamp: Bildmagie, S. 13.

¹⁵⁸ „Königreiche fallen durch Ausschweifung, durch Tugenden steigen die Städte empor. Du siehst das hochmütige Haupt durch die demütige Hand abgeschlagen.“ / „Dem öffentlichen Wohl. Pietro de' Medici, Sohn des Cosimo, weihte diese Statue einer Frau der Freiheit und zugleich der Tapferkeit, damit dadurch die Bürger mit unbesiegender und standhafter Geisteshaltung die Republik bewahren mögen.“ – Distichon und Widmungsinschrift sind zitiert nach Caglioti: Donatello, Bd. 2, S. 397. Zu den Inschriften des Bronzedavid und der Judith-Holofernes-Gruppe siehe ebd., Bd. 1, S. 1–21; beide Epigraphien sind heute verloren, zu ihrer jeweiligen Überlieferung in handschriftlichen Quellen siehe ebd., Bd. 2, S. 398–399.

Somit entspräche den „regna“ Ausschweifung und Stolz, den „urbes“ hingegen Tugenden und Demut. Dem Betrachter wurde folglich suggeriert, dass die Städte durch das tugendhafte Betragen ihrer Bewohner gedeihen, wohingegen Ausschweifung und Stolz in den Königreichen die Wurzel allen Übels sind und diese zugrunde richten. Bartolo da Sassoferrato schrieb demgemäß in seinem politischen Traktat *De Tyrannia*: „Superbia est radix omnium malorum que praecipue in tyrannis apparet.“¹⁵⁹ Indem also die Tugenden den Städten und die Laster den Königreichen exemplarisch zugeordnet werden, wird evident, dass erstere als moralisch-ethisch höherwertig einzustufen sind als letztere. Diese Gegenüberstellung tugendreicher Stadtstaaten und monarchisch strukturierter und damit moralisch verkommener Territorien hat im politischen Diskurs der italienischen Kommunen eine lange Tradition.¹⁶⁰ Zugleich wurde damit auch ein zentrales Thema des italienischen Humanismus des 14. und 15. Jahrhunderts angesprochen, das besonders in Florenz von Gelehrten wie Leonardo Bruni, Francesco Macchiavelli und Poggio Bracciolini diskutiert wurde. Sie bekräftigten wiederholt, dass nur in den Stadtrepubliken Freiheit herrsche und nur in Freiheit die Tugenden gedeihen könnten, die die Voraussetzung allgemeinen Wohlergehens seien.¹⁶¹

Ein direkter Verweis auf die Stadtrepublik am Arno fehlt jedoch. Der Bezug zu Florenz wird erst in der Widmungsinschrift evident, wenn auch nicht explizit genannt. Dem Wortlaut zufolge weihte Piero de' Medici die Statue der Judith der „libertas“ und „fortitudo“, durch die es den Bürgern möglich sein soll, die Republik zu bewahren. Demnach werden hier nicht nur die im Distichon angesprochenen „urbes“ in ihrer spezifischen Gestalt als Republik aktualisiert und vom Betrachter geistig als Florenz identifiziert, sondern auch die zuvor erwähnten „virtutes“ konkret benannt. Es wird, analog zum Konnex von „urbes“ und „virtutes“, der im Distichon hergestellt wird, die Verbindung der „res publica“ mit „libertas“

¹⁵⁹ Coluccio Salutati: *Tractatus de tyranno*. Kritische Ausgabe mit einer historisch-juristischen Einleitung; ein Beitrag zur Geschichte der Publizistik und des Verfassungsrechtes der italienischen Renaissance, hg. von Francesco Ercole, Berlin / Leipzig 1914, S. 65, vgl. auch Herzner: *Judith*, S. 172.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Hans Baron: *The Crisis of the Early Italian Renaissance. Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny*, Princeton 1966, siehe insbes. S. 338, S. 386, S. 408, S. 418, S. 430; vgl. auch Herzner: *Judith*, S. 172. – Es sei jedoch angemerkt, dass das Ideal republikanischer Freiheit im Italien des 15. Jahrhunderts ebenso rege verteidigt wurde wie das der monarchischen Staatsform. Die römische Republik war genau wie das römische Kaiserreich ein Vorbild, das es nachzuahmen galt. Dieser politische Diskurs zwischen den verschiedenen Parteien hat einen reichen literarischen Niederschlag erfahren. Besonders in der Republik Florenz, in der es zu vielen Veränderungen und Revolutionen kam und die sich Ende des 14. und während des 15. Jahrhunderts immer wieder ernsthaften Bedrohungen von außen gegenüber sah, betonten einige Florentiner Humanisten die Ideale des republikanischen Staates und des verantwortungsbewussten Bürgers, der aufgerufen ist, diesen Staat zu regieren. Zum Überblick siehe Paul Oskar Kristeller / Eckhard Kessler (Hg.): *Humanismus und Renaissance*, 2 Bde., München 1976, Bd. 2, Philosophie, Bildung und Kunst, S. 59.

und „fortitudo“ deutlich benannt. Darüber hinaus legt die Nennung Pieros als für die Errichtung der Statue verantwortliche Person nahe, dass der Erhalt der Republik, ihr Wohlergehen und ihre Prosperität, die erklärten Ziele der Medici seien. Die Tugenden *libertas* und *fortitudo* werden dabei nicht nur zu Schlüsselbegriffen bürgerlichen Handelns erklärt, sondern sie bilden gleichsam die Voraussetzung, unter welcher das Fortbestehen der Republik, für das sich Piero offenbar verantwortlich fühlt, erst möglich wird. Damit wird ein Ideal bürgerlicher *virtù* gezeichnet, das zur Nachahmung anregen und dadurch die Florentiner Bürger befähigen soll, sich kraft ihrer standhaften und unbesiegtten Geisteshaltung in zukünftigen Krisensituationen zu bewähren. Ähnlich wie zuvor beim Bronzedavid Donatellos werden über die Figur der Judith offenbar die Maximen heroischen Handelns, Freiheitswillen und Stärke, kommuniziert, die zum Erhalt der Republik und zur Sicherung ihrer Prosperität nötig waren.

Dass die Judith-Holofernes-Gruppe von Donatello nicht bloß auf einer allgemeinen Ebene als Darstellung des biblischen Tyrannenmordes aufgefasst wurde, sondern auch über eine dezidiert politische Lesart verfügte, lässt ihre „Neuinszenierung“ vor dem Palazzo della Signoria vermuten. Denn bereits ein Jahr, nachdem die Medici 1494 aus Florenz vertrieben worden waren, stellten die Florentiner das Monument direkt vor der Fassade des Regierungssitzes der Republik auf und versahen es mit einer neuen Inschrift:

EXEMPLVM SAL[VTIS] PVB[LICAE] CIVES POS[VERE] MCCCCVC.¹⁶²

Durch diese neue Inschrift wurde also nicht nur der Name Pieros und damit implizit der Verweis auf die Medici getilgt, sondern auch explizit die florentinische Bürgerschaft als Initiatorin der Aufstellung des Kunstwerkes auf einem der beiden wichtigsten öffentlichen Plätze von Florenz benannt. Durch die visuelle Zuordnung des Standbildes zum Palazzo della Signoria, vor dessen Fassade es unmittelbar platziert war, trat die Bronzegruppe nun in einen republikanischen Kontext. Das Kunstwerk wurde nun vorrangig zum Leitbild bürgerlicher Tugenden und einer freiheitlichen, popularen Gesellschaftsordnung. Das Bild des Kampfes für die Freiheit des eigenen Volkes, mit welchem die Medici zuvor ihre eigene Herrschaft zu etikettieren versuchten, war offenbar gegen sie gerichtet worden: Der Kampf gegen die Unterdrückung durch fremde Mächte wurde nun als Kampf gegen die Bedrohung der Tyrannei aufgefasst, die aus dem Machtanspruch einer einzelnen Gruppe erwuchs. Auch in dieser Umdeutung des Standbildes ging es aus Sicht der florentinischen Bevölkerung wohl darum, sich gegen Fremdbestimmung und Unterdrückung zu wehren, jedoch mit dem signifikanten Unterschied, dass die Quelle der Bedrohung nun nicht mehr außerhalb, sondern innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft der Republik zu verorten war. Die Herkunft der Statue muss den Florentinern wohl bekannt gewesen sein. Folg-

¹⁶² „Als Beispiel öffentlichen Wohls haben die Bürger [diese Statue] 1495 aufgestellt.“ Zitiert nach Herzner: Judith, S. 180.

lich wurden im Kontext der Neuaufstellung die beiden dargestellten Bronzefiguren umgedeutet. Die Judith figurierte nach wie vor als Sinnbild des Mutes, der Kampfbereitschaft und des Freiheitswillens der Florentiner Bürger. Die Figur des Holofernes stand ab diesem Zeitpunkt jedoch nicht mehr für fremde Kriegsgegner, sondern für die Medici. Die florentinische Familie war somit nicht nur durch die Verbannung im Jahr 1494 eindeutig als Feinde der Republik gekennzeichnet, sondern in einem übergeordneten Sinne durch das Bild des gierigen und gewalttätigen Feldherrn gleichsam ikonisch gebrandmarkt worden. Ausgehend von der unheroischen Charakterisierung der Figur des Assyrsers als trunksüchtiger und lasterhafter Mensch hätten die Medici gleichsam als personalisierte Antithese zu der biblischen Heldin Judith und ihrer *virtus* fungiert.

Doch wie war es in Florenz in der Mitte des 15. Jahrhunderts überhaupt möglich, die biblische Witwe nicht nur als Sinnbild der *virtus* allgemein zu deuten, sondern der Figur darüber hinaus auch noch Tugenden wie *humilitas* und *fortitudo* zuzuschreiben? Bereits in der Spätantike wurde die theologische Bedeutung Judiths als Allegorie christlicher Tugenden ausformuliert.¹⁶³ Im sogenannten Ersten Clemensbrief an die Korinther wird Judith als patriotisches Motiv begriffen, was wohl als früheste kommentierende Erwähnung der biblischen Witwe zu werten ist. Sie galt ferner den patristischen Exegeten als Verkörperung zahlreicher christlicher Tugenden. Ambrosius sah in ihr *Honestas*, *Temperantia*, *Fortitudo* und *Humilitas* verkörpert, wohingegen Holofernes die Laster der *Luxuria* und der *Superbia* darstellte. Die im Jahr 404/405 verfasste *Psychomachia* des Prudentius sieht Judith als Beispiel der Keuschheit gegen die Wollust und erhebt sie aufgrund ihrer standhaften Tugend zum Vorbild, was sie letztendlich auch als Vorgängerin Mariens prädestiniert.¹⁶⁴ Dieser Aspekt schlägt sich auch in frühen poetischen Bearbeitungen des Buches Judith aus dem 9. bzw. 10. Jahrhundert nieder, in welchen nicht nur die heldenhaft männliche Handlungsweise Judiths herausgestellt wird, sondern auch die Weisheit und Macht Gottes und damit die Stärke im Glauben betont wird.¹⁶⁵ Die Episode der Judith und des Holofernes hat sich auch in der italienischen Dichtung niedergeschlagen. So diente beispielsweise in Dante

¹⁶³ Bettina Uppenkamp: Judith und Holofernes in der italienischen Malerei des Barock, Berlin 2004, S. 34, der ich hier folge.

¹⁶⁴ Zu den weiblichen Allegorien bei Prudentius aus geschlechtertheoretischer Perspektive siehe Susan Georgia Nugent: „Virtus“ or Virago? The Female Personifications of Prudentius's „Psychomachia“, in: Colum Hourihane (Hg.): Virtue & Vice. The Personifications in the Index of Christian Art (Princeton University, Index of Christian Art, Resources 1), Princeton 2000, S. 13–28; Renate Pillinger: Allegorische Darstellungen der Tugenden in der Dichtung der Prudentius und in der frühchristlichen Kunst, in: Victoria Zimmer-Panagl / Dorothea Weber (Hg.): Text und Bild (Sitzungsberichte / Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse 813; Veröffentlichungen der Kommission zur Herausgabe des Corpus der Lateinischen Kirchenväter 30), Wien 2010, S. 143–150.

¹⁶⁵ Gemeint sind zum einen das lateinische Gedicht *Histoire de Judith et d'Holoferne*, abgedruckt in: Edélestand du Mériel, Poésies populaires latines antérieures au douzième siècle, Paris 1843, S. 184–185, zum anderen eine epische Fassung der Handlung: Judith, MS. Cotton

Alighieris *Divina Commedia* das Schicksal des enthaupteten Feldherrn und seiner nunmehr führerlosen Truppen im *purgatorio* als abschreckendes Beispiel für die Folgen menschlichen Hochmuts.¹⁶⁶ Dahingegen verkörpern im *paradiso* neben Judith auch Sarah und Rebecca die theologischen Tugenden.¹⁶⁷ Bezeichnenderweise wird in der christlichen Literatur jedoch nicht nur die besondere moralisch-theologische Bedeutung der Judith herausgestellt, sondern auch der politische Aspekt ihrer Tat dargelegt. So erwähnt beispielsweise Augustinus im 18. Buch seines *De civitate Dei* Judiths Gewalttat in Zusammenhang mit der Vertreibung des Tyrannen Tarquinius aus Rom.¹⁶⁸

In der religiösen Literatur des Mittelalters wurde die Auslegung des Buches Judith besonders von den Leitbegriffen *humilitas* und *castitas* dominiert. Diese Auffassung Judiths als Vertreterin von Demut und Keuschheit fand durch Hymnen, Predigttexte und verschiedene Erbauungsschriften, wie beispielsweise dem *Speculum virginum*, ihre Verbreitung.¹⁶⁹ Die Texte wurden in der Regel von Illustrationen ergänzt, deren Aufgabe es war, den im Text formulierten moralischen Gedanken zu veranschaulichen. Innerhalb dieser Schriftgattung bildeten sich ikonographische Muster aus, die für die Darstellung des Judith-Themas bis in das 18. Jahrhundert hinein ihre Gültigkeit behielten.¹⁷⁰

Auch aus mittelalterlichen Bibelillustrationen waren Darstellungen der Episode der Judith und des Holofernes bekannt. Unter diesen können verschiedene Typen der Bildgestaltung identifiziert werden. In frühen Beispielen des 9. bis 12. Jahrhunderts wird das Geschehen häufig auf einer ganzen Seite illustriert und in mehreren Szenen dargestellt. Ab dem 11. Jahrhundert wird in italienischen Bibeln der Text zunehmend von einem einzelnen Bild illustriert, das den Inhalt in einer einzigen Szene verdichten und die der biblischen Erzählung zugemesene Bedeutung angemessen veranschaulichen muss.¹⁷¹ In den meisten Exemplaren wird dafür der Moment der Enthauptung des Holofernes durch Judith gewählt. Diese tritt von vorne oder seitlich an das Bett des Assyrsers heran und holt mit erhobenem Arm zum Schlag aus.¹⁷² Doch sind auch Illustrationen erhal-

Vitellius A XV, British Museum, abgedruckt in Albert S. Cook: Judith. An Old English Epic Fragment (The Belles-Lettres Series, Sect. 1), Boston 1904; vgl. Uppenkamp: Judith, S. 35, Anm. 23, dort auch mit weiterer Literatur.

¹⁶⁶ Dante Alighieri: Die göttliche Komödie, übers. von Karl Bartsch, Wiesbaden 2010, S. 228.

¹⁶⁷ Ebd., S. 441.

¹⁶⁸ Augustinus, De civitate dei, 18. Buch, Kap. 26; vgl. Aurelius Augustinus: Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus ausgewählte Schriften, übers. von Alfred Schröder, Bd. 3, Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus zweiundzwanzig Bücher über den Gottesstaat (Buch XVII – XXII), Kempten / München 1916, S. 129–130; vgl. Karl Völker: Augustinus. Der Gottesstaat (Die Herdflamme 4), Jena 1923, S. 136.

¹⁶⁹ Uppenkamp: Judith, S. 36. Zu anderen Erbauungsschriften, wie z. B. der *Somme le roi* oder dem *Heilsspiegel*, siehe ebd., S. 36–41.

¹⁷⁰ Ebd., S. 36.

¹⁷¹ Ebd., S. 32.

¹⁷² Nach Bettina Uppenkamp folgen diese Darstellungen dem von ihr identifizierten „karolingischen Typus“, benannt nach der Darstellung Judiths in einer karolingischen Bibel aus der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts, aufbewahrt in Rom, S. Paolo fuori le mura, fol.

ten, die die Heldin in einer dynamischen Bewegung darstellen, mit erhobenem Schwert und den Schopf des Holofernes mit der Hand gepackt.¹⁷³ Auch weniger dynamische, fast schon statisch anmutende Illustrationen der biblischen Historie der Judith und des Holofernes sind bekannt. Teilweise erscheint die Witwe als Einzelfigur in den Zwischenraum zweier Textkolonnen eingestellt, das erhobene Schwert in ihrer rechten, das abgeschlagene Haupt als Ausweis ihres Triumphes in der linken Hand.¹⁷⁴ Holofernes ist äußerst spärlich mit einem Tuch bekleidet, das seine Blöße bedeckt. Zum Zeichen ihres Sieges tritt sie ihm mit dem linken Fuß auf seine rechte Hand.¹⁷⁵

Es ist erstaunlich, wie genau die Ausgestaltung der Bronzegruppe Donatellos den Bildtraditionen der Bibelillustrationen entspricht – zugleich lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob der Künstler diese Darstellungen aus eigener Anschauung überhaupt gekannt hat. Dass der Bildhauer die Judithfigur in der Art gestaltet hat, dass sie mit ihrem linken Fuß auf sein rechtes Handgelenk tritt, könnte als narratives Detail verstanden werden. Die rechte Hand galt, wie weiter oben bereits dargelegt, als die „starke Hand“. Wenn die biblische Heldin also auf die Hand ihres Gegners tritt und ihm damit gleichermaßen den Puls abdrückt, beraubt sie ihn – auf einer metaphorischen Ebene – seiner körperlichen Kraft. Allein in diesem gestalterischen Detail offenbart sich Judiths überlegen eingesetzte Handlungsmacht. Obwohl körperlich unterlegen, bedient sie sich der Möglichkeiten, die ihr zur Verfügung stehen und schafft es trotz ihres physischen Nachteils, ihren Gegner zu besiegen.

Bei der Suche nach möglichen plastisch gestalteten Vorbildern, bei denen die Figur der Judith mit ihrem linken Fuß auf der rechten Hand ihres Widersachers zu stehen kommt, wird recht schnell deutlich, dass für die künstlerische Umsetzung der Enthauptung des Holofernes in der Bildhauerei schlichtweg überhaupt keine existierten.¹⁷⁶ Lediglich in der kleinformatigen Bronzeplastik ist ein zeitlich vorangehendes Beispiel der Darstellung Judiths fassbar. Für eines der zehn Felder auf dem Türblatt des Ostportals des Florentiner Baptisteriums fertigte Lorenzo Ghiberti zwischen 1425 und 1452 ein Halbreliet der Judith mit erhobenem Schwert und Holoferneskopf in der anderen Hand an. Dieser Darstellungstypus ist uns bereits aus den Bibelillustrationen des 11. Jahrhunderts bekannt, wo er häufig als

231v, vgl. Uppenkamp: Judith, S. 27, siehe zu der karolingischen Bibel auch Frances G. Godwin: The Judith Illustration of the Hortus Deliciarum, in: Gazette des Beaux Arts 36, 1949, S. 25–46, hier S. 31.

¹⁷³ Als Beispiele seien hier genannt: New York, Pierpont Morgan Library, ms. 436, fol. 173v und Venedig, Sammlung Cini, ohne Signatur; vgl. auch Uppenkamp: Judith, S. 32–33, sowie Pietro Toesca: Miniature di una collezione veneziana, Venedig 1958, Taf. 29.

¹⁷⁴ So beispielweise in einer italienischen Bibel aus dem späten 11. Jahrhundert, siehe München, Staatsbibliothek, Clm. 13001, fol. 121, vgl. Godwin: Judith Illustration, S. 40. – Ein weiteres Beispiel bietet die bekannte sog. Parma-Bibel, die ebenfalls aus dem 11. Jahrhundert datiert, siehe Vatikan, BAV, Vat. lat. 4, vgl. Godwin: Judith Illustration, S. 40.

¹⁷⁵ Uppenkamp: Judith, S. 33.

¹⁷⁶ Herzner: David Florentinus II, S. 145.

bildliche Zierde der Initialen zu Beginn des Liber Judith begegnet.¹⁷⁷ Der Hauptunterschied zwischen der Bronzegruppe Donatellos und den hier erwähnten Beispielen ist evident: Nicht das abgeschlagene Haupt, sondern der ganze Körper des Holofernes ist Bestandteil des Standbildes.

Neben den kleinformatigen Bibelillustrationen existiert allerdings noch ein großformatigeres Beispiel aus der Freskomalerei, in der sowohl das Fußdetail als auch der vollständige Männerkörper dargestellt sind (Abb. 5).¹⁷⁸ Zumindest in diesen beiden Punkten weist die Darstellung, die ein Bestandteil des von Guariento da Arpo gemalten Freskenzyklus in der Reggia dei Carraresi in Padua ist, die bisher größte Übereinstimmung mit der formalen Gestaltung der Bronze-Gruppe des Donatello auf.

Ob sich Donatello bei der Konzeption seiner Bronzegruppe von dem Werk Guarientos hat inspirieren lassen, kann sicherlich nicht mehr genau bestimmt werden. Fest steht jedoch, dass sich der Bildhauer mit der Aufgabe konfrontiert sah, eine zweifigurige Gruppe zu entwerfen, ohne sich dabei an plastischen Vorbildern orientieren zu können, die annähernd denselben Größenmaßstab aufwiesen. Dennoch gelang es Donatello, eine künstlerische Lösung zu finden, die nicht nur die theologische Bedeutung der Judith adäquat ins Bild setzte, sondern auch den Tyrannenmord als einen Konflikt zwischen zwei menschlichen Gestalten und damit in einer neuen, den Idealen des bürgerlichen Humanismus verpflichteten Sichtweise zu zeigen.¹⁷⁹ Es trifft sicherlich zu, dass Donatellos formale

¹⁷⁷ Ebd., S. 143; vgl. auch Gerhart Ladner: Die italienische Malerei im 11. Jahrhundert, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 5, 1931, S. 33–160, hier insbes. S. 58; Godwin: Judith Illustration, S. 40.

¹⁷⁸ Grundlegend zum Freskenzyklus des Guariento di Arpo in der Reggia Carrarese zu Padua siehe Francesca Flores d'Arcais: Guariento. Tutta la pittura, Venedig 1965, S. 69–70; Zuleika Murat: Guariento. Pittore di corte, maestro del naturale, Mailand 2016, S. 132–139; Denise Zaru: Gli affreschi della cappella carrarese a Padova. Le origini bizantine della narrazione visiva di Guariento, in: *Opuscula historiae artium* 62, 2013, Suppl., S. 76–97. Die ehemalige Kapelle dient heute als Saal der Accademia.

¹⁷⁹ Daher bin ich der Meinung, dass die in der älteren Forschung geführte Diskussion darüber, ob die durch die Armhaltung Judiths angedeutete Handlung situativ-illustrativ oder als zeitenthalten aufzufassen ist, hier eine untergeordnete Rolle spielt. In dem Bestreben, die Einheit von Handlung und Zeit im Standbild Donatellos nachzuweisen, wurde die Gestaltung der Statue äußerst exakt analysiert, so dass der Bildtradition folgend sogar der Wulst am Hals des Holofernes als Indiz für die Wunde des ersten Schwerthiebes gewertet wurde – denn gemäß dem Bibeltext habe Judith bekanntlich zweimal die Klinge auf den Assyrier hinabfahren lassen. In diesem Sinne urteilten u. a. Frida Schottmüller: Donatello. Ein Beitrag zum Verständnis seiner künstlerischen Tat, München 1904, S. 53; Wolfgang Braunfels: Benvenuto Cellini, Perseus und Medusa (Werkmonographien zur bildenden Kunst in Reclams Universal-Bibliothek 64), Stuttgart 1961, S. 4. Es könnte sich bei dieser vermeintlichen „Wunde“ meines Erachtens jedoch auch um eine nicht akkurat nachbearbeitete oder im Laufe der Zeit beschädigte Stelle des Bronzegusses handeln, vgl. von Erffa: Judith, S. 460; Liess: Beobachtungen, S. 186; Janson: Donatello, S. 204; Herzner: David Florentinus II, S. 141; Kauffmann: Donatello, S. 245, Anm. 519. Der genauere Blick auf die Körperhaltung der biblischen Witwe zeigt, dass diese recht schematisch und daher nicht konzise genug auf den bevorstehenden Hieb mit der Waffe abgestimmt ist, wodurch Judith sich zugleich selbst am Oberschenkel verletzen würde. Auch der ernste, in die Ferne

Lösung, Judith in stehender Pose über Holofernes zu zeigen, in formaler Abhängigkeit zu den Tugend-Laster-Darstellungen in der *Psychomachia* des Prudentius steht. Bezüglich der Konzeption ihres jeweiligen Wesens, wie es sich in Mimik, Gestik und Körperlichkeit ausdrückt, sind die beiden Figuren jedoch nicht, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, von diesem Schema bestimmt.

Wie bereits erwähnt, kann das Stehen der Siegerin Judith über ihrem Widersacher Holofernes als Reminiszenz an mittelalterliche Darstellungstraditionen bewertet werden. Gleichwohl war durch die Verbindung einer stehenden mit einer sitzenden Figur das Problem der Zwei-Figuren-Gruppe gestalterisch lösbar. Darüber hinaus war es möglich, Judith und Holofernes in einen szenischen Zusammenhang treten zu lassen.¹⁸⁰ Indes veranschaulicht das formale Schema der Psychomachie in der Regel das Resultat eines Kampfes, der von Anfang an entschieden ist. Bei Donatellos Bronzegruppe ist dies jedoch anders. Zwar ist Holofernes in sich zusammengesunken, sein Oberkörper aber ist kräftig durchgebildet. Allein durch den Rausch ist er seiner Kräfte nicht mehr Herr. Seine sitzende Position kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass er, zu voller Größe aufgerichtet, größer, stärker und sicherlich auch waffengewandter wäre als seine Gegnerin (Abb. 4). Donatello hat folglich nicht nur darauf verzichtet, Holofernes in verkümmerter Gestalt zu präsentieren, wie es dem Schema der Psychomachie entsprechen würde. Er hat auch davon abgesehen, durch eine fratzenhafte Gestaltung der Gesichtszüge Holofernes als minderwertig darzustellen. In der Statue Donatellos schlägt sich daher nicht eine prästabilisierte Ordnung nieder, sondern die Szene zeigt Siegerin und Besiegten als Ergebnis einer offenen Konfrontation. Hätte Donatello auf die traditionelle Lösung der Psychomachie zurückgegriffen, hätte er sich außerdem nicht der Problematik stellen müssen, den Körper des Holofernes in die Darstellung zu integrieren. Für die Visualisierung des Triumphes der biblischen Heldin hätte es ausgereicht, ihr als Attribute des Sieges das abgeschlagene Haupt und ein Schwert beizugeben, wie es bei der Statuette Ghibertis an der Paradiestür des Baptisteriums in Florenz der Fall ist. Diese formale Lösung hätte sich allerdings nicht sonderlich von dem Typus des Bronzedavid unterschieden. In Anlehnung an die oben dargelegten Ausführungen Ulrich Pfisterers, wonach Donatello mit dem Bronzedavid absichtlich in einen künstlerischen Wettstreit mit der Antike getreten ist, halte ich es für möglich, dass er bei der Judith-Holofernes-Gruppe die bildhauerische Herausforderung einer Zwei-Figuren-Gruppe gesucht hat.¹⁸¹ Auf der anderen Seite gibt es auch Aspekte bezüglich der künstlerischen Gestaltung, die den Bronzedavid mit der Judith-Plastik verbinden. In beiden Fällen scheint das Stehen einer Figur über einem nicht soliden Unter-

gerichtete Blick könnte als Indiz für eine überzeitliche Aussageintention des Standbildes gedeutet werden. Ein guter Überblick zu den einzelnen Positionen ist zu finden bei Herzner: Judith, S. 140–145; vgl. auch von Erffa: Judith.

¹⁸⁰ Herzner: Judith, S. 148.

¹⁸¹ Volker Herzner ist der Ansicht, dass Donatello bewusst nach einer künstlerischen Lösung suchte, die von der des David abwich, siehe hierzu Herzner: Judith, S. 148.

grund eines der bildnerischen Kernmotive der Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Thema zu bilden. Analog zur bronzenen Statue des David, der sich in aufrechter Position über einem großen Kranz erhebt, evoziert die Betrachtung der Judith, die auf dem Körper des Holofernes steht, ein Moment der Irritation. Diesem ist zugleich eine Spannung immanent, die sich durch die Gegensätzlichkeit einzelner Gestaltungsmerkmale der beiden dargestellten Figuren verstärkt. Die bereits angesprochene Grobschlächtigkeit des Assyrsers steht in einem starken Gegensatz zu den feinen Gesichtszügen Judiths und der Stoffe der Gewänder, in die sie gehüllt ist. Die Feingliedrigkeit der Witwe steht damit in einem effektvollen Kontrast zu der rohen Gewalt, deren Ausübung notwendig ist, um die Israeliten von der Bedrohung durch die Truppen Nebukadnezars zu befreien. Vor allem jedoch wird die körperliche Unterlegenheit der Frau durch ihre geistige Stärke, ihren Glauben daran, dass ihre Mission unter Gottes Ägide gelingen wird, kompensiert. Das Heldenhafte der Heldin tritt, wie zuvor schon bei Donatellos bronzenem David evident, durch ihre „unheroische“ Modellierung hervor. Das Siegesbewusstsein Judiths ist ihrer Physiognomie gleichwohl nicht abzulesen, jedoch weist der erhobene rechte Arm mit dem Schwert in Anlehnung an mittelalterliche Bibelillustrationen bereits auf ihren Triumph voraus. Der starre, fast unbewegte und ernste Gesichtsausdruck der Judith vermittelt den Eindruck, als ob sie sich der Tragweite ihrer Handlung durchaus bewusst sei und kontrastiert darüber hinaus mit der gelösten Physiognomie des berauschten Holofernes. Die beiden Figuren sind, analog zur Antithese des Distichons, äußerst unterschiedlich, fast gegensätzlich gestaltet. Donatello transformiert das biblische Geschehen in eine körperliche Konfrontation zweier Menschen, die der alltäglichen Wirklichkeit stärker verhaftet zu sein scheinen als die beiden Figuren aus der Heiligen Schrift. Der Künstler verleiht dem Gesicht der Judith „das Psychogramm eines Individuums“, das der Bedrohung mithilfe seiner moralischen Kraft, seiner Tapferkeit und Entschlossenheit trotzt und zum Wohl der Gemeinschaft handelt.¹⁸² Zu der christlichen Tugend der Demut, die sich darin ausdrückt, tritt nun eine andere Qualität, der hier deutlich mehr Gewicht verliehen wird: Es ist der neue humanistische Moral-Begriff, das Konzept der *virtù*, das in der Judith Donatellos eine adäquate künstlerische Formulierung gefunden hat.¹⁸³ Das Geschehen wird vom Künstler überführt in die Darstellung einer Entscheidung, des vorausgegan-

¹⁸² Herzner: Judith, S. 149.

¹⁸³ In Ergänzung zu den Ausführungen in Kapitel 2 der vorliegenden Arbeit und zum Verständnis des menschlichen Handelns, wie es die Humanisten vertraten, siehe grundlegend Matteo Palmieri / Felice Battaglia: *Della vita civile* (Scrittori politici italiani), Bologna 1944; Leon Battista Alberti: *I libri della famiglia*, hg. von Ruggiero Romano / Alberto Tenenti, Turin 1969; vgl. auch Hans Baron: *La rinascita dell'etica statale romana dell'Umanesimo fiorentino*, in: *Civiltà moderna* 7, 1935, S. 3–35; Eugenio Garin: *Umanesimo e vita civile*, in: *Atti dell'Accademia Fiorentina di scienza morali „La Columbaria“*, N. S., 1, 1943–1947, S. 467–492; Lauro Martines: *The Social World of the Florentine Humanists 1390–1460*, London 1963; Paul O. Kristeller: *Das moralische Denken der Renaissance*, in: ders. / Eckhard Keßler (Hg.): *Humanismus und Renaissance*, Bd. 2, München 1975, S. 30–84.

genen Abwägens und der Handlung im Bewusstsein der dafür benötigten Gewalt und der moralischen Minderwertigkeit der Tat.

Über dieses Bild, das sich in der Figur der Judith als Ausdruck bürgerlicher Ideale wie Mut, Freiheitsbestreben und Kampfeswillen sublimiert, betreiben die Medici eine zwar indirekte, aber eindeutig auf die Heraushebung aus der Masse des populären Kollektivs zielende Heroisierung ihrer eigenen Familie. Die Bronzeplastik Donatellos dient als anschauliche Beglaubigung dieser Stilisierung der Medici als erste Bürger von Florenz, die sich als Förderer und Bewahrer der republikanischen Werte und damit auch der Republik selbst verstehen. Gleichwohl bilden *libertas* und *fortitudo* jedoch fundamentale Werte des bürgerlichen Humanismus und sind keine expliziten Produkte einer mediceischen Staatsideologie.¹⁸⁴ Vielmehr erheben die Medici, wie Volker Herzner bereits ausgeführt hat, die *libertas* zum Leitbegriff ihrer Herrschaft.¹⁸⁵ Außerdem konnte Judith seit dem 14. Jahrhundert auch als Exemplum der Fortitudo gelten.¹⁸⁶ Die Illustration zu dieser Tugend in der *Canzone delle Virtù*, die Bartolomeo di Bartoli um 1350 für Bruzio Visconti angefertigt hat, zeigt unter anderen auch die von ihrer Magd begleitete Judith, wie sie Holofernes das Haupt abtrennt.¹⁸⁷ Ulrich Pfisterer hat in einem Vortrag aus dem Jahr 2013 vorgeschlagen, Judith als Personifikation der Fortezza im Rahmen des von Cosimo il Vecchio initiierten politisch motivierten Bildprogrammes des Palazzo Medici mehr Gewicht einzuräumen.¹⁸⁸ Als *Allegoria* habe sich Judith demnach sehr gut in das umfassende Programm Cosimos, das die Repräsentation seiner *Magnificenzia* im Dienste von Florenz darlegen sollte, eingepasst. Bedenkt man, dass seit Dante betont wurde, Fortitudo sei keine theologische Tugend, sondern gehöre zu den angeborenen „politischen“ Kardinaltugenden,¹⁸⁹ so könnte dieses Konzept der Betonung der *Magnificenzia* Cosimos über die Bilder politischer Kardinaltugenden als frühe intentionale Repräsentation eines Herrschers verstanden werden. Damit würde nicht nur Cosimos Anspruch auf Alleinstellung erkennbar, sondern auch die absichtsvolle Inszenierung seiner Herrschaft über

¹⁸⁴ Vgl. Herzner: Judith, S. 175.

¹⁸⁵ Ebd., S. 175. Seit August 1458 hießen die Priori, die gemeinsam mit dem Gonfaloniere della Giustizia die Signoria bildeten, nicht mehr Priori delle Arti sondern Priori della Libertà und auch die Gegner der Medici in der Verschwörung von 1458 wurden als Gegner der Freiheit bezeichnet. Siehe dazu auch Alamanno Rinuccini: *Lettere e orazioni* (Nuova collezione di testi inediti o rari 9), hg. von Vito R. Giustiniani, Florenz 1953, S. 152 sowie S. 22, Anm. 8.; vgl. Vito R. Giustiniani: *Alamanno Rinuccini 1425–1499. Materialien und Forschungen zur Geschichte des florentinischen Humanismus* (Studi italiani 3), Köln / Graz 1965, S. 152–155.

¹⁸⁶ Herzner: Judith, S. 170, dem ich hier folge.

¹⁸⁷ Chantilly, Musée Condé, Ms. 1426, fol. 3r.

¹⁸⁸ Ulrich Pfisterer hat seinen Vortrag „A Renaissance of Failure: Donatello's Judith“ im Rahmen der Tagung „Renaissance Revisited“ gehalten, die vom 14. bis 15. November 2013 am Kunsthistorischen Institut Florenz – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte stattfand. Er hat mir freundlicherweise sein Vortragsmanuskript zur Verfügung gestellt, wofür ihm an dieser Stelle nochmals herzlich gedankt sei. Meiner Kenntnis nach ist dieser Vortrag bislang nicht als Aufsatz publiziert worden.

¹⁸⁹ Herzner: Judith, S. 170.

die Bildmedien seiner Zeit evident. Es fällt zudem auf, dass auf Darstellungen der Justizia aus dem 15. Jahrhundert sehr häufig nicht nur ein Schwert, sondern auch ein abgeschlagenes Männerhaupt als Attribute beigegeben sind. Es erscheint somit möglich, dass durch diese formale Übereinstimmung die Kardinaltugend der Justizia in dem Bild der Judith als Fortitudo emergierte und zugleich auf die Ausübung von Gerechtigkeit als Prärogative des Herrschers anspielen sollte.¹⁹⁰ Es scheint also, als wären die hier skizzierten herrscherlichen Repräsentationsmodi, die später in deutlich ausgeprägterer Form begegnen, in einer Republik wie Florenz gewissen Grenzen unterworfen. Es ist jedoch möglich, dass Cosimo innerhalb dieser Grenzen einer sich zu entwickelnden visuellen Repräsentativität die Möglichkeiten der Assoziation und der indirekten Verweise zur Betonung seiner Alleinstellung innerhalb des gesellschaftlichen Gefüges der Republik am Arno voll auszuschöpfen wusste. Wie wir wissen, hat es Cosimo il Vecchio nur zu gut verstanden, sich nicht wie der Autokrat zu verhalten, der er inoffiziell war. Vielmehr scheint er Wert darauf gelegt zu haben, in erster Linie seinen Status als Bürger herauszustellen, was seinen politischen Ambitionen sicherlich nicht zum Nachteil gereichte.¹⁹¹ Der Palazzo an der Via Larga nimmt diesbezüglich eine Zwitterfunktion ein: Einerseits war er der Wohnsitz einer Privatperson und deren Familie, andererseits wurden hier in den letzten Jahren der Regierungszeit Cosimos zunehmend auch die politischen Geschäfte der Republik abgewickelt.¹⁹² Die Ausstattung des Palastes und die damit in Zusammenhang stehenden Kunstaufträge der Medici müssen daher auch stets vor dem Hintergrund dieser Funktion des Gebäudes, die zwischen öffentlichem Repräsentationsort und privatem Rückzugsraum oszilliert, betrachtet werden. Dass die Ausstattung eines solchen potentiell auch als privat anzusehender Raum mit einem David-Standbild als dezidiert republikanischem Symbol umso brisanter erscheinen muss, liegt auf der Hand.

Das Prinzip des tugendhaften, heroischen Handelns zum Wohl der Gemeinschaft, das in der Judith-Holofernes-Gruppe bildlich umgesetzt wird, findet seine Parallele in dem bereits dargelegten komplexen Konzept des bronzenen Davidstandbildes, das der Visualisierung republikanischer Ideale wie Feiheitswillen und Kampfesmut dient. Ob das Standbild Judiths als Ergänzung zum Bronzedavid geplant war, lässt sich aufgrund fehlender quellenkundlicher Belege bedauerlicherweise nicht mehr mit Sicherheit sagen. Allerdings wurde Judith, wie fast alle Personen aus dem Alten Testament, bis zum 15. Jahrhundert in der Regel nicht einzeln dargestellt. Aufgrund seiner typologischen Entsprechungen wurde der Hirte David sehr häufig mit Judith zusammen dargestellt. Durch die theologische Deutung der Siege der beiden als Präfigurationen der Überwindung des Teufels durch Maria bzw. durch Christus wurden sie zu zwei sich auf konzeptu-

¹⁹⁰ Ebd., S. 170.

¹⁹¹ Grundlegend zu Cosimos Verhalten im Kontext seiner Politik siehe Rubinstein: Government, S. 144–148.

¹⁹² Siehe dazu ebd., S. 144–145.

eller Ebene ergänzenden Gegenstücken einer weiblichen und einer männlichen Verkörperung von *humilitas*.¹⁹³ Aufgrund ihres Bezuges auf die beiden zentralen Figuren der Christenheit wurden David und Judith entsprechend häufig bildlich dargestellt.¹⁹⁴ Auch auf Guariento da Arpos Fresko in Padua sowie auf Ghibertis Paradiestür sind die Darstellungen von David und Judith Bestandteile eines alttestamentlichen Zyklus. Aufgrund dieser theologisch vorgeprägten Bildtradition der paarweisen Darstellung dieser beiden biblischen Figuren kann man davon ausgehen, dass der Bronzedavid und die Judith-Holofernes-Gruppe des Donatello zumindest gedanklich-konzeptuell zueinander in Bezug standen. Der aus der Inschrift der Judith-Holofernes-Gruppe resultierende Konnex von Tugend und *res publica* wird, wie bereits dargelegt wurde, mit den Schlüsselbegriffen Freiheit und Tapferkeit verknüpft. Der daraus abzuleitende prospektive Charakter, mit welchem die Statue den Betrachter adressiert, ist dadurch der explizit prospektiven Ansprache des Bronzedavid vergleichbar.¹⁹⁵ Auch in ihrer Figuration als tapfere und gottesfürchtige, körperlich unterlegene Kämpfende gegen einen vermeintlich übermächtigen Feind verfügen Judith und David über ikonographische Parallelen. Allerdings, so hat bereits Volker Herzner konstatiert, war der typologische Zusammenhang zwischen Donatellos Bronzedavid und seiner Judith-Holofernes-Gruppe in der Mitte des 15. Jahrhunderts nicht mehr zwingend, sondern wirkte lediglich als Bildtradition nach.¹⁹⁶ Die von Donatello in den beiden Bronzeplastiken vorgenommene inhaltliche Akzentuierung liegt nicht mehr auf ihrer theologisch-präfigurativen Funktion, sondern auf der Darstellung der jeweiligen heroischen Tat. Diese wird für die Visualisierung der *virtus* zentral, sie ist gleichsam die Voraussetzung dafür, in den Standbildern des David und der Judith die Ideale bürgerlicher Tugenden, wie Kampfesmut und Freiheitswillen, zu veranschaulichen.¹⁹⁷

Die Frage, ob beide Figuren als „Parallelisierung“¹⁹⁸ gesehen werden können, ob sie sich „entsprachen“¹⁹⁹ oder gar einen schlichten „Ikonoplasmus“²⁰⁰ darstell-

¹⁹³ Herzner: Judith, S. 164.

¹⁹⁴ Zahlreiche Beispiele bei Kauffmann: Donatello, S. 167–170; Robert L. Wyss: David, in: Lexikon der Christlichen Ikonographie, Bd. 1, 1968, Sp. 477–490, hier Sp. 483. – Judith erschien aber auch in profanen Freskenzyklen der Donne famose, wo sie gemeinsam mit anderen alttestamentlichen, klassisch-antiken oder sogar zeitgenössischen Heldinnen auftrat, wie beispielsweise in der 1391 von Niccolò di Pierio Gerini im Hof des Palazzo Datini in Prato gemalten Serie von 14 Figuren. Siehe dazu Herzner: Judith, S. 164, Anm. 96, dort auch mit weiteren Beispielen sowie weiterführender Literatur.

¹⁹⁵ Krüger: Staatszeremoniell, S. 484–485; Pfisterer spricht hier sogar von einer Art ikonographischem „Pleonasmus, der sich umso tiefer dem Gedächtnis einprägte“, siehe Pfisterer: Donatello, S. 428.

¹⁹⁶ Herzner: Judith, S. 169.

¹⁹⁷ Volker Herzner ist der Meinung, dass aus den abhängigen Figuren des typologischen Zyklus ein abgekürzter Zyklus von Uomini e donne illustriert wird, siehe dazu Herzner: Judith, S. 169.

¹⁹⁸ Ebd., S. 165.

¹⁹⁹ Kauffmann: Donatello, S. 167.

²⁰⁰ Pfisterer: Donatello, S. 428.

ten, lässt sich nicht leicht beantworten. Eine simple Dopplung der Aussage, wie sie die Statue des David bereits enthielt, halte ich für wenig plausibel. Umso wahrscheinlicher scheint mir, dass das Standbild der Judith die Botschaft der älteren Statue Donatellos ergänzen, konturieren und gleichzeitig erweitern sollte. Es mag sein, dass mit der fein gearbeiteten Statue der Judith nicht nur die Bürger von Florenz allgemein, sondern möglicherweise die Frauen im Besonderen angesprochen werden konnten.²⁰¹ Allerdings lässt sich an dem weiteren Schicksal der Judith-Holofernes-Gruppe aufzeigen, welche soziale Sprengkraft sie offenbar besaß, sodass ihr eine prominente und isolierte Aufstellungsposition vor dem Palazzo della Signoria wenige Jahre nach ihrer Errichtung dort nicht mehr zugestanden werden konnte. Sie musste 1504 dem kolossalen David Michelangelos weichen und wurde in die Loggia dei Signori (Loggia dei Lanzi) verbracht. Der Aufstellung der David-Statue Michelangelos vor dem Palazzo dei Signori war eine Diskussion vorausgegangen, als deren argumentativer Abschluss das bekannte Diktum des Florentiner Herolds Francesco Filarete betrachtet werden kann: „[...] la Iudicta è segnio mortifero, e non sta bene, havendo noi la † per insegna et el giglio, non sta bene che la donna uccida l’homo [...]“.²⁰²

Doch wie sind die Worte des Herolds der Republik nun genau zu bewerten? Es ist nicht auszuschließen, dass Michelangelo für seinen Koloss von Anfang an nicht eine erhöhte, sondern eine Aufstellung zu ebener Erde anvisierte.²⁰³ Die Positionierung der Judith-Holofernes-Gruppe zwischen Ringhiera und Eingangstreppe des Palazzo dei Signori war indes derart prominent, dass es schon eines durchschlagenden Argumentes bedurfte, um die eine Statue abräumen und die andere daraufhin dort aufstellen zu können. Allerdings würde man der Bedeutung der Worte Francesco Filaretos sicherlich nicht gerecht, wertete man sie als bloßen Vorwand dafür, die Statue der Judith und des Holofernes entfernen zu können. Im Kern musste die Äußerung des Herolds einen sensiblen Punkt berühren, um die Durchschlagskraft zu gewinnen, die sie augenscheinlich besaß. Gleichzeitig sind die Worte Francesco Filaretos als Spiegel der sich gewandelten Meinung der populären Regierung über die Judith-Statue zu betrachten. Der relativ kurze zeitliche Abstand zwischen der Aufstellung der Bronze vor dem Palazzo dei Signori im Jahr 1495 und dem sich zuspitzenden Diskurs um die Aufstellung des David von Michelangelo, als dessen Höhepunkt die Äußerung Francesco Filaretos begriffen werden kann, lässt Folgendes vermuten: Nicht die ikonologische Ausdeutung

²⁰¹ An dieser Stelle sei jedoch kritisch angemerkt, dass im Prolog der Vulgata zum Liber Judith die Witwe als *exemplum castitatis* bezeichnet wird, welches nicht allein für Frauen zum Vorbild geeignet sei, sondern auch Männern ein Beispiel zur Nacheiferung liefern könne: „Accipite Iudith viduam, castitatis exemplum, et triumphali laude perpetuis eam praeconiis declarate. Hanc enim non solum feminis, sed et viris imitabilem dedit, qui, castitatis eius remunerator, virtutem talem tribuit, ut invictum omnibus hominibus vinceret, insuperabilem superaret.“ Siehe Bonifatio Fischer OSB u. a. (Hg.): *Biblia sacra, Iuxta Vulgatam Versionem*, Bd. 1, Stuttgart 1969, S. 691; vgl. Uppenkamp: *Judith*, S. 34.

²⁰² Zitiert nach Caglioti: *Donatello*, Bd. 1, S. 305.

²⁰³ So Hubert: *David-Plastiken*, S. 212; siehe auch Kap. 3.1 der vorliegenden Publikation.

der Figur der Judith als Ideal bürgerlicher *virtus* war problematisch, sondern ihre heroische Figuration in der visuellen Zuordnung zum Signorienpalast. Der neue urbanistische Aufstellungskontext löste vollkommen andere Assoziationen aus als die Aufstellung der Statue im Garten des Palazzo Medici. Die Figur der Judith gerät vor dem Regierungssitz der Republik zum männermordenden, listigen Weib. Durch die öffentliche Präsentation und die Funktion des Standbildes als „bürgerliches Mahnmal“ wird die zuvor als Ausdruck republikanischen Freiheitswillens begriffene und hochgelobte Tat moralisch zweifelhaft. Die Ermordung des Holofernes war nicht länger der Mord eines tyrannischen Feldherrn, sondern wurde offenbar auf die Ermordung eines Mannes durch eine Frau verkürzt, wie die Worte Francesco Filaretos zeigen. Damit gefährdete die Tat Judiths nicht nur die gesellschaftliche Ordnung der Republik, sondern verkehrte auch die darin geltende Geschlechterhierarchie und stellte damit ein grundlegendes Machtverhältnis in Frage.²⁰⁴ Darüber hinaus verletzte die kriegerische Bewaffnung einer Frau auch ein dezidiert männliches Privileg, wodurch sich mit Judith nicht länger ausschließlich das Bild einer tugendhaften Erretterin ihres Volkes verband, sondern auch das Bild einer Mörderin, die sich aller ihr zur Verfügung stehenden Mittel bedient, um ihren Plan umzusetzen. Die dadurch entstehende negative Besetzung der Figur entwickelte eine sozio-politische Sprengkraft, die eine Versetzung der Statue angezeigt erscheinen ließ. Dadurch wurde nicht nur die visuelle Verbindung der Bronzegruppe zum Signorienpalast nivelliert, sondern auch die optische Präsenz und ihre Prominenz auf der Piazza deutlich vermindert.

Den wichtigsten Grund dafür, dass die Statue der Judith ab 1504 nicht mehr als Sinnbild einer bürgerlichen Tugendhaftigkeit verstanden wurde, sehe ich jedoch in der Bedeutungsverschiebung und den daraus resultierenden Verwicklungen mit dem Konzept der *virtus*, die sich aus der singulären Aufstellung des Standbildes auf der Piazza della Signoria ergaben. Solange die Bronzegruppe im Garten des Palazzo Medici gestanden hatte, garantierte der Durchblick in den Innenhof und zum Bronzedavid, dass man Judith als das weibliche Gegenstück zum David und zugleich als Verkörperung der republikanischen Werte verstand. Durch ihre Translozierung und die neue Aufstellung auf der Piazza della Signoria wurde sie dieses Kontextes jedoch beraubt. Es trat nicht die biblische Heldin als weibliches Pendant zur Symbolfigur des David vor die Augen der Florentiner, sondern die bewaffnete, männermordende Frau. Diese Interpretation der Judithstatue Donatellos, die sich durch die Worte des Herolds stützen lässt, geriet in einen Konflikt. Denn das zeitgenössische Konzept der *virtus* war eindeutig männlich konnotiert, was sich schon aufgrund der Etymologie nachweisen lässt. Ein einzelnes Standbild eines weiblichen Wesens, das sich als so kriegslistig und vor allem so mutig wie ein Mann erwies, konnte offenbar nur sehr schlecht mit den tugendhaften Idealen des Florentiner Bürgerverständnisses harmonieren. Wie Franz-Joachim Verspohl in diesem Sinne angemerkt hat, muss Donatellos Judith einem Mann

²⁰⁴ Uppenkamp: Judith, S. 6.

weichen, „weil eine Frau nicht Sachwalterin der Angelegenheit der Republik sein darf“. ²⁰⁵ Ein weiteres Problem stellte dabei sicherlich auch das Medium dar. In anderen Bildmedien wie beispielsweise der Malerei wurde Judith auch weiterhin als *exemplum virtutis* dargestellt. Die dauerhafte Präsenz eines öffentlichen Standbildes im Stadtraum erzeugte jedoch offenbar eine Unmittelbarkeit in der Ansprache, der man sich nur schlecht entziehen konnte und die durch die prominente Aufstellung vor dem Signorienpalast zusätzlich gesteigert wurde. Wollte man das Kunstwerk Donatellos nicht dauerhaft aus dem urbanen Raum verbannen, so war meines Erachtens die einzige Möglichkeit, das Standbild der Judith und des Holofernes sprichwörtlich in den Hintergrund zu rücken und somit den dominanten Sendungsanspruch zu minimieren.

In Bezug auf die lange Deutungs- und Darstellungstradition der Figur der Judith als Tugendexemplar und zugleich als Akteurin, deren Handeln in einem politischen Sinn interpretierbar ist, lässt sich Folgendes festhalten: Die Bedeutung der Judith als Allegorie christlicher Tugenden wurde schon in der Spätantike formuliert. Daher war ihre Wiedererkennbarkeit als Sinnbild von *virtus* hinlänglich gegeben. Zudem wurde der politische Aspekt der Enthauptung des Holofernes ebenfalls erstmals in der Spätantike erkannt und der Tugendbegriff mit einem patriotischen Motiv verknüpft. Die Figur der Judith eignete sich also sehr gut, um in Florenz als Sinnbild des Freiheitswillens und der Kampfbereitschaft, als Ideal bürgerlicher *virtus*, zu figurieren. Im Kontext ihres ursprünglichen Aufstellungsortes, dem Garten des Palazzo Medici, verwies sie zugleich indirekt auf die patriotisch-bürgerliche Gesinnung und die moralische Integrität ihrer Stifter. Somit stilisierten sich die Medici ein weiteres Mal zu den Garanten einer freien, starken und prosperierenden Republik Florenz, was in Analogie zur Ausdeutung des Bronzedavid als dissimulative Heroisierung der Familie angesprochen werden kann. Über das Bild der siegreichen biblischen Heldin kommunizieren die Medici ihre eigene moralische Gesinnung als mutige und freiheitsliebende Förderer der Republik und werden gleichsam zu den Errettern des Volkes von Florenz. Dieser politische Anspruch, der sich in der Statue augenscheinlich manifestiert, bezeugt nicht nur das Selbstverständnis dieser Familie, sondern auch die herausgehobene Position, die die Medici innerhalb der Kommune für sich selbst offenbar reklamierten und zu deren Zweck sie sich des Bildes einer biblischen Heldin bedienten. Vor dem Hintergrund der zunehmenden Kritik an der Bankiersfamilie gegen Mitte der 1450er Jahre kann der Auftrag der Judith-Statue als Versuch verstanden werden, die republikanische Gesinnung der Medici über die Sinnbilder republikanischen Kampfsmutes und Freiheitswillens, sublimiert in den beiden Kunstwerken Donatellos, dem Bronzedavid und der Judith-Holofernes-

²⁰⁵ Franz-Joachim Verspohl: Michelangelo Buonarroti und Niccolo Machiavelli. Der David, die Piazza, die Republik (Kleine politische Schriften 7), Bern / Wien 2001, S. 11.

Gruppe, zu visualisieren.²⁰⁶ Es ist möglich, dass die Medici sich selbst jedoch nicht nur als Förderer der Republik und ihrer Werte verstanden, sondern sich in Analogie zur Funktion der biblischen Heldin, die für ihr Volk zur Waffe greift, als Erretter sahen. Damit wäre der Anspruch politischer Überlegenheit in ein Bild übersetzt und zugleich indirekt, ohne die Ziele konkret benennen zu müssen, assoziativ kommunizierbar. Hierbei handelt es sich zwar nicht um eine direkte und explizite Heroisierung der Medici, sondern um die Repräsentation einer geistigen Verfasstheit in ihrer Orientierung an republikanischen Werten und Wertemaßstäben, wie sie sich in den Figuren des David und der Judith akkumulierten. Dennoch kann hier von einer wichtigen Vorstufe der öffentlichen Stilisierung, wie sie im Cinquecento unter anderem von Leo X., ebenfalls ein Mitglied der Medicifamilie, betrieben wird, gesprochen werden. Doch bevor die Statuenaufträge der Medici für die Piazza della Signoria Gegenstand genauerer Analysen sind, soll der Blick zunächst auf eines der wohl bekanntesten Kunstwerke in Florenz gelenkt werden: Den David von Michelangelo. Es ist bezeichnend, dass die Republik die Judith-Holofernes-Gruppe durch eine Skulptur ihres männlichen typologischen Pendants ersetzte. Mit dieser neuen Idealgestalt wurde dieses Mal

²⁰⁶ Nach einer Reform der Florentiner Verfassung im Jahr 1455 nahm die Kritik an den Medici in der Folgezeit wieder zu und entzündete sich letztlich an einem neuen, von Cosimo il Vecchio befürworteten und von den Räten im Januar 1458 gebilligten Steuergesetz, das die Aktualisierung der steuerpflichtigen Vermögen und Einkommen, des sogenannten *catasto*, vorsah und die Steuerbelastung der wohlhabenden Bürger deutlich erhöhte. Den Hintergrund für die Einführung dieses neuen Steuergesetzes bildete die außenpolitische Entspannung, die sich im Zuge des Friedens von Lodi etablierte. Dieser am 9. April 1454 gefasste Friedensbeschluss zwischen der Republik Venedig und Francesco Sforza, Herzog von Mailand, wurde am 23. April 1454 auch durch die Republik von Florenz ratifiziert. Wenige Zeit später traten sowohl der Papst als auch das Königreich Neapel diesem Vertrag bei. Die mit der Beilegung des Konfliktes einhergehende außenpolitische Entspannung rechtfertigte in Florenz nicht mehr die zuvor durch Cosimo und seine Anhänger eingeführte und mit dem republikanischen Notstand begründete Handverlesung bei der Ämtervergabe. Stattdessen wurde das öffentlich geforderte Losverfahren zur Besetzung der einzelnen Regierungsposten wiedereingeführt. Die Herrschaft der Medici-Partei war somit wieder von der Gunst der öffentlichen Meinung abhängig und dem Zufall preisgegeben, was die politische Lage der Republik destabilisierte. Zeitgleich verschärfte sich ein Problem, das das Regierungssystem in eine ernste Krise zu stürzen drohte: wegen der langjährigen hohen militärischen Ausgaben und aufgrund mehrerer Epidemien waren die Finanzen der Republik dermaßen prekär, dass eine Steuererhöhung unumgänglich erschien. Die Einführung der neuen Steuergesetze wurde in den Räten jedoch blockiert und der unterschwellige Unmut der florentinischen Bevölkerung brach sich im September 1457 in einer Verschwörung gegen die Regierung Bahn. Die Spannungen nahmen weiter zu, als im Januar 1458 das von Cosimo befürwortete, neue Steuergesetz gebilligt wurde, das die reichen Bürger der Republik stärker als die ärmeren belastete. Wie aus einem zeitgenössischen Brief des Nicodemo Tranchedini an Francesco Sforza vom 9. Januar 1458 hervorgeht, könnte dieser Effekt durchaus beabsichtigt gewesen sein, da Cosimo es sich zwar nicht mit den Reichen verschern, aber auch nicht „la grazia del popolo minuto“ verspielen wollte, siehe Rubinstein: *Governement*, S. 100; S. 26–28; S. 32; S. 99–102. – Einen Überblick zu den einzelnen Staaten Italiens um 1458 bieten die Beiträge in Andrea Gamberini / Isabella Lazzarini (Hg.): *The Italian Renaissance States*, Cambridge 2012.

jedoch nicht eine einzelne Familie, sondern eine ganze Institution in der Gestalt des biblischen Helden dissimulativ heroisiert.

Der David von Michelangelo (1501–1504): Die Rückeroberung der Deutungshoheit über den Tugendhelden durch die Republik

Zu der veränderten Wertschätzung der Judith-Holofernes-Gruppe von Donatello trat sehr wahrscheinlich ein weiterer Aspekt hinzu, der die Versetzung der Bronzeplastik Donatellos begünstigte. Vermutlich trifft die Behauptung Vasaris zu, dass Michelangelo schon lange im Sinn gehabt habe, aus dem großen in der Domopera in Florenz liegenden Marmorblock eine Figur zu meißeln (Abb. 6).²⁰⁷ Hans W. Hubert hat nicht nur darauf hingewiesen, dass demnach das Ansinnen des Künstlers noch vor die Romreise (1496), sondern damit auch „in die Zeit der unruhigen, christlich-republikanisch geprägten Regierung Savonarolas (hingerichtet 1498)“ zu datieren sei.²⁰⁸ Darüber hinaus würde die Entstehung des Monumentes, wie Franz-Joachim Verspohl ausgeführt hat, noch enger an die Geschichte der Republik Florenz geknüpft, da der Antrieb des Künstlers offenbar aus einem politischen Interesse resultierte.²⁰⁹

Während der Regierungszeit Savonarolas wurde die Figur des David immer wieder als Vorbild für die Florentiner gepriesen. So schreibt der Mönch in einer seiner Predigten, die er in den Krisenzeiten der Jahre 1493 und 1498 hielt, Folgendes:

Wir haben zu loben David, der bedeutet „stark von Hand und schön von Ansehen“, das heisst unser Erlöser der stark von Hand und schön von Ansehen ist; stark wegen der Größe seiner Werke, die er so viele und so wunderbare vollbracht hat; schön von Ansehen, denn es gab nie einen anmutigeren Anblick als ihn, „schön von Gestalt vor den Menschenkindern“, er ist schöner als alle Menschenkinder. Das bedeutet uns dieser Name.²¹⁰

Bereits in seiner ersten Predigt über den Psalm „Quam bonus Israel Deus“ ging Savonarola mit den gleichen Worten auf David ein. Allerdings fügte er an, dass

²⁰⁷ Giorgio Vasari: Das Leben des Michelangelo, hg. von Caroline Gabbert, neu übers. von Victoria Lorini, Berlin 2009, S. 52; vgl. Hubert: David-Plastiken, S. 209; Verspohl: David, Piazza, Republik, S. 68.

²⁰⁸ Hubert: David-Plastiken, dessen Ausführungen ich hier folge.

²⁰⁹ Verspohl: David, Piazza, Republik, S. 68. – Der Autor bemerkt außerdem, dass Michelangelo dem Bericht Vasaris zufolge in Rom von Freunden darauf aufmerksam gemacht worden sei, dass der in der Domopera in Florenz liegende Block vergeben werden solle: „Einige Freunde schrieben ihm [Michelangelo, Anm. d. V.] aus Florenz, er solle doch zurückkehren, weil sich ihm durchaus die Gelegenheit bieten könne, aus jenem Marmorblock, der verhaun in der Dombauhütte lagerte, eine Figur zu schaffen, wozu er schon vormals seine Bereitschaft bekundet hatte.“ Siehe Vasari: Michelangelo, S. 52; vgl. Verspohl: David, Piazza, Republik, S. 68.

²¹⁰ Das Zitat stammt aus der 14. Predigt über den Psalm 90, siehe Heinrich Brockhaus: Michelangelo und die Medici-Kapelle, Leipzig 1911, S. 16; vgl. Verspohl: David, Piazza, Republik, S. 69.

er als das Vorbild des Christen zu gelten habe, weil er beide Hände geschickt zu nutzen wisse.²¹¹ Es zeigt sich hier, dass die Figur Davids in der Republik Florenz am Ende des 15. Jahrhunderts wieder verstärkt als Beispiel musterhaften Verhaltens galt. Denn aus der Predigt Savonarolas lässt sich schließen, dass der biblische Held nicht allein als *miles christianus*, sondern zugleich auch als weltlicher Held verstanden wurde. Zudem billigte der Mönch den Tyrannenmord durch einzelne Personen, die er für den Fall des Gelingens als Befreier des Vaterlandes preist.²¹² In seiner zu Beginn des Jahres 1498 für den Gonfaloniere Giuliano Salviati verfassten *Abhandlung über die Verwaltung und Regierung der Stadt Florenz* befürwortete er die Staatsform der Republik und betont, es sei die heiligste Pflicht aller Bürger, die ein warmes Herz für ihre Vaterstadt haben, aus allen Kräften dafür zu sorgen, dass dies ihnen von Gott selbst erwiesene Gnadengeschenk der Volksherrschaft festen Bestand habe.²¹³

Die Interpretation Davids als Tyrannenmörder und Vaterlandsbefreier war folglich am Ende des 15. Jahrhunderts in der Republik am Arno äußerst präsent und den Bürgern der Stadt durch die Predigten Savonarolas sehr geläufig. Der biblische Held übernahm damit beachtlicherweise dieselben Funktionen, die auch der Figur der Judith im Bronzework Donatellos zugeschrieben worden waren.

Den Auftrag, aus dem in der Domopera in Florenz liegenden Block eine Davidstatue zu meißeln, erhielt Michelangelo jedoch erst 1501 und somit nach dem Sturz Savonarolas. Aus dem Marmor sollte ursprünglich eine kolossale Statue für einen der Strebepfeiler am Domchor in Florenz gearbeitet werden, wofür Agostino di Duccio den Block bereits 1466 aus Carrara geholt hatte.²¹⁴ Die monumentalen Maße des Steins, der über eine Höhe von 9 Braccien verfügte, belegen diese erste geplante Verwendung des Marmorblocks auf das Eindrücklichste. Der Stein, der zwar 1,20 Meter in der Breite, aber lediglich 60 bis 70 Zentimeter in der Tiefe maß, ließ dem Bildhauer von vornherein keine unbegrenzte Freiheit beim Entwurf der Statue, sondern zwang ihn zu einer flächigen Figurenkomposition.²¹⁵ Diese Einschränkung wurde noch um ein erhebliches Maß gesteigert, da der Marmorblock Vasaris Schilderungen zufolge bereits an einer Stelle durchbohrt worden war.²¹⁶ Die große Herausforderung für Michelangelo bestand folglich darin, eine Komposition zu finden, die trotz des schlecht zugeordneten Blocks aus einem Stück geschlagen werden konnte.²¹⁷ Eine vergleichbare Leistung war lediglich von Phidias bekannt, dem berühmten Bildhauer aus der Antike. Wie bereits weiter oben erwähnt, berichtet Plinius d. Ä., dieser habe

²¹¹ Siehe ebd., S. 187; vgl. Brockhaus: Michelangelo, S. 14–15.

²¹² Verspohl: David, Piazza, Republik, S. 70; Joseph Schnitzer: Savonarola. Ein Kulturbild aus der Renaissance, 2 Bde., München 1924, hier Bd. 2, S. 755.

²¹³ Schnitzer: Savonarola, Bd. 2, S. 753; siehe Verspohl: David, Piazza, Republik, S. 70.

²¹⁴ Als Strebepfeilerfigur war offenbar ein Herkules oder ein Prophet vorgesehen, siehe Hubert: David-Plastiken, S. 210.

²¹⁵ Ebd., S. 210.

²¹⁶ Poggi: Il Duomo, S. 83, Nr. 448.

²¹⁷ Hubert: David-Plastiken, S. 210.

eine nackte Kolossalstatue errichtet.²¹⁸ Cicero vergleicht den Bildhauer in seinen *De finibus bonorum et malorum* zudem mit der Weisheit selbst:

Wie Pheidias [sic] sowohl ein Standbild von Anfang an verfertigen und vollenden oder auch ein von einem anderen begonnenes übernehmen und zum Abschluss bringen konnte, so verhält es sich mit der Weisheit: Sie hat nicht den Menschen hervorgebracht, sondern ihn übernommen als einen, den die Natur begonnen hatte. Sie muss also auf die Natur hinblicken und deren Programm wie ein Standbild zu Ende führen.²¹⁹

Für Michelangelo war, genauso wie für Donatello, der Wettstreit mit der Antike maßgeblich. Da die kolossale Statue des David als Produkt eines künstlerischen Wettstreits des Bildhauers mit der Antike begriffen werden kann, ist die Nacktheit des biblischen Helden nicht in erster Linie als Ausweis seines Heroentums aufzufassen. Wie schon zuvor bei Donatellos bronzenem David ist die Nacktheit des David von Michelangelo trotz der eindeutig muskulöseren Durchbildung des Körpers das „Zitat des alleinigen und daher unverzichtbaren Merkmals einer antiken Kolossalstatue des Phidias“.²²⁰

Mit der Realisierung der Kolossalfigur überwand Michelangelo also erhebliche künstlerische Schwierigkeiten (Abb. 6). Der erst 26 Jahre alte Künstler befand sich nicht nur in einem generationenübergreifenden Künstlerwettstreit, sondern auch in einem durchaus auch physisch zu verstehenden Kampf gegen einen ‚Steinriesen‘.²²¹ Die Analogie der Situation des Bildhauers zum Kampf zwischen David und Goliath liegt auf der Hand.²²² Wie eine von Irving Lavin überzeugend interpretierte Zeichnung Michelangelos belegt, hat der Künstler die Anfertigung der Davidstatue tatsächlich auf sich selbst bezogen.²²³ Auf dem Blatt, das einen auf 1502 zu datierenden Entwurf für einen heute verschollenen Bronzedavid Michelangelos (1502–1508) darstellt, ist neben einer Skizze für den rechten Arm des Marmordavid auch eine Beischrift zu erkennen: „Davichte cholla Fromba / e io collarcho / Michelagniole [...]“²²⁴ (David mit der Schleuder / und ich mit dem Bogen / Michelagniole [...]). Die Waffe des biblischen Helden und das Werkzeug des Künstlers werden miteinander in Beziehung gesetzt. Die Worte auf der Zeichnung parallelisieren folglich Michelangelos Kraft und sein intellektuelles Vermögen, das ihm den ‚Sieg‘ über den riesenhaften Marmorblock ermöglichte, mit der

²¹⁸ Pfisterer: Donatello, S. 394–398.

²¹⁹ Zitiert nach Marcus Tullius Cicero: Über die Ziele des menschlichen Handelns (*De finibus bonorum et malorum*), hg., übers. und komm. von Olof Gigon / Laila Straume-Zimmermann, München / Zürich 1988, S. 270–271; vgl. Hubert: David-Plastiken, S. 210; vgl. Pfisterer: Donatello, S. 398.

²²⁰ Hubert: David-Plastiken, S. 211.

²²¹ Hans W. Hubert: Michelangelo. Vom Ausnahmekünstler zum ‚Denkmal‘, in: Katharina Helm u. a. (Hg.): Künstlerhelden? Heroisierung und mediale Inszenierung von Malern, Bildhauern und Architekten, Merzhausen 2015, S. 132–178, hier S. 147.

²²² Hubert: Michelangelo, S. 147.

²²³ Irving Lavin: Michelangelo's David and David's Bow, in: Matthias Winner (Hg.): Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana (Rom 1989), Weinheim 1992, S. 161–190.

²²⁴ Zitiert nach Hubert: Michelangelo, S. 150.

Ruhe, dem Intellekt und der Geschicklichkeit Davids, die ihn über den Giganten Goliath siegen ließ.²²⁵

Rein formal betrachtet, war die von der *Arte della lana* (Wollweberzunft) geleitete Domopera Auftraggeberin der Statue, faktisch handelte es sich jedoch um eine Weisung der Kommunalregierung.²²⁶ Michelangelo schuf ein Standbild, durch dessen Gestaltung die dargestellte Figur nicht sofort erkennbar wird. Im Gegensatz zu den beiden Davidstatuen Donatellos verweisen weder das abgeschlagene Haupt Goliaths noch ein Schwert, Kranz oder Mantel auf die Ikonographie des Dargestellten. Stattdessen gab Michelangelo dem biblischen Helden als einziges Attribut seine Schleuder in die Hand, die er über dem Rücken trägt. Folglich wäre die Waffe, hätte man die Statue wie ursprünglich geplant hoch oben auf einem der Strebepfeiler des Domchores errichtet, nicht besonders gut erkennbar gewesen. Michelangelo muss sich bewusst gewesen sein, dass der hohe Aufstellungsort weder die Identifizierbarkeit der dargestellten Figur ermöglichte, noch der Würdigung seiner bildhauerischen Leistung besonders zuträglich gewesen wäre. Es ist sehr wahrscheinlich, dass der Bildhauer bereits bei der Konzeption der Davidstatue darauf gehofft hatte, sie würde nach ihrer Vollendung nicht hoch oben auf einem Strebepfeiler, sondern auf einem Sockel auf der Erde aufgestellt werden. Untersuchungen der Bearbeitungstechnik des Marmors der Davidstatue haben ergeben, dass Michelangelo die Oberfläche des Monumentes so bearbeitet hat, dass sich das Standbild für eine nahsichtige Betrachtung eignete.²²⁷ Doch ungeachtet dessen, ob die Aufstellung zu ebener Erde von Anfang an vom Künstler intendiert war oder nicht, so muss nach der Vollendung der Statue die Einzigartigkeit und die Meisterhaftigkeit der künstlerischen Ausführung jedem Betrachter sofort ins Auge gestochen sein. Am 25. Januar 1504 wurde dann auch jene bereits erwähnte Kommission einberufen, die letztendlich beschloss, den Marmorkoloss Michelangelos dort zu errichten, wo bis dahin die Judith-Holofernes-Gruppe Donatellos gestanden hatte.²²⁸ Wie bereits dargelegt, zweifelte die Kommunalregierung allem Anschein nach an den positiven Identifikationsmöglichkeiten der Bronzeplastik, die seit 1495 vor der Fassade des Signorienpalastes aufgestellt war.²²⁹ Obwohl der Herold das Monument Donatellos als ein Symbol für den Sieg der Tugend über das Laster anerkannte, wog die Tatsache offenbar schwer, dass die dargestellte Heldenfigur eine mörderische Frau war. Darüber hinaus wurde vor allem ein Argument hervorgebracht, das die bild-

²²⁵ Ebd., S. 150–151.

²²⁶ Hubert: David-Plastiken, S. 210.

²²⁷ Siehe hierzu die Untersuchung von Prisca Giovannini: The „Non-Finished“ Surfaces on the David. Preliminary Observations on the Sculpting Marks, in: Susanna Bracci u. a. (Hg.): Exploring David. Diagnostic Tests and State of Conservation, Florenz / Mailand 2004, S. 105–115; vgl. Hubert: David-Plastiken, S. 211–212.

²²⁸ Zu den Beratungsprotokollen siehe Seymour: Michelangelo, sowie Saul Levine: The Location of Michelangelos „David“. The Meeting of January 25, 1504, in: The Art Bulletin 56, 1974, S. 31–49.

²²⁹ Vgl. Hubert: David-Plastiken, S. 212.

magischen Eigenschaften einer Statue betraf. Den bereits weiter oben zitierten Worten des Florentiner Herolds Francesco Filarete war zu entnehmen, dass sich seit der Platzierung des Werkes von Donatello vor der Palastfassade die politische Situation der Stadt verschlechtert habe, da die Macht über Pisa verloren sei.²³⁰ Zum besseren Verständnis sei hier noch einmal die entsprechende Stelle aus der Rede Filaretos wiedergegeben:

Io ò rivolto per lanimo quello che mi possa dare el iuditio. havete dua luoghi dove può supportare tale statua, el primo dove è la Iuditta, el secondo el mezzo della corte del palazzo, dove è el Davit: primo perchè la Iuditta è segno mortifero, e' non sta bene, havendo noi la per insegna et al giglio, non sta bene che la donna uccida l'homo, et maxime essendo stata posta chon chattiva chonstellatione, perchè da poi in qua siate iti de male in pegg: perdessi poi Pisa.²³¹

Seitdem Piero de' Medici 1494 gestürzt worden war, hatte sich Pisa – unter der Duldung Frankreichs – der florentinischen Dominanz entzogen und behauptete bis 1509 seine Unabhängigkeit.²³² Seit 1504 schien die Republik Florenz jedoch im Aufwind, da unter der Führung von Antonio Giacomini die Florentiner Truppen in ihren Bemühungen gegen Pisa und seinen Verbündeten Lucca zunehmend erfolgreich waren.²³³ Diese Ereignisse fielen mit der Vollendung der Davidstatue Michelangelos zusammen, sodass es offenbar nahelag, die Erfolge mit dem Standbild des biblischen Helden in einem Zusammenhang zu sehen.

Die Kommission beschloss, die Bronzegruppe Donatellos durch die Marmorstatue Michelangelos zu ersetzen. Das Davidstandbild stand somit im politischen Zentrum der Stadt und fungierte aufgrund seiner Aufstellung neben dem Eingang des Palazzo Vecchio als Türwächter. Zugleich waren damit Palasttor, Palasthof, Palasttreppe und Palastsaal ab 1504 mit vollplastischen Davidfiguren besetzt.²³⁴ Die Figur des David als politische Symbolfigur der Republik war im Gefüge des Regierungssitzes demnach äußerst präsent. Durch die Aufstellung des Marmorkolosses von Michelangelo vor dem Palast und die Konfiszierung des Bronzedavid von Donatello eroberte sich die Republik im übertragenen Sinne die von den Medici usurpierte Heldenfigur zurück.

Der Aufstellungsort vor der Palastfassade kam der Statue Michelangelos auch insofern zugute, da hierdurch die Komposition des Standbildes erkennbar wurde. Diese geht nämlich nicht vom Standmotiv aus, sondern vom Gesicht des biblischen Helden (Abb. 29). Die Physiognomie erweist sich eindeutig als das eigentliche Bewegungszentrum der Figur und darin unterscheidet sich der Koloss Michelangelos nicht nur eklatant von jeder antiken Statue, sondern in

²³⁰ Verspohl: David, Piazza, Republik; siehe auch Kap. 3.1 der vorliegenden Arbeit.

²³¹ Zitiert nach Seymour: Michelangelo, S. 142–144.

²³² Verspohl: David, Piazza, Republik, S. 9.

²³³ Vgl. ebd., S. 9.

²³⁴ Hubert: David-Plastiken, S. 212. – Der Marmordavid Donatellos befand sich in der Sala dei Gigli, der Bronzedavid Donatellos nach seiner Konfiszierung im Innenhof des Palastes, der David Andrea del Verrocchios am Ende der Haupttreppe. Siehe hierzu ausführlich Hubert: David-Plastiken.

ganz erheblichem Maße auch von den beiden Davidstandbildern Donatellos.²³⁵ Mit zusammengezogenen Brauen und gefurchter Stirn drückt das Gesicht des marmornen Giganten höchste Anspannung und Konzentration aus. Der aufmerksame Blick ist in die Ferne gerichtet und scheint etwas oder jemanden zu fixieren. Der Hirte erblickt offenbar gerade Goliath. Alle Sinne Davids scheinen hellwach zu sein. Das kurze, gelockte Haar spielt auf eine Löwenmähne an und verweist damit auf die körperliche Stärke des biblischen Helden, der als Hirte Löwen und Bären bezwungen hat. Die Ohren werden nicht vom Haar bedeckt, „so dass zu dem aufmerksamen Sehen ein wachsames Hören tritt“.²³⁶ Auch die geweiteten Nasenflügel zeugen von der spannungsgeladenen Atmosphäre. Die Konzentration Davids geht in eine Bewegung des linken Armes über. Er hebt diesen leicht an und betastet mit der Hand das lederne Mittelstück seiner Schleuder (Abb. 6). Sowohl der Handrücken der linken als auch der der rechten Hand sind so gedreht, dass der Betrachter sie gut sehen kann. An beiden treten die Adern deutlich hervor. Sie spielen dadurch auf die Bedeutung des hebräischen Namens an, denn wie schon Savonarola in seine weiter oben erwähnten Predigten aus den Jahren 1493 und 1498 eingeflochten hat, bedeutet David „stark von Hand und schön von Ansehen“.²³⁷ Beide Hände, von denen die linke der mittelalterlichen *miles-christianus*-Tradition zufolge als die weise und die rechte als die starke Hand betrachtet wird, sind durch die über den Rücken geführte Schleuder miteinander verbunden. In einem übertragenen Sinne bedeutet dies, dass Davids Tugenden, seine Kraft und seine Weisheit, eine Einheit bilden. Es ist wiederum Savonarola, der in einer seiner Predigten auf den Vorbildcharakter Davids verweist, indem er ausführt, David verstehe es, seine beiden Hände gleichermaßen zu gebrauchen – die rechte wie die linke, die starke genauso wie die weise.²³⁸

Der biblische Held ist augenscheinlich in einem Moment dargestellt, der dem Kampf mit dem Riesen vorausgeht. David vernimmt soeben erst die Drohungen und die Verhöhnung Goliaths und ist im Begriff, darauf zu reagieren.²³⁹ Mit der Rechten hält David die Griffe der Schleuder, die linke fühlt prüfend den weichen Ledersack.²⁴⁰ Offenbar muss er die Waffe erst noch laden. An der Konzeption des Körpers ist dies ebenfalls abzulesen: ausgehend von seinen Sinneswahrnehmungen deutet sich in den Armen und der Kopfdrehung eine Bewegung an, die im nächsten Augenblick den ganzen Körper umfassen wird, wenn sich David für den Kampf mit Goliath bereitmacht. Dem Künstler gelingt es, diese atmosphärische Spannung meisterhaft in der Konzeption der Statue aufgehen zu lassen, sie gleich-

²³⁵ Vgl. ebd., S. 212–213.

²³⁶ Zitiert nach ebd., S. 213.

²³⁷ Brockhaus: Michelangelo, S. 16.

²³⁸ Vgl. ebd., S. 14; vgl. Hubert: David-Plastiken, S. 214.

²³⁹ Hubert: David-Plastiken, S. 215–216.

²⁴⁰ Zum Aussehen einer Schleuder um 1500 in Florenz siehe ausführlich ebd., S. 215–216, Anm. 77, wo der Autor auf eine Abbildung bei Margrit Lisner verweist, siehe Margrit Lisner: Form und Sinngehalt von Michelangelos Kentaurenschlacht, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 24, 1980, S. 299–344, Abb. 15.

sam in geistige Konzentration zu übersetzen und diese mit einer körperlichen Gelöstheit zu kontrastieren.

Ganz im Gegensatz zu Donatello, der seine beiden Davidfiguren als Sieger über den Gegner Goliath darstellte (Abb. 2 und 3), zeigt Michelangelo seinen Helden noch vor dem Zweikampf (Abb. 6). Weder die Pose eines Siegers noch die übermäßige Zurschaustellung seiner körperlichen Kraft setzen den Triumph des Helden bildlich in Szene. Stattdessen sind es die Eigenschaften Davids, die Michelangelo in der Statue betont und die auf dessen Sieg vorausweisen.²⁴¹ Er zeigt einen sinneswachen, geistig konzentrierten und den Körper kontrollierenden Mann, der seinem Gegner mutig entgegentreten wird.²⁴² Indem Michelangelo David *vor* dem eigentlichen Kampf mit seinem Gegner zeigt, kann er all jene Merkmale herausarbeiten, die ihn zu seinem Sieg über Goliath befähigen.²⁴³ Wie Hans W. Hubert bereits dargelegt hat, schafft der Bildhauer im Gegensatz zu Donatello die Statue eines gereiften, aber dennoch jungen, kraftvollen Mannes.²⁴⁴

Wachsamkeit, Selbstbeherrschung und Verteidigungsbereitschaft, Entschlossenheit, Wagemut und Kühnheit sind die tugendhaften Charakterzüge dieses reifen Helden, die ganz antikisch, d. h. ohne äußeres Beiwerk, nur allein durch die Sprache des Körpers zur Anschauung gebracht werden.²⁴⁵

Dementsprechend ist am Sockel auch keinerlei Inschrift angebracht. Das Postament, auf dem Michelangelos David auf der Piazza della Signoria errichtet wurde, erfüllte zudem eine äußerst zentrale Funktion. Durch den weißen Marmor und die an allen vier Seiten eingelassenen roten Steinplatten spiegelte der Sockel zum einen die heraldischen Farben der Republik Florenz wider. Zum anderen wiederholte sich diese farbliche Anordnung in der Kleidung der neu eingerichteten Florentiner Miliz. Aus den Beschreibungen des Lucca Landucci ist zu erfahren, dass die Soldaten ein weißes Barett, ein weißes Wams und Strümpfe mit geteilten Farben rot und weiß trugen.²⁴⁶ Die Farbigkeit der Kleidung entsprach somit der Farbigkeit der weißen Marmorstatue auf ihrem rotweißen Postament. Das öffentlich inszenierte, kolossale Standbild des David erwies sich damit als ein Instrument visueller Propaganda und geistig-leiblicher Erfahrung, das vor allem auf die für die neue Florentiner Miliz rekrutierten Soldaten abzielte, indem es deren kollektives Bewusstsein und deren Identität als mutige und furchtlose Vaterlandsverteidiger prägen sollte.²⁴⁷ Die Truppenmusterungen auf der Piazza della Signoria wurden genau zu dem Zeitpunkt eingeführt, als auch die Heldenstatue Michelangelos dort aufgestellt wurde. Die Platzierung des Standbildes auf dem Platz ging

²⁴¹ Vgl. Verspohl: David, Piazza, Republik, S. 45.

²⁴² Vgl. Hubert: David-Plastiken, S. 216.

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ Vgl. ebd.

²⁴⁵ Ebd.

²⁴⁶ Lucca Landucci: Ein florentinisches Tagebuch. 1450–1516, nebst einer anonymen Fortsetzung 1516–1542, übers. von Marie Herzfeld, 2 Bde., Düsseldorf / Köln 1978, Bd. 2, S. 127; Hubert: David-Plastiken, S. 217.

²⁴⁷ Ebd., S. 217.

folglich mit den Vorsorgemaßnahmen einher, die die Republik gegen ihre unmittelbaren Gegner ergriff. Mit der Aushebung der florentinischen Miliz war Niccolò Machiavelli befasst. In seinem Werk *Il Principe* kommt er im Zusammenhang mit den Vorzügen eines Volksheeres auf das Vorbild Davids zurück, was sicherlich als eine Rückbesinnung auf die selbst erlebte Historie und eine Erinnerung an den David Michelangelos verstanden werden kann.²⁴⁸ Sowohl der historische als auch der von Michelangelo entworfene David ist für Machiavelli Stellvertreter eines Volksheeres. Denn so wie dieser mit seinen ihm gemäßen Waffen kämpfte, so stünde es der Republik an, ihr Heer aus der eigenen Bürgerschaft zu rekrutieren.²⁴⁹ Durch die auf der Piazza della Signoria performativ vollzogenen Akte der Mustering wurde der kolossale David zur zentralen Identifikationsfigur der Soldaten der Volksmiliz.²⁵⁰ Er wandte sich folglich nicht an die Herrscher oder Heerführer, sondern an die rekrutierten Söldner. Im Gegensatz zu Donatello greift Michelangelo nicht auf das im Mittelalter bestimmende Schema der Psychomachie des Prudentius zurück, wodurch David als Sieger eines zuvor bereits entschiedenen Kampfes dargestellt wurde. Stattdessen zeigt die kolossale Marmorstatue auf der Piazza della Signoria einen sinneswachen und kampfbereiten Helden, der fähig ist, zum Wohle der Republik zu handeln. Er versinnbildlicht damit die *virtutes* des friedliebenden Bürgers und des ausschließlich der Verteidigung dienenden Kriegers.²⁵¹ Zugleich wird damit indirekt die politische und moralisch-tugendhafte Haltung, in der sich die Republik Florenz selbst sieht, heroisiert. Es handelt sich folglich um eine dissimulative Heroisierung der Institution der Republik, die sich über die identifikatorischen Kräfte ihrer zentralen Heldenfigur vollzieht. Über die Figur des David, über seine Eigenschaften, heroisieren die politischen Eliten von Florenz die Staatsform der Republik auf indirekte, aber sehr deutliche Weise. Die Kolossalität der Statue Michelangelos verdeutlichte nicht nur ihren umfassenden Sendungsanspruch und ihre Gültigkeit, sondern war die logische Konsequenz der öffentlichen Präsentation eines Helden.

Wie bereits angedeutet, kann die Aufstellung der Davidstatue Michelangelos auf der Piazza della Signoria als eine dezidierte Geste der Kommunalregierung gedeutet werden, die zuvor von den Medici usurpierte Figur wieder in die Dienste der Republik zu stellen. Dieser Akt blieb jedoch nicht ohne Folgen. Seit ihrer Aufstellung vor dem Kommunalpalast beherrschte die Davidstatue Michelangelos die Piazza della Signoria vollständig. Ihre Kolossalität beeinflusste die Planung aller weiteren Monumente, die in der darauffolgenden Zeit auf dem Platz errichtet wurden. Die Bedeutung der Statue Michelangelos als „Allegorie der Republik“ und deren „identitätsstiftendes Leitbild“²⁵² führte dazu, dass die Medici das Skulpturenprogramm der Piazza della Signoria ausweiteten. Die in Auftrag gegebenen

²⁴⁸ Verspohl: David, Piazza, Republik, S. 90.

²⁴⁹ Vgl. ebd., S. 90.

²⁵⁰ Hubert: David-Plastiken, S. 216.

²⁵¹ Verspohl: David, Piazza, Republik, S. 84.

²⁵² Ebd., S. 128.

Standbilder sollten dazu dienen, die Statue Michelangelos durch ihre ebenfalls kolossalen Maße auf künstlerischer Ebene zu überbieten und ihre identifikatorische Bedeutung zu entwerten.²⁵³ Auch im Hinblick auf die Bedeutung der Davidstatue Michelangelos als öffentlich inszenierte Identifikationsfigur der republikanischen Kommune im Rahmen der Verteidigung der florentinischen Miliz zeichneten sich Veränderungen ab, die von den Medici initiiert wurden. Denn zeitgleich zu der Ablösung der republikanischen Einrichtungen verfolgten die Medici den Ausbau der Miliz unter neuen Vorgaben. Am 12. August 1515 übernahm Lorenzo de' Medici das Kommando über die Truppen und hielt auf der Piazza della Signoria eine erste Musterung ab. Dieser Akt war nun keine geistig-leibliche Erfahrung der Mitglieder der Miliz mehr, in welchem sich diese durch ihre Kleidung und in Verbindung mit ihrer Verteidigung vor der Davidstatue als furchtlose Vaterlandsverteidiger wahrnehmen konnten.²⁵⁴ Die neuen Truppen wurden nun einheitlich bewaffnet und in die Farben ihres Kommandanten, des „Signore magnifico Lorenzo“ gekleidet.²⁵⁵ Auf einer übergeordneten Ebene war nun auch der David Michelangelos nicht mehr der überlegt handelnde Kämpfer, sondern wird bildlich zum Befehlsempfänger degradiert.

Die Medici verstanden es, auf diese Art der dissimulativen Heroisierung der Republik Florenz durch neue Statuenaufträge zu reagieren. Seit 1508 hatte die Republik bereits erwogen, dem David Michelangelo einen Herkules zur Seite zu stellen. Die Medici nutzten dieses Vorhaben geschickt dafür, ihre Vormachtstellung in der Stadt am Arno durch eine kolossale Statue zum Ausdruck zu bringen und dadurch zu festigen. Diesmal transportierten sie ihre Absichten jedoch nicht über das Bild eines biblischen Helden oder einer biblischen Heldin, sondern mittels der anderen Symbolfigur der Republik Florenz: Herkules. Bemerkenswert ist, dass das Standbild des Heroen nicht mehr für den Garten oder den Innenhof des Palazzo Medici und damit für einen halböffentlichen Raum geplant war. Stattdessen war es von Anfang an für die Aufstellung auf der Piazza della Signoria vorgesehen. Die Statue des Herkules ist somit ein Indiz dafür, wie sich die Wirkkreise, in denen sich die Heroisierung der Medici entfaltete, nun auch in den öffentlichen Stadtraum ausweiteten.

3.2 *Standbilder mythologischer Tugendhelden*

Mit der Vertreibung der Medici aus Florenz im Jahr 1494 begann ein weiteres wechselvolles und von vielfältigen politischen Veränderungen geprägtes Kapitel der Florentiner Geschichte, das bis in die 1530er Jahre andauerte. Die daraus resultierenden personalen Konsequenzen wirkten sich auch auf einzelne Kunstaufträge aus, wofür das Projekt der Herkules-Kakus-Gruppe ein besonders auffälliges

²⁵³ Vgl. ebd., S. 130–131.

²⁵⁴ Vgl. Hubert: David-Plastiken, S. 217.

²⁵⁵ Verspohl: David, Piazza, Republik, S. 131.

Beispiel darstellt. Die Phase zwischen 1494 und 1532 ist zugleich eine Phase des politischen Umbruchs, in der sich Florenz in verschiedentlicher Ausprägung von der Republik zum Gottesstaat unter der Ägide Girolamo Savonarolas, zurück zur Republik und schließlich zum Prinzipat wandelte. Auch den militärischen Kämpfen der aufsteigenden europäischen Mächte Frankreich und Spanien konnte sich die Stadt am Arno nicht entziehen, weshalb das Schicksal von Florenz nicht nur von innenpolitischen, sondern nun auch von außenpolitischen Faktoren maßgeblich bestimmt wurde. Den Medici gelang es in dieser höchst turbulenten Zeit, gleich zwei Familienmitglieder auf den Papstthron zu heben, was ihre Position grundlegend wandelte. Parallel dazu schaffte es die Familie, ihre Macht in der Stadt am Arno allen Widerständen zum Trotz zu konsolidieren – ein Vorgang, der sich keineswegs so geradlinig abspielte, wie hier aus Gründen der besseren Verständlichkeit dargelegt wird.

Es fällt auf, dass die Medici in dieser Zeit der Krise zwei kolossale Herkules-Statuen anfertigen ließen, die beide auf der Piazza della Signoria aufgestellt und von Baccio Bandinelli angefertigt wurden. Zum einen ist dies der Herkules aus Stuck, anlässlich des Einzuges Papst Leos X. in Florenz im Jahr 1515 geschaffen (Abb. 7). Zum anderen handelt es sich um die Herkules-Kakus-Gruppe, die der Künstler 1534 vollendet hat (Abb. 8). Mit diesen beiden Herkules-Statuen erhielt die Piazza della Signoria, die gemeinsam mit dem Signorienpalast das politische Zentrum von Florenz bildete, zwei weitere Statuen. Neben dem Marzocco von Donatello an der Nordwestecke des Palazzo schmückte der David Michelangelos den Eingang zur Ringhiera, während die Judith-Holofernes-Gruppe unter der Westarkade der Loggia dei Signori zu bewundern war. Die fortschreitende skulpturale Ausschmückung des Platzes verdeutlicht zugleich dessen zunehmende Bedeutung als urbane Bühne für die Zurschaustellung politischer Machtansprüche. Durch die Statuen gewinnt der Platz im urbanen Gefüge an zusätzlicher Bedeutung. Es ist bemerkenswert, dass die Medici für die beiden Herkulesstatuen nun nicht mehr Aufstellungsorte wählten, die zwischen Halböffentlichkeit und privater Sphäre changierten, so wie dies noch beim Bronzedavid und der Judith-Holofernes-Gruppe der Fall gewesen war. Sie wählten stattdessen den öffentlichen Platz. Neben die Statuen, die bisher zur bildlichen Ausschmückung des Platzes zählten und – mit Ausnahme der dislozierten, erst nachträglich in einen semantischen Zusammenhang mit dem Signorienpalast gebrachten Judithfigur – in gewissem Sinn allesamt republikanische Statuensetzungen darstellten, treten nun erstmals zwei Standbilder kolossalen Ausmaßes, die von Medici-Päpsten in Auftrag gegeben wurden. Auf der Piazza della Signoria wird daher erstmals das Spannungsverhältnis greifbar, das durch die Visualisierung verschiedener politischer Botschaften entsteht und sich durch spätere Statuensetzungen in dieser Zone des urbanen Raums noch intensivieren wird. In Anbetracht des politischen Charakters der Piazza sowie der Tatsache, dass die Figur des Herkules neben der des David seit dem Hochmittelalter als Identifikationsfigur für die Republik Flo-

renz fungierte, ist davon auszugehen, dass der Wahl der Ikonographie der beiden Standbilder klare Absichten zugrundelagen. Es bleibt daher zu fragen, welche Intentionen hinter diesen beiden prestigeträchtigen Aufträgen zu vermuten sind und in welchem Bezug die Figur des Heroen Herkules zur Repräsentation der Medici stand.

Die Herkules-Kakus-Gruppe von Baccio Bandinelli (1525–1534): Der Tugendheld als Ausdruck des mediceischen Machtanspruchs

Die lange und wechselvolle Geschichte des Projekts der Herkules-Kakus-Gruppe von Baccio Bandinelli lässt sich aus zeitgenössischen Dokumenten und dem späteren Bericht Vasaris eher leidlich rekonstruieren.²⁵⁶ Wie bereits dargelegt, wurde der Empfehlung des Florentiner Herolds Francesco Filarete bezüglich der Entfernung der Judith-Holofernes-Gruppe nachgekommen und der David Michelangelo im Jahr 1504 anstelle der Bronzeplastik Donatellos am Eingang zur Ringhiera aufgerichtet. Das kolossale Standbild des biblischen Helden wurde für die Konzeption der Herkulesstatue von Baccio Bandinelli bestimmend. Spätestens ab 1508 scheint die Florentiner Signoria den Plan gefasst zu haben, dem kolossalen „Türwächter“ ein maßstäblich entsprechendes plastisches Pendant von der Hand desselben Künstlers zur Seite zu stellen.²⁵⁷ Darauf lassen Briefe Piero Soderinis schließen, die dieser zwischen September und Dezember 1508 an Alberigo Malaspina, Marchese di Massa, sandte und darin mit jenem über einen Marmorblock verhandelte, der offensichtlich für die Anfertigung der geplanten Statue bestimmt war. Vasari zufolge fertigte Michelangelo eigens hierfür Zeichnungen und Modelle an, die Herkules bei der Tötung des Kakus zeigten.²⁵⁸ Allerdings

²⁵⁶ Vgl. Poeschke: Skulptur, Bd. 2, S. 115–116, dem ich hier folge.

²⁵⁷ Der kolossale, über fünf Meter hohe Marmorblock war von Piero Soderini bereits im Jahr 1508 für eine Herkulesstatue für die Piazza della Signoria auserkoren worden, siehe Vasari: Michelangelo, S. 341, Anm. 256.

²⁵⁸ Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 9 Bde., hg. von Paola della Pergola, Novara 1967, hier Bd. 6, S. 30: „In questo marmo Michelagnolo Buonarrotti aveva fatto pensiero di far un gigante in persona d'Ercole che uccidesse Cacco per metterlo in piazza a canto al Davitte gigante, fatto già prima da lui, per essere l'uno e l'altro e Davitte et Ercole insegna del palazzo, e fattone più disegni e variati modelli, aveva cerco d'avere il favore di P[a]p[a] Leone e del cardinale Giulio de' Medici [...]“ – Es sind jedoch keinerlei Modelle von der Hand Michelangelos, die einen Herkules und einen Kakus zeigen, bekannt. Genauso wenig lässt sich nachweisen, dass Michelangelo zu diesem Zeitpunkt eine Herkules-Kakus-Gruppe geplant hat. Virginia Bush: *The Colossal Sculpture of the Cinquecento*, New York u. a. 1976 und Michael Hirst: *Michelangelo in Florence. „David“ in 1503 and „Hercules“ in 1506*, in: *The Burlington Magazine* 142, 2000, S. 487–492 plädieren aufgrund einer Federzeichnung in der Casa Buonarrotti (Inv.-Nr. 63 f) dafür, dass Michelangelos erster, bereits um 1506 entstandener Entwurf für den Marmorblock Herkules und Kakus zum Thema habe. Charles de Tolnay hält es jedoch für wahrscheinlicher, dass Michelangelo bereits in seinem ersten Entwurf Herkules und Antäus darstellen wollte. Diese Entwürfe wären somit eine frühe Bearbeitung des Themas Herkules und Antäus, das aus verschiedenen späteren Zeichnungen Michelangelos, entstanden zwischen 1525 und 1528, hinlänglich bekannt ist (London, British Museum, Inv.-Nr. 33 r, sowie

war der Künstler durch die Arbeiten an den Deckenfresken der Sixtina so sehr in Beschlag genommen, dass aus dem Vorhaben nichts wurde. Erst der Nachfolger Leos X. auf dem Stuhl Petri, Clemens VII. – wie sein Vorgänger ebenfalls aus dem Hause Medici – setzte den Plan in die Tat um. In seinem Auftrag ließ die Signoria am 20. Juli 1525 einen Marmorblock von 8 ½ braccia Größe (ca. 5,10 Meter) von Carrara nach Florenz transportieren.²⁵⁹ Michelangelo hatte sich erboten, die geplante Statue unentgeltlich auszuführen, da ihm als Anhänger der Guelfen-Partei die Aufgabe, Herkules als Symbol der Florentiner Republik zu schaffen, ein persönliches Anliegen gewesen sein dürfte.²⁶⁰ Offenbar entwarf er zu diesem Zeitpunkt eine Figurengruppe, die Herkules im Kampf mit Antäus zeigte, wie einige Zeichnungen nahelegen.²⁶¹ Auch soll Michelangelo, den Worten Vasaris zufolge, ein entsprechendes Wachsmo- dell angefertigt und später Leone Leoni geschenkt haben.²⁶² Papst Clemens VII. war jedoch mehr daran gelegen, den Bildhauer mit seinen persönlichen Kunstaufträgen zu betrauen, weshalb der Auftrag zur Anfertigung einer Herkulesstatue als Pendant zum Giganten des David an Baccio Bandinelli erging – und zwar gegen den ausdrücklichen Willen der Signoria.²⁶³ Als die Medici infolge der Schaukelpolitik des Papstes und des darauf folgenden *Sacco di Roma* Florenz 1527 verlassen mussten, übergab die Signoria am 22. August 1528 den Marmorblock erneut Michelangelo. Vasari schildert, dass der Bildhauer nun

Oxford, Ashmolean Museum, Inv.-Nr. BB1712 v), siehe Charles de Tolnay: Michelangelo, 5 Bde., Princeton 1947–1960, hier Bd. 3, S. 98; vgl. Giorgio Vasari: Das Leben des Baccio Bandinelli, hg. von Hanna Gründler, übers. von Victoria Lorini, Berlin 2009, S. 110, Anm. 88; de Tolnay: Michelangelo, Bd. 3, S. 99–103; Bush: Colossal Sculpture, S. 119; Paul Joannides: Michelangelo and His Influence. Drawings from Windsor Castle, Washington 1996, S. 80–81; Hirst: Michelangelo in Florence; Rona Goffen: Renaissance Rivals. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian, New Haven u. a. 2002, S. 356.

²⁵⁹ Über diesen Transport liegt ein anonymer Bericht vor, siehe Louis A. Waldman: Baccio Bandinelli and the Art at the Medici Court. A Corpus of Early Modern Sources (Memoirs of the American Philosophical Society, Held at Philadelphia for Promoting Useful Knowledge 251), Philadelphia 2004, S. 79, Dok. 148.

²⁶⁰ De Tolnay: Michelangelo, Bd. 3, S. 98; Detlef Heikamp: Zum Herkules und Kakus von Baccio Bandinelli, in: Raffaele Torella (Hg.): Le parole e i marmi, Bd. 1 (Serie orientale Roma 92), Rom 2001, S. 983–1006, hier S. 989.

²⁶¹ Vgl. Vasari: Bandinelli, S. 110, Anm. 88.

²⁶² Poeschke: Skulptur, Bd. 2, S. 116.

²⁶³ Vgl. ebd., S. 169. – Der genaue Zeitpunkt der Auftragsvergabe an Baccio Bandinelli lässt sich indes nur indirekt bestimmen. Er muss ihn höchstwahrscheinlich vor Oktober 1525 erhalten haben, da aus einem Brief Giovan Francesco Fattuccis an Michelangelo, datierend vom 14. Oktober 1525, hervorgeht, dass Baccio Bandinelli bereits einige Modelle für das kolossale Monument angefertigt habe, siehe Waldman: Bandinelli, Dok. 151; vgl. Vasari: Bandinelli, S. 111, Anm. 92. – Zu den Aufgaben, mit denen Michelangelo von Papst Clemens VII. betraut worden war, gehörte die neuerlich forcierte Planung und Ausgestaltung der Sakristei von San Lorenzo, die als Familiengrabkapelle der Medici dienen sollte. Aus dem Carteggio Michelangelos geht hervor, dass der Vertrag für die Gestaltung der Fassade von San Lorenzo – ein weiteres Großprojekt im Auftrag Papst Clemens VII. – am 10. März 1520 durch den Pontifex gelöst worden war. Michelangelo war fortan ausschließlich mit der Kapelle und den Grabmälern der Sakristei in San Lorenzo befasst, siehe Michelangelo Buonarroti: Carteggio, 5 Bde., hg. von Giovanni Poggi und Paola Barocchi, Florenz 1965–1983, hier Bd. 2, S. 218–221; Vasari: Bandinelli, S. 33 und S. 110, Anm. 90.

weder Herkules und Antäus noch Herkules und Kakus darzustellen gedachte. Vielmehr beabsichtigte Michelangelo offenbar, ein Standbild zu schaffen, das Samson im Kampf mit zwei Philistern darstellte.²⁶⁴ Allerdings haben sich hierfür keine Entwürfe erhalten, die alle drei Figuren darstellen. Am ehesten kann mit Michelangelos Vorarbeiten aus der Zeit zwischen 1525 und 1528 ein Terracottamodell aus der Casa Buonarroti in Verbindung gebracht werden, das bemerkenswerterweise jedoch nur einen Philister zeigt.²⁶⁵ Durch Samson niedergedrückt, versucht dieser sich aus seiner hockenden Position heraus gegen seinen Kontrahenten zu wehren. Durch die Körperhaltung der beiden Protagonisten entsteht eine Vielansichtigkeit, die den unmittelbaren Fortgang der Handlung eindrucksvoll vor Augen führt.²⁶⁶ Samsons (verlorener) rechter Arm holt zum Schlag aus, wodurch er seinen Oberkörper in einer schraubenförmigen Bewegung nach rechts oben aufdreht, während der Philister im Begriff ist, in einer gegenläufigen Bewegung den Schlag abzuwehren und seinen Peiniger mit dem linken Arm niederzureißen versucht. Obwohl Sieger und Besiegter eindeutig voneinander zu unterscheiden sind, sind sie dennoch in ihrer vertikalen Anordnung aufeinander bezogen, was die Dramatik des Kampfes noch zu verstärken scheint.²⁶⁷

Der Entwurf Michelangelos wurde jedoch nie realisiert, da die Medici bereits 1530 nach Florenz zurückkehrten und den Sitz an der Spitze der Republik von nun an dauerhaft einnahmen. Der Marmorblock wurde daraufhin erneut an Baccio Bandinelli übergeben, der aus diesem schließlich die Herkules-Kakus-Gruppe schuf, die 1534 auf der Piazza della Signoria aufgestellt wurde. Wie Michelangelo hatte auch er ein Modell seines Entwurfes angefertigt, das sich vollständig erhalten hat (Abb. 9) und in zweierlei Hinsicht mit dem seines Kontrahenten vergleichbar ist: Neben der zum Schlag weit ausholenden Geste des rechten Armes ist dies die kauernde Position des Unterlegenen.²⁶⁸ Überhaupt musste Baccio Bandinelli

²⁶⁴ Joachim Poeschke vermutet, dass Vasari das Modell Michelangelos mit eigenen Augen gesehen hat, vgl. Poeschke: Skulptur, Bd. 2, S. 116.

²⁶⁵ Es ist davon auszugehen, dass der Terracottabozzetto der Casa Buonarroti eine Entwurfsvariante der geplanten Samson-Philister-Gruppe darstellt, siehe dazu Wilhelm Bode: Die italienischen Bronzen (Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen 2), Berlin 1904–1905, S. 7; ders. (Hg.): Denkmäler der Renaissance-Sculptur Toscanas, München 1892–1905, 12. Bde., hier Bd. 12, S. 174; vgl. auch Poeschke: Skulptur, Bd. 2, S. 116. – Zum Terracottamodell Michelangelos siehe Eike D. Schmidt: Paul Heermann's ivoren Samson en twee Filistijnen naar Michelangelo, in: Bulletin van het Rijksmuseum 45, 1997, S. 135–151; Volker Krahn: Kopien – Nachahmungen – Studienobjekte. Michelangelos Nachleben in der Kleinplastik des 16. Jahrhunderts, in: Georg Satzinger (Hg.): Der Göttliche. Hommage an Michelangelo, München 2015, S. 56–75, hier insbes. S. 64.

²⁶⁶ Diese vollständige und virtuos dargebrachte Vielansichtigkeit einer Statuengruppe, die in dem Terracottamodell für das Cinquecento zum ersten Mal greifbar ist, hat in der Skulptur große Nachfolge erfahren, wofür nicht zuletzt „Der Raub der Sabinerin“ von Giovanni da Bologna ein Beispiel geben mag, vgl. Poeschke: Skulptur, Bd. 2, S. 116–117.

²⁶⁷ Vgl. ebd., S. 116.

²⁶⁸ Wie die beiden Entwurfsmodelle Michelangelos und Baccio Bandinellis zeitlich miteinander korrelieren, kann nicht mit letzter Gewissheit festgestellt werden. Sollte Michelangelo tatsächlich, wie es die Zeichnungen suggerieren, zunächst eine Herkules-Antäus-Gruppe entworfen haben, so müsste dies in die Zeit vor 1525 – der Auftragsvergabe an Baccio Ban-

bei der Konzeption seiner Statue auf den David Michelangelos insofern reagieren, als dieser seit seiner Aufstellung neben dem Palasttor im Jahr 1504 durch seine gigantischen Maße den Größenmaßstab für alle anderen Standbilder, die je auf der Piazza errichtet werden sollten, vorgab.

In der Art, wie Baccio Bandinelli seine beiden Figuren formal konzipiert hatte und wie sie sich uns noch heute in Form des Wachsbozzetto präsentieren, konnten sie wahrscheinlich aufgrund der nicht adäquaten Maße des Marmorblocks nicht umgesetzt werden. Den Worten Vasaris zufolge holte der Künstler beim Papst die Zustimmung für einen neuen Entwurf ein, dem es jedoch an der „finezza“ und „vivacità“ des ersten gemangelt habe.²⁶⁹ Dieser Entwurf ist heute verloren.²⁷⁰ Einen Hinweis darauf bietet möglicherweise das Selbstbildnis Baccio Bandinellis, auf dem der Künstler mit dem Zeigefinger der rechten Hand auf eine Zeichnung deutet, die Herkules über Kakus darstellt (Abb. 10).²⁷¹ Darin sind die sehr stark in den Umraum ausgreifenden, ausdrucksstarken Gesten, die den Wachsbozzetto kennzeichnen, verschwunden. Stattdessen steht nun Herkules, in der rechten Hand die gesenkte Keule, die Linke in die Hüfte gestützt, breitbeinig über Kakus und sieht auf diesen hinab. Sein am Boden liegender Gegner ist eindeutig besiegt und hebt in einer schlaffen Bewegung den rechten Arm an die Hüfte des Herkules, wodurch der Oberkörper stark zur Seite geneigt wird. Diese Geste des Kakus kann nicht nur als letzte schwache Gegenwehr, sondern auch als eine Bitte an Herkules gedeutet werden, von ihm, Kakus, abzulassen. Auffällig ist jedoch der geänderte formale, sehr stark in die Breite entwickelte und im Vergleich zum Wachsmmodell sehr statische, pyramidale Aufbau der Gruppe, durch den sie sich nun wesentlich stärker von Michelangelos David abhebt.²⁷² Gleichwohl hat Baccio Bandinelli ganz offensichtlich die Idee, die Grenzen des verfügbaren Blocks zu überschreiten, in seinem zweiten Entwurf nicht gänzlich aufgegeben – dies zeigt

dinelli – zu datieren sein, was die bereits weiter oben angeführten und zwischen 1525 und 1528 entstandenen Zeichnungen (London, British Museum, Inv.-Nr. 33 r, sowie Oxford, Ashmolean Museum, Inv.-Nr. BB1712 v) zu belegen scheinen. Demnach wäre es plausibel, dass die ikonographische Neujustierung des Auftrags nicht vor 1528 erfolgt wäre, da sich erst zu diesem Zeitpunkt Michelangelo die Möglichkeit bot, den Marmor doch noch zu behauen. Der Wachsbozzetto Baccio Bandinellis dürfte jedoch älter sein.

²⁶⁹ Vasari: Bandinelli, S. 38: „Dieses Modell schien vielen Künstlern trotz alledem jene Kühnheit und Lebendigkeit vermissen zu lassen, die das Thema verlangte und die er in seinem ersten Modell zum Ausdruck gebracht hatte.“

²⁷⁰ Heikamp: Herkules und Kakus, S. 998.

²⁷¹ Das Selbstbildnis zelebriert die Würde des St. Jakobs-Ritters, um die sich Baccio Bandinelli jahrelang bemüht hatte und als deren Zeichen er die goldene Pilgermuschel als Ehrenkette um den Hals sowie die Ordenstracht trägt. Er erhielt den Ritterschaftstitel im Jahr 1529, weshalb das Bild nicht früher gemalt worden sein kann, siehe Heikamp: Herkules und Kakus, S. 998; Philip Hendy: *European and American Paintings in the Isabella Stuart Gardner Museum*, Boston 1974, S. 10–13; Matthias Winner: *Gottlieb Schicks „Eva“ und der „edle Contour“*, in: Christian von Holst (Hg.): *Schwäbischer Klassizismus zwischen Ideal und Wirklichkeit*, Stuttgart 1993, S. 268–287, hier S. 285–286; Nicole Hegener: *Divi Iacobi Eques. Selbstdarstellung im Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli* (Diss., Universität Berlin 2004; *Kunstwissenschaftliche Studien* 159), München / Berlin 2008, S. 615.

²⁷² Heikamp: Herkules und Kakus, S. 998.

der offene Kontur der Figurengruppe, der zugleich auf die Entwicklungen des nachfolgenden Jahrhunderts vorausweist.²⁷³ Darüber hinaus ist die prominente Platzierung der Zeichnung im Selbstportrait des Künstlers auch ein Beleg dafür, dass der Auftrag zur Anfertigung der Herkules-Kakus-Gruppe einer der prestigeträchtigsten und spektakulärsten Aufgaben öffentlicher Bildhauerei in Florenz jener Zeit war.²⁷⁴ Denn um 1530 war das einzige monumentale Marmorstandbild, das die Piazza della Signoria schmückte, die Davidstatue von Michelangelo (Abb. 6). Baccio Bandinelli trat mit dem Projekt der Herkules-Kakus-Gruppe also in einen Wettstreit mit dem meisterhaften Bildhauer Michelangelo.

Sollte der von dem Selbstbildnis des Künstlers bekannte und mutmaßliche zweite Entwurf mit der Ausführung der Herkules-Kakus-Gruppe umgesetzt worden sein, so kann die bereits angeführte Bemerkung Vasaris kaum überraschen. Im Gegensatz zum Wachsbozzetto, der das Geschehen in dynamischer Weise und mit einer großen Dramatik und unverhohlenen Brutalität darstellt, nimmt sich die ausgeführte Skulptur sehr statisch aus. Das Gegeneinander der beiden Kontrahenten ist verharmlost und die beiden Figuren in einem stumpfen Beieinander zusammengeordnet.²⁷⁵ Die Marmorgruppe zeigt einen aufrecht und in Schrittstellung stehenden unbekleideten Herkules, der das bärtige Haupt nach links wendet (Abb. 8). In der rechten Hand hält der Heros seine Keule, mit der Linken greift er in das Haar des Kakus, der sich halb kniend, halb hockend zwischen den Beinen seines Besiegers befindet. Mit stark bewegter Miene zur Keule des Herkules blickend umgreift Kakus mit seiner Rechten einen auf der Erdscholle liegenden Knochen, während er sich mit der linken Hand auf einem Wurzelstumpf abstützt, wodurch eine starke Torsion des Oberkörpers entsteht (Abb. 11). An den vier Ecken der separat gearbeiteten Standplatte befindet sich je ein Tierkopf (Abb. 8, 12). Dargestellt sind ein Hund (Abb. 13), ein Eber (Abb. 14), ein Löwe (Abb. 15) und ein Wolf (Abb. 16). Die obere Kante des Sockels zierte ein umlaufendes Wellenband. In die Vorder- und Rückseite sind jeweils zwei rote Marmorplatten eingelassen, die von einer Herme separiert werden, welche zugleich das Gesims der Deckplatte des Sockels stützt. In die beiden eingelassenen roten Marmorplatten der Vorderseite ist folgende Inschrift zu lesen, die sich trotz der optischen Unterbrechung durch die Herme auf beide Platten erstreckt: BACCIVS BANDINELLI FLOREN[TINUS] FACIEBAT ·M·D· XXXIII.

Bei der Gestaltung des Sockels für die Herkules-Kakus-Gruppe reagierte Baccio Bandinelli auf die Davidstatue Michelangelos in verschiedener Hinsicht, überhaupt ist die Gestaltung des Postaments im Hinblick auf den Agon des Künstlers mit Michelangelo sehr aufschlussreich.²⁷⁶ Ganz abgesehen von der Künstlersignatur, die beim David fehlt, schuf Bandinelli zum einen ein Postament aus wei-

²⁷³ Ebd., S. 998–1003.

²⁷⁴ Ebd., S. 998.

²⁷⁵ Poeschke: Skulptur, Bd. 2, S. 170.

²⁷⁶ Hegener: Bandinelli, S. 262.

ßem Marmor, in welches ebenfalls Rotmarmorplatten eingelassen sind.²⁷⁷ Zum anderen versuchte Baccio Bandinelli, Michelangelos Sockel durch eine reichere künstlerische Ausgestaltung zu übertreffen. Die Hermenfiguren mit Bartzopf und turbanartiger Kopfbedeckung, die die jeweilige Mittelachse der Sockelseiten markieren, sind in diesem Sinne genauso zu deuten wie die vier angestückten Tierköpfe an der Plinthe.²⁷⁸ Im Gegensatz zu Michelangelo, der dem antiken Diktum folgte, dass nur ein meisterhafter Künstler eine kolossale Statue *ex uno lapide* – aus einem einzelnen Stein – schlagen könne, störte sich Baccio Bandinelli offenbar nicht daran, seiner Statue weitere Steinblöcke anzufügen, um die figürliche Vielfalt des Kunstwerks zu steigern. Wichtiger war ihm offenbar, den Giganten Michelangelos bezüglich des Figuren- und Variantenreichtums zu übertreffen und darüber hinaus mindestens dieselbe Gesamthöhe zu erreichen.²⁷⁹ Sowohl in Bezug auf die äußerst prominent angebrachte Künstlersignatur als auch im Hinblick auf die Gestaltung des Sockels schuf Bandinelli neue Maßstäbe für spätere Kolossalstatuen. Durch die Signatur und die figürliche Gestaltung des Sockels mittels der turbantragenden Hermen sowie der Tierköpfe ist das Postament der Herkules-Kakus-Gruppe als Vorläufer der Sockelkonzeption der Perseusstatue Cellinis zu betrachten. Dieses Standbild wurde in direkter Nachbarschaft der kolossalen Marmorskulptur Bandinellis errichtet und musste sich daher nicht nur mit diesem, sondern auch mit Michelangelos Davidstatue messen.²⁸⁰

Im Unterschied zum Entwurf, auf den Baccio Bandinelli auf seinem Selbstbildnis verweist (Abb. 10), ist der Umriss der ausgeführten Figurengruppe noch geschlossener und dennoch kam der Bildhauer bei der Ausführung des Werks nicht ohne Anstückungen aus.²⁸¹ Indem die schließlich ausgeführte Gruppe noch

²⁷⁷ Zur Signatur Baccio Bandinellis auf dem Sockel der Herkules-Kakus-Gruppe siehe umfassend Hegener: *Divi Iacobi Eqves*, S. 261–266; dies.: *Faciebat, non finito und andere Imperfekte. Künstlersignaturen neben Michelangelo*, in: dies. (Hg.): *Künstlersignaturen. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Petersberg 2013, S. 188–231, zur Signatur Bandinellis auf dem Sockel der Herkules-Kakus-Gruppe siehe insbes. S. 207.

²⁷⁸ Eine Deutung der vier Tierköpfe schlägt Kathleen Weil-Garris vor. Wolf, Löwe und Hund bilden die dreiköpfige Allegorie der Prudenzia ab, allerdings erscheine das Wildschwein in diesem Kontext sehr sonderbar. Die Autorin schlägt daher vor, die Tiere unter moralisch-tugendhaften Aspekten zu verstehen. So sind das „fruchtbare“ Wildschwein und der Wolf auf den Platz hin ausgerichtet, während sich der „barmherzige“ Löwe und der „treue“ Hund dem Palast zuwendeten. Weil-Garris sieht darin möglicherweise eine Anspielung auf die Interpretation des Herkules als gerechter Richter und mutiger Verteidiger, was zugleich seiner Verkörperung der Tugenden der *vita activa* und der *vita contemplativa* entspreche, siehe hierzu Kathleen Weil-Garris: *On Pedestals. Michelangelo's „David“, Bandinelli's „Hercules and Cacus“ and the Sculpture of the Piazza della Signoria*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 20, 1983, S. 377–415, hier S. 394–395, Anm. 76.

²⁷⁹ Siehe hierzu ausführlich ebd., S. 393–395.

²⁸⁰ Siehe hierzu Kap. 3.2 der vorliegenden Publikation.

²⁸¹ Heikamp: *Herkules und Kakus*, S. 992–993. Dieser Punkt stieß auf die Kritik der Zeitgenossen, vgl. Vasari: *Vite* (hg. von della Pergola) Bd. 6, S. 62–63; vgl. die Kritik Benvenuto Cellinis in Benvenuto Cellini: *Vita*, hg. von Orazio Bacci, Florenz 1901, S. 403, wo er über die Herkules-Kakus-Gruppe Baccio Bandinellis ausführt: „[...] sappiate, signior mio, che quel marmo, di che 'l Bandinello fecie Hercole et Cacco, e' fu cavato per quel mira-

stärker den Grenzen des zu bearbeitenden Blockes eingepasst war, wurde die Hierarchie der beiden Figuren nun noch deutlicher, obwohl diese durch das Liegen des Kakus und das Stehen des Herkules in der Zeichnung bereits ersichtlich war. Herkules steht nun deutlich über und nicht mehr neben Kakus, sein Sieg wird damit offenkundig. Die Organisation zweier Figuren durch das Stehen des einen über dem anderen ist sicherlich von Donatellos Judith-Holofernes-Gruppe und Michelangelos Bozzetti angeregt worden.²⁸² Das darin anklingende, aus mittelalterlicher Tradition bekannte Modell der Psychomachia, wie sie uns in stark verkürzter figürlicher Form in den beiden Davidstandbildern und eindeutig in der Judithstatue Donatellos entgegentritt, wird hier durch Baccio Bandinelli aktualisiert und auf die Darstellung einer mythologischen Episode angewendet. Aufgrund dieses Standmotivs lässt sich die Gruppe auch als bildliche Allegorie für den Sieg des tugendhaften Herkules über den niederträchtigen Kakus lesen. Das Stehen einer Person über einer anderen wird demnach auch in den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts als ein Mittel der heroisierenden Modellierung im öffentlichen Standbild genutzt. Denn, verdeutlicht durch die hieratische Anordnung der beiden Figuren, scheint in diesem Triumphmotiv in Anlehnung an das Tugend-Laster-Schema zugleich auch der tugendhafte Charakter des Siegers auf.

Dieser Eindruck verstärkt sich um ein Vielfaches, wenn man die formale Konzeption des Heroen genauer betrachtet. Der aufrechte Stand, das durchgedrückte Kreuz, die gefurchte Stirn und der vor den Körper erhobene linke Arm verweisen eindeutig auf die Statue des heiligen Georg von Donatello (Abb. 17). Folglich erschuf Baccio Bandinelli mit der Marmorgruppe die Figur eines mythologischen Helden, die er mit den formalen Merkmalen eines der berühmtesten Kunstwerke der damaligen Zeit ausstattete. Donatello charakterisierte in seinem Marmorstandbild den heiligen Georg als tugendhaften, christlichen Helden, Baccio Bandinelli adaptierte die formalen und künstlerischen Prinzipien und ließ sie in seine Darstellung des antiken Helden Herkules einfließen. Daran wird nicht nur die künstlerisch-theoretische Reflexion eines damals schon als klassisch geltenden Kunstwerks des 15. Jahrhunderts greifbar.²⁸³ Das Zitat des Standmotivs, mit dem Bandinelli die Tugendhaftigkeit seiner Herkulesfigur darzustellen suchte, ist auch als Verweis auf die *virtus* des antiken Heros zu verstehen. Es ist dann auch der heilige Georg des Donatello und damit genau jenes Kunstwerk, an dem sich Bac-

bil Michelagnoli Buonaroti, il quale aveva fatto un modello di un Sensone con quattro figure, il quale saria stato la più bella opera del mondo, et il vostro Bandinello ne cavò dua figure sole, mal fatte et tutte rattoppate [...].“

²⁸² Marco Collareta: *Misura e dismisura. L'arte di Baccio Bandinelli*, in: Detlef Heikamp (Hg.): *Baccio Bandinelli. Scultore e maestro (1493–1560)*, Florenz 2014, S. 92–109, hier S. 97; Heikamp: *Herkules und Kakus*, S. 994.

²⁸³ Zum Interesse Baccio Bandinellis an den Werken Donatellos siehe Françoise Viatte: *Bandinelli e il Quattrocento fiorentino. Il disegno messo alla prova*, in: Detlef Heikamp (Hg.): *Baccio Bandinelli. Scultore e maestro (1493–1560)*, Florenz 2014, S. 110–119; zum Studium der beiden Kanzelreliefs Donatellos, die anlässlich der durch Leo X. im Rahmen seines Einzuges in Florenz abgehaltenen Messe in San Lorenzo erst am Ort ihrer ursprünglichen Bestimmung angebracht wurden, siehe ebd., S. 116.

cio Bandinelli konzeptuell orientierte, dem den Worten Anton Francesco Donis zufolge der Ehrenplatz auf der Piazza della Signoria gebühre.²⁸⁴ Denn was die Rezeption der Marmorgruppe von Baccio Bandinelli betrifft, so waren die Reaktionen zu diesem Kunstwerk seit jeher äußerst zwiespältig.²⁸⁵

Sowohl die gewählte Ikonographie als auch die Art und Weise, in der Baccio Bandinelli das Thema des Herkules und des Kakus künstlerisch umsetzte, lassen die Statue als politisches Sinnbild erscheinen.²⁸⁶ Den Medici war offenbar sehr daran gelegen, die Ausführung der Marmorgruppe nicht Michelangelo, sondern seinem Konkurrenten Baccio Bandinelli zu überantworten. Zwar konnte sich Michelangelo dadurch anderen prestigeträchtigen Aufgaben im Auftrag von Clemens VII. widmen. Doch scheint hier unterschwellig ein tiefschürfender, die politisch-geistige Verfasstheit der Republik betreffender Konflikt auf. Charles de Tolnay hat diesbezüglich festgestellt:

The final granting of the commission to Baccio Bandinelli, after the fall of the last Florentine Republic, is a testimony to the victory of the Medici over the will of the Florentine people.²⁸⁷

Auch wenn diese Formulierung die damaligen politischen Zustände stark vereinfacht, trifft sie im Kern dennoch zu. Als der Marmorblock 1525 Baccio Bandinelli zugesprochen worden war, hatte sich Michelangelo angeboten, den Stein

²⁸⁴ Anton Francesco Doni: *I marmi* (ed. princeps 1552), 2 Bde., hg. von Ezio Chiòrboli, Florenz 1928, hier Bd. 2, S. 9–11; vgl. auch einzelne Stellen in Briefen des Niccolò Martelli, in: Cartesio Marconcini (Hg.): *Niccolò Martelli. Dal primo e dal secondo libro delle lettere*, Lanciano 1916, S. 55 und S. 124: 10. März 1546, Niccolò Martelli in Florenz an Luc'Antonio Ridolfi in Lyon: „Lo illust. Don Francesco [...] mandò fuori il trionfo di tutti il mondo che per altro modo più proprio chiamar non si puote essendo quel della solenne pazzia [...] et non si potria imaginare come faceva bene quella diversità, et massime l'haver contrafatto al naturale alchuni diverse professioni [...] eravi il C(avalier) B(andinelli) con quel suo Hercolaccio in mano e uno scarpello: che pareva un capo di squadra di que' da Settignano [...]“; 25. April 1547, Niccolò Martelli in Florenz an Migliore Visini, ebenfalls in Florenz: „[...] una bicciuga o una rozza che 'l meglio che l'abbia è un trotto secco, che spezzerebbe il forame al gigante di Baccio, che l'ha sì grosso [...]“, zitiert nach Heikamp: *Herkules und Kakus*, S. 992–993, Anm. 12.

²⁸⁵ Die Literatur zu den Reaktionen von Baccio Bandinellis Zeitgenossen auf dessen Herkules-Kakus-Gruppe sowie zur kunstwissenschaftlichen Einordnung des Bildhauers ist recht umfangreich. Grundlegend zur Rezeption der Herkules-Kakus-Gruppe siehe Heikamp: *Herkules und Kakus*, S. 983–996, zu Baccio Bandinelli in den Augen seiner Zeitgenossen siehe zuletzt Roberta Bartoli: *Bandinelli contro tutti. L'artista negli occhi die contemporanei*, in: Detlef Heikamp (Hg.): *Baccio Bandinelli. Scultore e maestro (1493–1560)*, Florenz 2014, S. 36–59; speziell zur Vita Baccio Bandinellis von Giorgio Vasari siehe zuletzt Hana Gründler / Alessandro Nova: *Concorrenza e invenzione. La biografia vasariana di Baccio Bandinelli*, in: Detlef Heikamp (Hg.): *Baccio Bandinelli. Scultore e maestro (1493–1560)*, Florenz 2014, S. 60–67.

²⁸⁶ Vgl. Heikamp: *Herkules und Kakus*, S. 990, der schreibt, die Gruppe von Herkules und Kakus sei zum Sinnbild der Tyrannei geworden.

²⁸⁷ De Tolnay: *Michelangelo*, Bd. 3, S. 99.

unentgeltlich zu skulptieren.²⁸⁸ Da jedoch die republikanische Gesinnung des *Divino* allgemein bekannt war und sein kolossaler David vor dem Signorienpalast gemeinhin als antimediceisches Freiheitssymbol der Florentiner Republik galt, war Clemens VII. wohl eher daran gelegen, den Auftrag an einen Künstler zu vergeben, der einen „promediceischen“ Herkules schuf.²⁸⁹ Und Baccio Bandinelli war, wie zuvor auch schon sein Vater und andere Mitglieder seiner Familie, ein treuer Anhänger der Medici-Partei.

Dass die Gruppe des Herkules und Kakus vom Florentiner Publikum als indirekte Heroisierung der Medici begriffen werden konnte, liegt jedoch nicht nur in der Gestaltungsweise des Themas durch den Künstler, sondern auch darin begründet, dass die Familie bereits 1515 die Figur des antiken Heroen in Form einer öffentlich errichteten Statue aus Stuck usurpiert hatte, für die ebenfalls Baccio Bandinelli verantwortlich zeichnete (Abb. 7). Die künstlerische Konkurrenz zwischen ihm und Michelangelo ist hier bereits rund zwanzig Jahre vor der Aufstellung der Herkules-Kakus-Gruppe greifbar. Als Papst Leo X. im Jahr 1515 bald nach seiner Wahl einen feierlichen Einzug in Florenz hielt, der den Auftakt zur erneuten Machtübernahme seiner Familie in ihrer Heimatstadt bildete, ließ er sich durch von ihm in Anspruch genommene Tugenden sowie durch Triumphbögen ehren und Florenz als das Neue Rom inszenieren.²⁹⁰ Für dieses Ereignis fertigte Baccio Bandinelli eine Herkules-Figur aus Stuck an. Auf dem später entstandenen Fresko Vasaris, das diesen feierlichen Einzug des Papstes in Florenz zeigt (Abb. 7), steht das ephemere Standbild in der Loggia dei Signori. Herkules, die Keule auf der linken Seite geschultert und die rechte Hand in die Hüfte gestützt, steht in lässigem Kontrapost und wendet den Kopf in Richtung des David von Michelangelo. Dass sich der Künstler mittels seines Stuck-Heroen mit dem weißen Marmor-Koloss Michelangelos messen wollte, wird nicht nur durch den annähernd gleichen Maßstab ersichtlich, sondern zeigt sich auch sehr deutlich an der Bemalung des Standbildes. Es war offensichtlich in goldener Farbe gefasst und sollte somit den Eindruck eines Materials evozieren, das deutlich kostspieliger als der Carrara-Marmor war, aus dem Michelangelo seinerzeit den Davidkoloss gehauen hatte. Der Schilderung Vasaris zufolge war es offenbar Baccio Bandi-

²⁸⁸ Marlis von Hessert: Zum Bedeutungswandel der Herkules-Figur in Florenz. Von den Anfängen der Republik bis zum Prinzipat Cosimos I. (Diss., Universität Hamburg 1991; Dissertationen zur Kunstgeschichte 32), Köln u. a. 1991, S. 82–83.

²⁸⁹ Von Hessert: Herkules-Figur, S. 84; zur Konkurrenz zwischen Baccio Bandinelli und Michelangelo siehe zuletzt Gründler / Nova: Concorrenza. – Es ist bezeichnend, dass Michelangelo, als er den Marmorblock nach der Vertreibung der Medici aus Florenz 1529 zugesprochen bekommen hatte, eine Samson-Philister-Gruppe zu realisieren gedachte. Es entsteht dadurch der Eindruck, als wäre dem Bildhauer daran gelegen, ein nicht bereits durch die Machtansprüche der Medici besetztes Sujet zu wählen, vgl. von Hessert: Herkules-Figur, S. 84; Weil-Garris: Pedestals, S. 398.

²⁹⁰ Hubert: Sanktifizierung, S. 59.

nellis erklärtes Ziel, mit dem Stuck-Herkules das angrenzende Meisterwerk des Rivalen zu übertreffen.²⁹¹

In den beiden Statuen kommt jedoch nicht nur der künstlerische Wettstreit der beiden Bildhauer zum Ausdruck. Die Herkulesstatue stand auch auf der Ebene der Herrschaftssymbolik in deutlicher Konkurrenz zu Michelangelos David, der als Sinnbild der kleinen, scheinbar schwachen, aber stolzen Republik zu verstehen war.²⁹² Somit kamen in beiden Statuen spezifische kulturelle Vorstellungen des Heroischen zum Ausdruck, die mit gegensätzlichen Herrschaftskonzepten verbunden waren.²⁹³ Während der christlich-biblische Held die republikanischen Ideale verkörperte, symbolisierte der heidnisch-mythologische Heros fürstliche Herrschaftsvorstellungen.²⁹⁴

Die Vereinnahmung der Herkulesfigur durch die Medici in Form des Standbildes von Baccio Bandinelli verfügt gleichwohl über einzelne Vorläufer. Giovanni de' Medici, im Jahr 1513 zum Papst gewählt und unter dem Namen Leo X. als Pontifex Maximus firmierend, war sehr bemüht, an die Familientradition der persönlichen Vereinnahmung des Heroen Herkules anzuknüpfen.²⁹⁵ Bereits Cosimo il Vecchio und sein Sohn Lorenzo il Magnifico hatten sich in Form literarischer Bezüge mit dem mythologischen Helden in Verbindung bringen lassen. Für den *Pater patriae*, in dessen umfangreicher Bibliothek nachweislich sämtliche Texte antiker und zeitgenössischer Autoren vorhanden waren, die sich mit den Taten des Herkules befassten, ist dies erstmals in Form eines postumen Gedichts nachweisbar.²⁹⁶ In lateinischen Hexametern beschrieb Amerigo Corsini das Leben Cosimos und assoziierte damit erstmals einen Angehörigen der Familie Medici mit dem Tugendhelden.²⁹⁷ Cosimos Interesse für Herkules spiegelte sich zudem

²⁹¹ Françoise Viatte: Bandinelli e il Quattrocento fiorentino. Il disegno messo alla prova, in: Detlef Heikamp (Hg.): Baccio Bandinelli. Scultore e maestro (1493–1560), Florenz 2014, S. 110–119, hier S. 116.

²⁹² Vgl. Hubert: Sanktifizierung, S. 59.

²⁹³ Ebd.

²⁹⁴ Ebd.

²⁹⁵ Von Hesser: Herkules-Figur, S. 73, der ich hier folge.

²⁹⁶ Zur Bibliothek Cosimos il Vecchio siehe Fortunato Pintor: La libreria di Cosimo de' Medici nel 1418, Florenz 1902; Berthold L. Ullmann: The Humanism of Coluccio Salutati (Medioevo e umanesimo 4), Padua 1963, S. 137, S. 278; zu den Inventaren der Bibliothek siehe ders. / Philip A. Stadter: The Public Library of Renaissance Florence. Niccolò Niccoli, Cosimo de' Medici and the Library of San Marco (Medioevo e umanesimo 10), Padua 1972, S. 110, S. 125–267.

²⁹⁷ Von Hesser: Herkules-Figur, S. 47. In dem besagten Gedicht sagt Jupiter zur Sonne, mit welcher hohen Ehren Cosimo zu preisen sei und dass sie, die Sonne, dem illustren Mann Cosimo erlauben werde, die großen Taten des Herkules zu übertreffen:

„[...] Caelicolis, magnum magno quem nomine Cosmum
Appellent summoque habeant in honore minores.
Huic dabis Herculeos grandes superare labores
Illustremque virum factis acquirere famam
Egregiis tandemque sua requiescere in urbe
Divitiis clarum magnis opibusque potentam
Longaevumque senem placidam perducere vitam.“

in seinem Auftrag für drei großformatige Herkulesgemälde, die er von Antonio Pollaiuolo für seinen Palazzo in der Via Larga anfertigen ließ.²⁹⁸ Wesentlich zahlreicher sind hingegen die literarischen Quellen für Lorenzo il Magnifico. Besonders Cristoforo Landino tat sich darin hervor, in seinen Schriften gleich mehrfach auf eine Verbindung zwischen Lorenzo und Herkules hinzuweisen.²⁹⁹ In seinen *Disputationes Camaldulenses*, die er um 1472 oder 1473 verfasst hatte, schilderte Landino ein fiktives Treffen, das einige Jahre zuvor im Kloster Camaldoli stattgefunden und an dem er selbst sowie Lorenzo und Giuliano de' Medici, Leon Battista Alberti, Alamanno Rinuccini und Marsilio Ficino teilgenommen hätten.³⁰⁰ In den ersten beiden fiktiven Dialogen der *Disputationes* wird der Frage nachgegangen, ob die *vita contemplativa* der *vita activa* vorzuziehen sei. Bezeichnenderweise führt Lorenzo il Magnifico hierzu aus, dass letzterer der Vorrang einzuräumen sei und verweist auf Persönlichkeiten wie Phidias, Cato, Scipio und sogar seinen Zeitgenossen Federigo da Montefeltro, die sich aufgrund ihrer Taten im besonderen Maße hervorgetan hätten. Dieser Reihe illustrier Personen fügt Lorenzo die mythologische Figur des Herkules an, da dieser durch sein Handeln vielen Menschen Nutzen gebracht habe. Er habe auf seinen Wanderungen schreckliche Untiere vertrieben, gefährliche Ungeheuer bezwungen, grausame Tyrannen gezüchtigt sowie vielen Völkern und Nationen ihr Recht und ihre Freiheit wiedergegeben:

Sed revertor ad antiquos. Fuit sapiens Hercules. At non sibi sapiens; verum sua sapientia omnibus paene mortalibus profuit. Nam maximam orbis partem peragrans horrendas feras substulit, perniosa ac immania monstra perdomuit; crudelissimos tyrannos coercuit; plurimis populis ac nationibus ius libertatemque restituit.³⁰¹

Siehe Amerigo Corsini: *Compendium in vitam Cosmi Medicis ad Laurentium Medicem*, hg. von L. Juhász, Leipzig 1934, S. 2, Buch I, Zeile 63–69, zitiert nach von Hessert: *Herkules-Figur*, S. 47. – Von Hessert weist sinnigerweise darauf hin, dass zum einen beachtet werden muss, dass das Gedicht postum entstanden ist und somit der Würdigung Cosimos zugeordnet war und zum anderen, dass es zum Entstehungszeitpunkt unter dem Einfluss einer Medici-Herkules-Symbolik gestanden haben könnte, die erst nach dem Tode Cosimos entwickelt wurde.

²⁹⁸ Die Gemälde sind zwar im Inventar aus dem Jahr 1494 noch aufgelistet, wurden aber nach der Vertreibung der Medici im November 1494 von der Signoria beschlagnahmt und sind seit Ende des 16. Jahrhunderts offenbar verschollen. Anhand eines Schreibens des Antonio Pollaiuolo an Virginio Orsini aus dem Jahr 1494 lässt sich das Entstehungsdatum 1460 der großformatigen Gemälde eruieren: „[...] io sono stato senpre [sic] di quella chasa e pensate che glie 34 annj che io fecj quelle fatiche derchole che sono nella sala del palazzo suo che le facemo trammio fratello ed io.“ Das Faksimile des Briefes in Luigi Borsari: *Nozze Orsini-Varo*, Rom 1891, o. S.

²⁹⁹ Vgl. von Hessert: *Herkules-Figur*, S. 48–50.

³⁰⁰ Ebd., S. 48, deren Ausführungen ich hier folge. Zu den *Disputationes Camaldulenses* allgemein siehe Eugenio Garin: *L'umanesimo italiano, filosofia e vita civile nel rinascimento*, Bari 1952, S. 110; Giuseppe Saitta: *Il pensiero italiano nell'umanesimo e nel rinascimento*, 3 Bde., Florenz 1961, hier Bd. 1, S. 501–507.

³⁰¹ Zitiert nach von Hessert: *Herkules-Figur*, S. 48.

Dass Lorenzo il Magnifico aus der Reihe der genannten Persönlichkeiten gerade den antiken Helden preist, kann nicht ganz unbeabsichtigt gewesen sein, wie der später entstandene Traktat *De vera nobilitate* zeigt. Darin beschreibt Cristoforo Landino erneut eine fiktive Zusammenkunft, diesmal jedoch im Rahmen eines Banketts, das anlässlich des Todes Piero de' Medici im Dezember 1469 abgehalten wurde.³⁰² Der Dialog – wieder sind die bedeutendsten Persönlichkeiten der damaligen Zeit anwesend – handelt davon, wie Herkules als Inbegriff des „vir sapiens“ durch seine Taten und unter Zuhilfenahme seines „lumen rationis“ zum Musterbeispiel eines Tugendhelden, zum „homo nobilis“, wird. Bezeichnenderweise wird mit dieser höchsten Auszeichnung nur wenige Seiten zuvor kein geringerer als Lorenzo il Magnifico bedacht, der in der Dialogrunde ein Exemplum des „homo nobilis“ darstelle: „Laurentium Medicem vera nobilitate donandum censeo.“³⁰³ Der Florentiner wird folglich aufgrund seiner postulierten Tugendhaftigkeit mit dem antiken Heroen parallelisiert. Diese Art der indirekten Stilisierung und Assimilierung des Tugendhelden Herkules kann als dissimulative Heroisierung des Lorenzo il Magnifico gelten und bildet somit eine Vorstufe der indirekten heroischen Modellierung der Medici im Marmorstandbild des Herkules und Kakus von Baccio Bandinelli.

Ein weiteres literarisches Beispiel bietet ein Gedicht des Poliziano, der sich wie Cristoforo Landino in humanistischen Kreisen bewegte. Darin wird Lorenzo il Magnifico nicht nur mit Herkules parallelisiert, sondern sogar identifiziert. Er sei, so die Worte des Dichters, der Beschützer vor der fürchterlichen Medusa und erfahre Unterstützung sowohl vom toskanischen als auch vom venezianischen Löwen und sogar vom wachsamem Drachen, den der kriegsgewandte Herkules bewache:

Laurens, quem patriae coelicolum pater
Tutum terrifica Gorgone praestitit;
Quem tuscus pariter quem venetus leo
Servant et draco pervigil.
Illo bellipotens excubat Hercules.³⁰⁴

Über die genannten Beispiele literarischer Verbindungen zwischen Familienmitgliedern der Medici und der Figur des Herkules hinaus behandelten auch Werke der bildenden Kunst, die zur Ausschmückung des Palazzo Medici zählten, das Thema des antiken Tugendhelden. Die bedeutendsten Werke darunter waren sicherlich die drei bereits erwähnten großformatigen Gemälde von Antonio Pollaiuolo, die viele Künstler anregten und durch ihre Verwendung als Stichvorlagen eine weite Verbreitung fanden. Die drei gemalten Darstellungen der Herkules-Taten schmückten die Sala grande des Palazzo Medici, für den im Inventar von

³⁰² Zur Datierung des Dialogs, der erst ca. 20 Jahre später entstanden ist, siehe die Einleitung in Cristoforo Landino / Manfred Lentzen (Hg.): *De vera nobilitate*, Genf 1970, S. 21.

³⁰³ Ebd., S. 104.

³⁰⁴ Ida Maier: *Ange Politien. La formation d'un poète humaniste, 1469–1480*, Genf 1966, S. 370, Anm. 57.

1492 weitere fünf Leinwandbilder mit Darstellungen von lebensgroßen Figuren verzeichnet sind, darunter eine Darstellung Johannes des Täufers von Andrea del Castagno, ein Gemälde mit mehreren Löwen von Pesellino sowie sieben Wappenschilde der Kommune und der Medici.³⁰⁵ Bereits Marlis von Hessert hat darauf hingewiesen, dass fast alle diese Bildwerke Themen mit einem Bezug zur kommunalen Symbolik der Republik darstellen.³⁰⁶ Johannes der Täufer galt als Schutzpatron von Florenz, der Löwe war bereits seit dem Ende des 14. Jahrhunderts als in Stein gehauene Figur vor dem Regierungssitz der Kommune aufgestellt und dieser damit auch visuell zugeordnet. Von einer Herkules-Darstellung mit stadtpolitischer Bedeutung ist erstmals 1277 in einem Brief der Kommune die Rede, worin das Abbild des Heroen in ihrem Siegel beschrieben wird.³⁰⁷ Ein Dokument von 1288 konkretisiert die Darstellung als einen nackten Mann, der eine Keule in der Hand hält: „Sigillum ipsum comunis [...] in cuius circulo erat ymago cuiusdam hominis nudi cum lancea in manu.“³⁰⁸ Die von der kommunalen Symbolik in besonderem Maße geprägte Raumdekoration im Palazzo Medici lässt vermuten, dass der Saal nicht nur für die Repräsentationszwecke der Familie, sondern auch für politische Versammlungen genutzt wurde. Dafür gibt es mehrere Indizien, die diese Vermutung nicht nur untermauern, sondern auch *ex negativo* bestätigen können: Zusammenkünfte der *Accoppiatori* im Palazzo Medici sind für die Jahre 1459 und 1463 belegt und auch Papst Pius II., der sich 1459 in Florenz aufhielt, berichtet davon, dass die Regierungsgeschäfte stets im Hause Cosimos il Vecchio abgehalten würden.³⁰⁹ Obwohl laut eines Gesetzes die Zusammenkünfte der Regierungsbeamten ausschließlich im Signorienpalast abzuhalten waren, fanden die Treffen sogar bis nach dem Tode Cosimos weiterhin im Palazzo Medici

³⁰⁵ Zu den Wappenschilden: „Sette schudi com piu armi di chomune et di casa“, zitiert nach von Hessert: Herkules-Figur, S. 55, Anm. 33, die den Originaltext des Staatsarchivs in Florenz, Signatur A.S.F. MAP, filza 165, fol. 13v und die Schreibmaschinentranskription im Kunsthistorischen Institut in Florenz, Signatur K 875ad raro, S. 34, zitiert. – Zu dem Gemälde Johannes des Täufers und demjenigen mit dem Löwen siehe Eugène Müntz: *Les collections des Médicis au XVe siècle*, Paris / London 1888, S. 63. – Zur Bedeutung des Löwen als Symbol für das mittelalterliche Florenz siehe allgemein Johnson: *The Lion*, S. 54. – Zur Sala grande siehe Wolfger A. Bulst: *Uso e trasformazione del Palazzo mediceo fino ai Riccardi*, in: Giovanni Cherubini / Giovanni Fanelli (Hg.): *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*, Florenz 1990, S. 98–124.

³⁰⁶ Von Hessert: Herkules-Figur, S. 55.

³⁰⁷ Der Brief datiert vom 6. Juli 1277 und war an die Stadt Pistoia adressiert, er ist publiziert in Robert Davidsohn: *Geschichte von Florenz*, 4 Bde., Berlin 1908–1927, hier Bd. 2.2, *Guelfen und Ghibellinen. Die Guelfenherrschaft und der Sieg*, S. 125, Anm. 2.

³⁰⁸ Der Brief datiert vom 13. September 1281 und war an den Rat von San Gimignano adressiert, er ist veröffentlicht in Robert Davidsohn: *Forschungen zur Geschichte von Florenz*, 4 Bde., Berlin 1896–1908, hier Bd. 1, *Forschungen zur älteren Geschichte von Florenz*, S. 220, Nr. 1636; vgl. auch von Hessert: Herkules-Figur, S. 7.

³⁰⁹ Rubinstein: *Government*, S. 128. – Papst Pius II. berichtet in seinen *Commentarii*: „[...] consilium de republica domi suae agitari [...]“. Zitiert nach Piccolomini / Totaro: *Commentarii*, Bd. 1, S. 354.

statt, sodass Luca Pitti sich 1465/1466 dazu gezwungen sah, die Regierung dazu aufzufordern, in ihren eigenen Palast zurückzukehren.³¹⁰

Das Interesse der Medici an der Thematik des Herkules spiegelt sich nicht nur in der Ausschmückung der Sala grande wider, sondern auch in anderen Kunstaustragen. Von mehreren Kleinbronzen des Heroen befand sich mindestens eine Bronzestatuette Antonio Pollaiuolos nachweislich im Besitz der Medici, deren plastische Komposition des Herkules-Antäus-Kampfes bis auf wenige feine Unterschiede mit der des Gemäldes in der Sala grande korrespondiert.³¹¹ Außerdem führt das Inventar von 1492 ein weiteres Werk auf, das Herkules zum Protagonisten hat. Es handelt sich um ein Bronzerelief einer Reiterschlacht, das Bertoldo di Giovanni in Anlehnung an einen fragmentarisch erhaltenen Sarkophag im Camposanto von Pisa schuf. Im Mittelstück, das beim Sarkophag fehlte, bildete der Künstler einen bärtigen, behelmten Reiter, der durch seine Keule sowie ein umgehängtes Löwenfell eindeutig als Herkules anzusprechen ist.³¹²

Abschließend sei noch auf den sogenannten „Fontainebleau-Herkules“ verwiesen, den Michelangelo, nach Aussage seines Biographen Condivi, als erste Arbeit nach dem Tode Lorenzo il Magnifico aus Marmor geschaffen habe.³¹³ Die Schilderung Condivis bringt die Trauer des großen Bildhauers über den Tod Lorenzos in einen direkten Zusammenhang mit der Erschaffung der Herkules-Statue. Man könnte somit das marmorne Standbild des Heroen als erstes Medici-Denkmal, gleichsam als postume künstlerische Widmung, begreifen.³¹⁴

³¹⁰ Rubinstein: Government, S. 156, vgl. auch von Hessert: Herkules-Figur, S. 56–57.

³¹¹ Von Hessert: Herkules-Figur, S. 58. – Zu den anderen Kleinbronzen von Antonio Pollaiuolo, von denen sich die eine heute im Bode-Museum in Berlin befindet und die andere in der Frick Collection in New York, siehe Wilhelm Bode: Florentiner Bronzestuetten in den Berliner Museen, in: Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen 23, 1902, S. 128; Ettlinger: Hercules Florentinus, S. 147, Nr. 16; John Wyndham Pope-Hennessy / Anthony F. Radcliffe (Hg.): Sculpture: Italian (The Frick Collection. An Illustrated Catalogue 3), New York 1970, S. 22–28.

³¹² Müntz: Collections, S. 84; Lisner: Kentaurenschlacht, S. 316; vgl. von Hessert: Herkules-Figur, S. 59.

³¹³ Condivi schreibt diesbezüglich in der Vita Michelangelos: „[...] l' magnifico Lorenzo passò di questa vita. Michelagnolo se ne tornò a casa del padre; e tanto dolor prese della sua morte, che per molti giorni non potette far cosa alcuna. Pur poi in sè tornato, e comperato un gran pezzo di marmo, qual molti anni s'era giaciuto all'acqua e al vento, di quello cavò un Ercole, alto braccia quattro, quale poi fu mandato in Francia.“ Siehe Ascanio Condivi: Vita di Michelangiolo, Florenz 1931, S. 31.

³¹⁴ So von Hessert: Herkules-Figur, S. 59–60. – Die Literatur zum sogenannten „Fontainebleau-Herkules“ ist umfangreich, siehe dazu grundlegend Charles de Tolnay: L'Hercule de Michel-Ange à Fontainebleau, in: Gazette des Beaux-Arts 64, 1964, S. 125–140; Liliane Châtelet-Lange: Michelangelos Herkules in Fontainebleau, in: Pantheon 30, 1972, S. 455–468; dies.: Noch einmal zu Michelangelos Herkules, in: Pantheon 35, 1977, S. 14–17; Hildegard Utz: Der wiederentdeckte Herkules des Michelangelo, München 1975; Alessandro Parronchi: Opere giovanili di Michelangelo, 6 Bde., Florenz 1968–2003, hier Bd. 2 (Accademia Toscana di Scienze e Lettere „La Colombaria“, Studi 36), Florenz 1975, S. 35–60; Paul Joannides: Michelangelo's Lost Hercules, in: The Burlington Magazine 119, 1977, S. 550–555; ders.: A Supplement to Michelangelo's Lost Hercules, in: The Burlington Magazine 123, 1981, S. 20–23.

Dieser Status wird von der Forschung für den erwähnten Herkules aus Stuck reklamiert, den Baccio Bandinelli anlässlich des feierlichen Einzugs des Papstes Leo X. am 30. November 1515 in seine Heimatstadt geschaffen hatte. Der Name des Papstes, den dieser offenbar nach reiflicher Überlegung gewählt hatte und der vornehmlich durch die Huldigung gleichnamiger Vorgänger auf dem Stuhle Petri motiviert war, gab zu Lebzeiten des Papstes vielerlei Anlass zu Wortspielen und Assoziationen mit der Wortbedeutung *leone*, also Löwe.³¹⁵ Den Schilderungen des persönlichen Beraters des Papstes Aegidius da Viterbo zufolge trage der Papst die „insignia leonis“, wie der antike Heros, dem zuerst das Löwenfell als Attribut beigegeben worden war.³¹⁶ Die Wortbedeutung des päpstlichen Namens und der damit verbundene versteckte Hinweis auf Herkules boten jedoch auch Anregungen für die aufwendige, ephemere Festdekoration, die anlässlich des Einzugs Leos X. in Florenz in einigen Straßenzügen errichtet worden war. So zum Beispiel am Ponte Trinità, wo der Papst einen Triumphbogen durchschreiten musste, der mit zahlreichen Figuren sowie sechs großen Säulen geschmückt war.³¹⁷ Die auf dem Bogen angebrachte Inschrift LEONI X. LABORUM VICTORI spielte nicht nur auf die Verbindung zwischen dem päpstlichen Namen und dem antiken Helden an, sondern die Florentiner ehrten den Papst damit zugleich „als den siegreich aus den (Herkules-)Kämpfen hervorgehenden Helden“. ³¹⁸ Darüber hinaus wies die Friesinschrift eines ephemeren Tempels an der Porta Rossa darauf hin, dass Florenz nun nicht mehr nur alleine unter dem Schutz des Marzocco stünde, sondern fortan von zwei Löwen protegiert werde.³¹⁹ Auf der Piazza della Signoria traf Leo X. schließlich auf die Herkules-Statue, die Baccio Bandinelli aus Stuck und Holz angefertigt hatte. Das kolossale Werk, das wie andere Dekorationsstücke des Festeinzugs in einem Bronzeton gefasst war, war unter der östlichen Arkade der Loggia dei Signori, schräg gegenüber des David von Michelangelo, aufgestellt.³²⁰ Weder die Statue selbst noch mit ihr in Zusammenhang

³¹⁵ Von Hessert: Herkules-Figur, S. 73.

³¹⁶ Ebd., S. 73; John Shearman: Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel, London 1972, S. 89, mit Quellenangabe.

³¹⁷ Siehe hierzu die Schilderung des Lucca Landucci in ders. / Iodoco del Badia (Hg.): Diario fiorentino dal 1450 al 1516 [continuato da un anonimo fino al 1542], Florenz 1883, S. 354.

³¹⁸ Von Hessert: Herkules-Figur, S. 74. – Zum Triumphbogen siehe auch Landucci / del Badia: Diario, S. 9, Anm. 1; John Shearman: The Florentine Entrata of Leo X., 1515, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 38, 1975, S. 136–154, hier S. 145, Anm. 29.

³¹⁹ Vgl. Paradis de Grassi / Domenico Moreni (Hg.): De ingressu summi pont. Leonis X. florentiam, Florenz 1793, S. 9–10.

³²⁰ Die Mehrzahl der Chronisten, die den Einzug des Papstes in Florenz am 30. November 1515 beschreiben, erwähnen auch die Herkulesstatue aus Stuck, so beispielsweise der bereits zitierte Paradis de Grassi: „[...] arrivò in Piazza de' Signori, dove sotto gli archi della Loggia, che de'Tedeschi [sic] si chiama, era fatta una grandissima Statua di Ercole colla Clava in sulla spalla [...]“. De Grassi / Moreni: De ingressu, S. 10, Anm. 1. – Siehe auch den Bericht von Giovanni Cambi: „[...] dipoi passò per Vachereccia, e alla porta del Palazzo de' Signori, a riscontro al Davitte di marmo feciono un'altra figura di legname intierato, e dipinto, della medesima grandezza, che metteva la porta in mezzo del Palazzo de' Signori [...]“. Siehe Giovanni Cambi: Istorie, 4 Bde., Florenz 1785–1786, hier Bd. 3 (Delizie degli

stehende Zeichnungen oder Entwürfe sind erhalten. Giorgio Vasari hat jedoch die Maße von 9 ½ braccia in seinen *Vite* überliefert:

Im Jahr 1515 zog nun Leo X. auf seinem Weg nach Bologna durch Florenz, und die Stadt ließ zu seinen Ehren neben vielen anderen Dekorationen und Festapparaten eine neun-einhalb Ellen hohe Kolossalstatue ausführen, die auf der Piazza della Signoria unter einem Bogen der Loggia nahe dem Palast zur Aufstellung kommen sollte.³²¹

Das Fresko, das er 1541 vom Einzug Leos X. in Florenz in der Sala di Leone X. anfertigte, ist heute die einzige Bildquelle, die uns Auskunft über das mutmaßliche Aussehen der ephemeren Stuckstatue gibt (Abb. 7).³²² Die Keule links geschultert und breitbeinig stehend, stemmte der Heroe die rechte Hand in die Hüfte und blickte in die Richtung des David von Michelangelo. Durch diese Blickrichtung und das eindruckliche Standmotiv wird die gesuchte Auseinandersetzung des Heroen mit dem biblischen Helden und auch der von Bandinelli gesuchte künstlerische Wettstreit mit Michelangelo konkret fassbar. Darüber hinaus lässt sich darin auch ein ikonologischer Aspekt fassen: Mit der Stuckstatue des tugend- und siegreichen Herkules scheint Leo X. seinen persönlichen Machtanspruch demonstrieren zu wollen.³²³

Ein weiteres Beispiel dafür, dass der Papst in Form von Standbildern mit Herkulesthematik verherrlicht wurde, findet sich auch in Bologna. Dort wurde zu Ehren Leos X. ebenfalls eine Herkulesstatue errichtet. Allerdings zeigt dieses Beispiel, welche negativen Implikationen durch die wortwörtliche Übersetzung des Namens des Pontifex Maximus und den dadurch evozierten Vergleich mit Herkules entstehen konnten.³²⁴ Der päpstliche Vizelegat in Bologna beauftragte Alfonso Lombardi mit der Anfertigung einer bronzefarbenen Herkules-Statue aus Terracotta für den Palazzo Pubblico ebendort (Abb. 18).³²⁵ Doch kurz nach-

eruditi toscani 22), Florenz 1786, S. 83. – Zur Farbfassung der Herkulesstatue von Baccio Bandinelli in Bronze siehe die weitere Schilderung Lucca Landuccis in dessen *Diario fiorentino*: „Fu un gigante nella Loggia de’ Signori, che pareva di colore di bronzo, e posato in su le spalliere della Loggia sotto el primo arco verso el Palagio.” Siehe Landucci / del Badia: *Diario*, S. 358.

³²¹ Vasari: Bandinelli, S. 24.

³²² Zur Diskussion der getreuen Wiedergabe des Herkules aus Stuck von Baccio Bandinelli auf dem Fresko Giorgio Vasaris siehe James Holderbaum: *The Birth Date and a Destroyed Early Work of Baccio Bandinelli*, in: Douglas Fraser / Howard Hibbard (Hg.): *Essays Presented to Rudolf Wittkower on His Sixty-Fifth Birthday*, 2 Bde., London 1967, hier Bd. 2, *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, London 1967, S. 93–97, hier S. 95; Virginia L. Bush: *Bandinelli’s Hercules and Cacus and Florentine Traditions*, in: Henry A. Millon (Hg.): *Studies in Italian Art and Architecture. 15th Through 18th Centuries* (*Studies in Italian Art History* 1; *Memoirs of the American Academy in Rome* 35), Rom 1980, S. 163–206, hier S. 171–172.

³²³ Von Hessert: *Herkules-Figur*, S. 76; vgl. auch Bush: *Hercules and Cacus*, S. 171.

³²⁴ Grundlegend hierzu siehe von Hessert: *Herkules-Figur*, S. 77–81, der ich hier folge.

³²⁵ Siehe hierzu Norberto Gramacini: *Alfonso Lombardi* (Diss., Universität Hamburg 1977; *Neue kunstwissenschaftliche Studien* 9), Frankfurt am Main 1980, S. 28–34, S. 87–90, S. 113; Richard J. Tuttle: *The Neptune Fountain in Bologna. Bronze, Marble and Water in the Making of a Papal City*, London / Turnhout 2015, S. 105–129. – An der Piazza Maggiore in Bologna waren außerdem gleich zwei Portraitstatuen des Papstes Julius II. aufgestellt,

dem der Künstler sein Werk 1519 vollendet hatte, das den Heroen als Sitzfigur mit dem besiegten Löwen unter seinen Füßen darstellte, erhob sich Protest. Wir erfahren aus der Chronik Bolognas von Leandro Alberti:

In questi giorni il Conte Cornelio Lambertini, essendo Confaloniere [sic] della Giustizia, fece mettere una figura di Ercole, fatta da Alfonso da Lucca, di terra cotta, in la Sala grande de i Signori Antiani, alli cui piedi giaceva il leone morto, lo quale fece estrarre poi et riporvi l'Jdra perché pareva fusse in vergogna del Papa che avea nome Lione.³²⁶

Der Löwe zu Füßen des sitzenden Herkules musste also in eine Hydra umgearbeitet werden, da der Papst mit dem Namen Leone andernfalls sowohl mit Herkules als auch mit dem unterlegenen Löwen zu identifizieren gewesen wäre. Eine möglicherweise als papstfeindlich deutbare Statue war aus der Sicht des Bologneser Senats jedoch nicht zu dulden, da dieser dem Pontifex Maximus offiziell unterstand.³²⁷ Das Standbild von Alfonso Lombardi konnte daher erst ein Jahr nach seiner erstmaligen Vollendung aufgestellt werden.

Analog zu Baccio Bandinellis Herkules aus Stuck, der die Machtstellung Leos X. in Florenz versinnbildlichte, konnte auch die Statue des Alfonso Lombardi dazu dienen, die politische Bedeutung des Papstes für Bologna darzustellen. Die Familie der Bentivogli hatte Bologna lange Zeit durch ihre Tyrannenherrschaft unterdrückt und war vertrieben worden. Als sie jedoch 1515 die Gelegenheit dazu bekamen, zurückzukehren, um erneut die Regierung mit Gewalt an sich zu reißen, war es allein dem Handeln des Papstes zu verdanken, dass dies nicht geschah.³²⁸ Der zeitgenössische Gelehrte Francesco Negri interpretierte die Herkules-Statue im Palazzo Communale in Bologna in diesem Sinne als Symbol für die endgültige Vertreibung der Bentivogli aus der Stadt und es ist plausibel, dass die Bologneser Bevölkerung diese Meinung teilte:³²⁹

Il celebre scultore Alfonso da Ferrara [...] fece una statua grande di Ercole sedente, con la clava in mano, in atto di riposarsi doppo l'haver amazzato l'Jdra; e questo mistero dinotava la estintione del dominio Bentivolesco, tante volte risorto.³³⁰

siehe hierzu grundlegend Hans W. Hubert: Der Palazzo Comunale von Bologna. Vom Palazzo della Biada zum Palatium Apostolicum (Diss., Universität Berlin 1989), Köln u. a. 1993, S. 117–120; ders.: Il progetto per il portale bolognese di Galeazzo Alessi, in: Andrea Emiliana u. a. (Hg.): Il restauro del Nettuno, la statua di Gregorio XIII e la sistemazione di Piazza Maggiore nel Cinquecento. Contributi anche documentari alla conoscenza della prassi e dell'organizzazione delle arti a Bologna prima dei Carracci, Bologna 1999, S. 297–352.

³²⁶ Igino Benvenuto Supino: Opere d'arte ignote o poco note: L'„Ercole“ di Alfonso Lombardi, in: *Rivista d'Arte* 11, 1929, S. 110–113, hier S. 111. Außerdem ist einem dort zitierten Dokument zu entnehmen, dass die Planung der Statue nicht direkt Cornelio Lambertini, sondern dem päpstlichen Vizelegaten oblag, vgl. ebd., S. 112–113.

³²⁷ Gramacini: Lombardi, S. 28.

³²⁸ Von Hessert: Herkules-Figur, S. 79.

³²⁹ Ebd.

³³⁰ Supino: Ercole, S. 29; vgl. von Hessert: Herkules-Figur, S. 79.

Aus diesem Zitat wird ersichtlich, dass die mehrfache und daher nachhaltige Vertreibung der Bentivogli aus Bologna mit dem Sieg des antiken Heroen im Kampf mit den nachwachsenden Köpfen der Hydra parallelisiert wurde.³³¹ Zwar ist Herkules in sitzender Position dargestellt, doch weisen die eindeutig abgeschlagenen Häupter der Hydra sowie die triumphale Geste, mit der der Held seinen linken Fuß auf das Haupt des Unwesens setzt, seinen eindeutigen Sieg aus. Es lässt sich festhalten, dass Leo X. aufgrund der wörtlichen Übersetzung seines Namens in eine Verbindung mit dem antiken Herkules trat. Dadurch war es möglich, dass in der Statue des Helden die Person des Papstes erkannt werden konnte, ohne dass er dabei durch ein individuelles Gestaltungsmerkmal identifiziert werden musste. Diese Art der nicht expliziten und daher indirekten Zuschreibung der Eigenschaften des Herkules ist als dissimulative Heroisierung anzusprechen und folgt demselben Prinzip wie jenes, das der Herkules-Kakus-Gruppe von Baccio Bandinelli zugrunde liegt.

Wie Marlis von Hessert bereits treffend bemerkt hat, wurden am päpstlichen Hof in Rom zwar auch Herkules-Darstellungen in Anspielung auf Papst Leo X. angefertigt, jedoch nicht als vollplastische Bildwerke, sondern in deutlich reduziertem Maßstab als Bestandteil schmückender Beiformen. Dass in Rom also nicht mit der gleichen eindrucklichen Vehemenz auf die Assoziation zwischen Leo X. und Herkules hingewiesen wurde wie in Florenz und Bologna, legt nahe, dass die Parallelisierung in Florenz nicht auf Leo X. als Papst, sondern auf Leo X. als Mitglied der Familie Medici bezogen war.³³²

Folgendes lässt sich im Hinblick auf die in der Herkules-Kakus-Gruppe von Baccio Bandinelli artikulierten dissimulativen Heroisierung zusammenfassen: In einer Zeit der politischen Krise in Florenz beanspruchten die Medici nach 1515 die durch das Kommunsiegel dezidiert republikanisch konnotierte Figur des Herkules für ihre repräsentativen und machtpolitischen Bedürfnisse in Form eines auf der Piazza della Signoria öffentlich errichteten, kolossalen Standbildes. Es handelt sich um das erste für diesen Platz geplante und dauerhafte Kunstwerk, das die Piazza endgültig zu einer urbanen Zone für die repräsentative, zuweilen auch heroisierende Inszenierung städtischer Eliten macht. Über die Figur des siegreichen und tugendhaften Herkules visualisierten die Medici ihren Anspruch auf eine autokratische Stellung innerhalb der Kommune und versuchten zugleich, diese mittels des Bildes des unterlegenen Kakus gegen mögliche Kontrahenten zu verteidigen. Ohne jeglichen schriftlichen oder heraldischen Verweis schrieben sich die Medici gleichsam assoziativ in die Figur des triumphierenden Heros ein. Mit dem martialischen Bild des Herkules, das Baccio Bandinelli in seinem Standbild schuf, verband sich ganz offensichtlich eine in ein öffentliches Standbild „übersetzte“ Androhung von Gewalt. Die sehr deutlich in Szene gesetzte Keule, die der Heros schlagbereit in der Hand hält, ist daher als eine implizite

³³¹ Von Hessert: Herkules-Figur, S. 80.

³³² Ebd., S. 81.

Drohgebärde aufzufassen, die sich in eine prospektive Ansprache der Betrachter und Bürger von Florenz übersetzen lässt. Sie steht zugleich sinnbildlich für das transgressive Element, das der Figur des antiken Tugendhelden eigen ist und mit dem die Medici ihre Vormachtstellung in Florenz visuell zum Ausdruck brachten. Denn auf äußerst sinnfällige Weise verband sich in der Figur des Herkules nicht nur der Aspekt der *virtus* und damit des tugendhaften Handelns, sondern auch der des Kämpferischen und Brutalen. Mittels der Statue Baccio Bandinellis auf dem Hauptplatz von Florenz stilisierten sich die Medici indirekt aber sehr deutlich zu tugendhaften Herrschern, die zugleich jedoch dazu bereit waren, ihre beanspruchte Position in Florenz gegen ihre politischen Gegner zur Not auch mit militärischen Mitteln zu verteidigen.

Ein Hauptmerkmal der bisher untersuchten heroischen Modellierung in Form öffentlicher Standbilder in Florenz scheint zu sein, dass auf jedweden direkten textuellen oder heraldischen Verweis, mit der die zu heroisierende Person eindeutig identifizierbar würde, verzichtet wird. Erst nach und nach tritt der durch ikonographische Bezüge bisher indirekt Angesprochene als expliziter Adressat der im Standbild vollzogenen Heroisierung durch eindeutige visuelle Hinweise, wie z. B. Emblemata, hervor. Diese Entwicklung ist erstmals, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, bei der Perseusstatue des Benvenuto Cellini fassbar.

Der Perseus von Benvenuto Cellini (1554): Die indirekte Selbststilisierung Cosimos I. de' Medici als Friedensbringer

Neben die Figur des Herkules, mit dessen Standbildern die Medici ihre autokratische Stellung innerhalb der Kommune visuell zu verfestigen suchten, trat ab 1554, und damit zwanzig Jahre nach der Enthüllung der kolossalen Herkules-Kakus-Gruppe auf der Piazza della Signoria im Jahr 1534, ein zweiter Heros: Perseus. Das Bronzestandbild Benvenuto Cellinis (Abb. 19) ist in zweierlei Hinsicht für die Untersuchung dissimulativer Heroisierung interessant. Zum einen tritt mit Perseus eine weitere, jedoch im Gegensatz zu Herkules nicht durch florentinische Repräsentationszwecke vorbelastete heroische Figur auf. Zum anderen ist die Verbindung zwischen dem Standbild und seinem Auftraggeber durch dessen dominant angebrachte Imprese am Sockel eindeutig fassbar. Überhaupt weist der Piedestal der Bronzeplastik aufgrund seiner künstlerischen Gestaltung wesentliche und für öffentlich errichtete Monumente zukunftsweisende Neuerungen auf. Das vorliegende Kapitel konturiert daher nicht nur die heroische Modellierung des Protagonisten im Monument selbst, sondern untersucht vor allem, welche gedanklich-ideellen Verbindungen zwischen der Figur des Standbildes und seinem Auftraggeber Cosimo de' Medici mittels der Sockelgestaltung hergestellt wurden. Der Versuch, die Aussage der Statue von Benvenuto Cellini nachzuzeichnen, soll dazu dienen, das figürliche Repertoire dissimulativer Heroisierung in öffentlichen Standbildern in Florenz wie auch dessen Verweiskraft noch stärker

herauszuarbeiten. Im Rahmen der Analyse wird zudem die zunehmende Bedeutung des Sockels als Bildträger beachtet werden. Denn dieser trägt in zunehmendem Maße dazu bei, die im Standbild artikulierte Stilisierung zu konturieren und entwickelt sich daher selbst zum Mittel heroischer Modellierung.

Die Entstehung der Perseusstatue von Benvenuto Cellini ist gut dokumentiert und zeigt, dass das Kunstwerk offenbar eng an die Person Cosimos I. de' Medici gebunden ist.³³³ Der Künstler gibt in seinen Schriften selbst Auskunft über den Auftrag, sowohl in der von ihm zwischen 1557 und 1566 abgefassten Vita als auch in seinem Traktat über die Goldschmiedekunst von 1568. Den Schilderungen des Künstlers in der Vita zufolge erhielt Cellini den Auftrag von Cosimo I. im Rahmen eines gemeinsamen Gespräches, das die beiden im August 1545 in der Villa Poggio a Caiano führten:

[...] risposi al mio Duca, che volentieri, o di marmo o di bronzo, io gli farei una statua grande in su quella sua bella piazza. A questo mi rispose che arebbe [sic] voluto da me, per una prima opera, solo un Perseo: questo era quanto lui aveva di già desiderato un pezzo; e mi pregò che io gneue facessi un modelletto.³³⁴

In seinem Traktat über die Goldschmiedekunst präzisiert Cellini die Angaben sogar noch, indem er schreibt, der Herzog wünsche sich „un modelletto d'una figura d'un Perseo, con la testa di Medusa in mano“.³³⁵ Darüber hinaus erfahren wir aus dem Traktat, dass Cosimo beabsichtigte, die späterhin auszuführende Statue des Perseus in einem der Bögen der Loggia dei Lanzi aufzustellen.³³⁶ Bekanntlich stand in deren östlichen Bogen bereits die Judith-Holofernes-Gruppe des Donatello, nachdem der David Michelangelos ihren Platz vor der Fassade des Signorienpalastes eingenommen hatte und die Bronzeplastik anschließend dorthin versetzt worden war. Cellinis Werk musste sich also – wollte der Künstler den Auftrag erhalten – einem direkten optischen Vergleich nicht nur mit den beiden Marmorkolosse, sondern auch mit der Bronze Donatellos aussetzen. Dies gilt nicht nur für die bildhauerische Gestaltung und die formale Konzeption der Bronzeplastik, sondern auch für die darin zum Ausdruck kommende dissimulative Heroisierung. Die Konfiszierung der Judithstatue des Donatello bedeutete für die Medici mit Blick auf die Heroisierung den Verlust eines den Status und die Ansprüche der Familie visualisierenden Standbildes. Man könnte daher vermuten, dass der Perseus Cellinis diese Lücke durch eine zwar immer noch indirekte, doch dezidiertere Stilisierung der Medici auszugleichen hatte.

³³³ Thomas Hirth: Die Perseus-und-Medusa-Gruppe des Benvenuto Cellini in Florenz, in: Jahrbuch der Berliner Museen, N. F., 29/30, 1987/88, S. 197–216, hier S. 200.

³³⁴ Benvenuto Cellini: Opere. Vita, Trattati, Rime, Lettere, hg. von Bruno Maier, Mailand 1968, S. 494; siehe auch die ältere Ausgabe Benvenuto Cellini: Vita di Benvenuto Cellini. Scritta da lui medesimo, hg. von Guido Biagi, Florenz 1883, lib. II, par. LIII, S. 492.

³³⁵ Cellini: Opere, S. 715.

³³⁶ Ebd., S. 715–716.

Die Überlieferung zur Bronzestatue Benvenuto Cellinis ist trotz der zweifachen schriftlichen Fixierung nicht ganz eindeutig, da die beiden Versionen Cellinis nicht vollkommen deckungsgleich sind.³³⁷ Darüber hinaus ist die Autobiographie faktisch zwar zuverlässig, doch den Texten zuweilen anzumerken, dass Cellini sie dahingehend manipuliert hat, sich und sein Schaffen als Künstler in einem denkbar günstigen Licht zu präsentieren.³³⁸ Nichtsdestotrotz können wir anhand der Schilderungen des Künstlers davon ausgehen, dass es sich bei der Perseusstatue um einen persönlichen Auftrag Cosimos de' Medici handelte.³³⁹ Dass sich letzterer explizit eine Perseusstatue wünschte, erfahren wir jedoch ausschließlich aus den Schilderungen Cellinis. Folglich wissen wir nicht mit abschließender Sicherheit, ob Cosimo tatsächlich ein Standbild des antiken Heros orderte oder ob der Künstler seinem Auftraggeber die entscheidenden Worte nachträglich in den Mund legte, als er seine Vita abfasste.³⁴⁰ Es wird daher zu klären sein, ob der mythologische Held in der Selbstpräsentation der Medici bereits vor der Entstehung der Perseusstatue von Cellini eine Rolle spielte – auch wenn dies die Frage, ob nun der Künstler oder sein Auftraggeber das Sujet des Standbildes bestimmt hat, aufgrund mangelnder quellenkundlicher Belege letztlich nicht hinlänglich beantworten kann. Vorläufer der Perseus-Ikonographie in mediceischen Kunstaufträgen könnten jedoch als Indiz dafür gewertet werden, dass Cosimo mit der

³³⁷ Zu den Divergenzen, wie sie zwischen der Vita und dem Trattato dell' Oreficeria aufscheinen und besonders die Gründe für Cellinis Rückkehr nach Florenz betreffen, siehe grundlegend Alexander Perrig: *Michelangelo-Studien*, 5 Bde. [erschienen: Bd. 1,3,4], Frankfurt am Main u. a. 1976–1977, hier Bd. 4, Die „Michelangelo“-Zeichnungen Benvenuto Cellinis, Frankfurt am Main u. a. 1977, hier S. 55, S. 134, Anm. 217.

³³⁸ Grundlegend zur Spannung zwischen der historischen Gestalt des Künstlers im Zusammenhang mit seinem Werk und dem fiktiven Cellini der Autobiographie siehe den in den Sammelband einführenden Text von Alessandro Nova / Anna Schreurs: Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert, in: dies. (Hg.): *Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, Köln u. a. 2003, S. 1–16, hier insbes. S. 1, sowie die einzelnen Beiträge. Am Rande seines dort versammelten Beitrags „Der paragone im Spiegel der Plastik“ stellt Stefan Morét das Selbstbewusstsein Cellinis heraus, wodurch der Tenor, der in den autobiographischen Äußerungen des Künstlers herrscht, noch besser zu fassen ist, siehe Stefan Morét: Der paragone im Spiegel der Plastik, in: Alessandro Nova / Anna Schreurs (Hg.): *Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, Köln u. a. 2003, S. 200–215, hier S. 204–205. – Was den möglichen Realitätsgehalt der literarischen Selbstinszenierung Cellinis als erfolgreicher Bronzebildhauer, Goldschmied, Medailleur und von den Herrschern Italiens und Frankreichs hofiertes künstlerisches Genie betrifft, so soll hier der Hinweis darauf genügen, dass der für sein vorsichtiges Wesen bekannte Cosimo I. – den eigenen Äußerungen des Künstlers zufolge – anfangs lediglich ein „modelletto“ orderte und keinesfalls sofort eine bronzene Statue, vgl. Perrig: *Michelangelo-Studien*, Bd. 4, S. 56, S. 135–136, Anm. 222.

³³⁹ Hirthe: *Perseus und Medusa*, S. 200.

³⁴⁰ Alexander Perrig vertritt die These, dass Cellini bereits in Paris begann, den Perseus zu konzipieren und sieht in dem abrupt geäußerten Wunsch Cosimos nach einer Perseusstatue, den der Künstler den Herzog in der Vita wie auch im Tratto äußern lässt, die entsprechende Bestätigung, vgl. Perrig: *Michelangelo-Studien*, Bd. 4, S. 55–56.

Perseusstatue möglicherweise einen dezidierten Sendungsanspruch verband.³⁴¹ Doch zunächst soll das Standbild des Benvenuto Cellini formalgestalterisch untersucht werden, um darlegen zu können, wie sich das öffentliche Standbild weiterentwickelte und welche Möglichkeiten sich daraus für die heroische Modellierung ergaben.

Die bronzene Figurengruppe des Perseus und der Medusa erhebt sich, frontal zur Piazza della Signoria hin ausgerichtet, über einem reich skulptierten und mit Bronzestatuetten geschmückten Marmorsockel (Abb. 19). Darunter ist eine axial angeordnete bronzene Reliefplatte in die Balustrade des Arkadenbogens eingelassen, die eine mehrfigurige Szene zeigt (Abb. 20). Die Statue des antiken Heros steht in kontrapostischer Haltung mit dem durchgestreckten, rechten Bein auf seinem Schild, den man fast nicht bemerkt. Sein linker Fuß ist leicht zurückversetzt und ruht auf dem Körper der unter ihm liegenden Medusa. Mit gesenktem, von der Flügelkappe bedecktem Haupt präsentiert er mit dem gerade nach vorne gereckten linken Arm das abgeschlagene Haupt der Gorgone, aus deren Halsstumpf Ströme von Blut fließen, die in wellenartigen Bändern angedeutet sind. In der rechten Hand und in kampfbereiter Pose hält der antike Heros sein Schwert, dessen Griff er fest umklammert und dessen Spitze sichelförmig ausgebildet ist. Die Medusa liegt mit dem Rücken auf einem Kissen, das von einem kostbaren, mit Fransen verzierten Tuch bedeckt ist. Die Hüften der Gorgone sind um neunzig Grad nach rechts gedreht, was eine starke Torsion des gesamten Körpers bewirkt, die sich ihrerseits in die Position der Beine fortsetzt (Abb. 21). Diese sind angewinkelt und durch die starke Drehung des Unterkörpers kippt das Becken nach rechts, sodass das linke Knie fast eine der Kissenecken berührt. Die starke körperliche Torsion durch weitere Gesten steigend, umfasst die linke Hand den rechten Knöchel und der linke Fuß ist in Höhe des rechten Knies abgelegt (Abb. 22). Der rechte Arm fällt seitlich des Körpers herab, die Finger sind dabei gespreizt. Aus dem durch den Schlag des Perseus durchtrennten Hals spritzt in fast waagrecht, gewellten Bahnen ein Blutstrom heraus.

Die sorgfältige, aufgrund der Größe der Perseusgestalt doch recht nüchtern wirkende Bearbeitung der Bronze kontrastiert mit der kleinteiligen und üppigen Ausgestaltung des Marmorsockels (Abb. 19). In jede der vier Seiten ist jeweils eine Nische eingelassen, die eine Bronzestatue aufnimmt und die von einer Muschelkalotte bekrönt wird. Zu sehen sind die Eltern des Perseus, Zeus und

³⁴¹ Francesco Vossilla ist beispielsweise der Meinung, dass Cosimo I. ein klares Verständnis von Themen und Möglichkeiten einer eigenen ‚toskanischen‘ politischen Ikonographie hatte und die Aufträge an die Künstler dementsprechend formulierte, siehe hierzu Francesco Vossilla: *L'altare Maggiore di Santa Maria del Fiore di Baccio Bandinelli*, in: Cristina de Benedictis (Hg.): *Altari e Committenza*, Florenz 1996, S. 36–67; vgl. auch Johannes Myssok: *Bildhauerische Konzeption und plastisches Modell in der Renaissance* (Diss., Universität Münster 1996; Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance 8), Münster 1999, S. 297, Anm. 969, der der Meinung ist, dass durch Cellinis Bericht in dessen Vita abgesichert sei, dass Herzog Cosimo I. das Thema der Skulptur selbst gewählt hatte.

Danaë, wobei letztere von einem kleinen Perseusknaben flankiert wird, sowie Minerva und Merkur. Die Rundbögen der Nischen werden von einer fratzenartigen Maske überfangen. Den oberen Abschluss der Sockelkanten werden von jeweils einem Steinbockkopf überfangen. Hinter den Ohren der Tiere entspringt jeweils eine Cornucopia, die in der Mitte der Postamentseite mit ihrem spiegelbildlich angeordneten Pendant zusammentrifft. Aus den Enden der Füllhörner strömen wellenartige Gebilde, die von einem breiten, geteilten Band hinterfangen werden. Dieses ist an jeder Seite über die Sockelkante hinausgezogen und vereint sich mit dem seitlich angrenzenden zu einer gemeinsamen, über Eck gestellten Volute. Aus diesen wiederum entrollen sich gezackte Blätter, die in geschwungenem Bogen in Festons übergehen, deren Früchte ihrerseits Bestandteile des Kopfschmucks der über Eck gestellten Hermen bilden. Diese sind in der Art einer Diana von Ephesos gestaltet und ihre vielbrüstigen Oberkörper scheinen einerseits die weibliche Anatomie wiederzugeben, erinnern mit ihren stark gewölbten und sich verkleinernden Formen andererseits an Fruchtgebilde, die nach unten hin zurückschwingen, um sich an ihrem Ende in einer Gegenbewegung in Form einer Volute aufzurollen. Genau unterhalb der Hermen, jedoch getrennt durch die untere Leiste des Sockels, erscheint jeweils ein Paar zierlicher Füße, die mit feinen Bändern an den Sockel fixiert zu sein scheinen. In die Felder, die sich unterhalb der Nischen und zwischen den Hermen befinden, spannen sich Kartuschen ein, die mit Inschriften versehen sind. Diejenige unterhalb der Statuette des Zeus lesbare lautet: TE FILI SI QVIS / LAESERIT VLTOR / ERO (Falls irgendjemand dir Leid zugefügt haben wird, Sohn, werde ich dein Rächer sein). Auf der dem Innenraum der Loggia zugewandten Rückseite ist unterhalb der Kleinbronze der Danaë mit dem Perseusknaben folgende Inschrift angebracht: TVTA IOVE AC / TANTO PIGNORE / LAETA FVGOR (Beschützt durch Zeus und mit solch einem Pfand gehe ich gerne ins Exil). Die Kartusche unterhalb der Nische, die die Bronzestatue Minervas aufnimmt, ist mit folgenden Worten beschrieben: QVO VINCAS / CLYPEUM DO TIBI / CASTA SOROR (Ich, deine keusche Schwester, gebe dir den Schild, wodurch du siegest). Unterhalb der Kleinbronze Merkurs sind folgende Worte zu lesen: FRIS VT ARMA / GERAS NVDVS AT / ASTRO VOLO (Damit du die Waffen des Bruders tragest, fliege ich nackt zu den Sternen). Die Inschriften stammen nicht von Benvenuto Cellini, sondern von Benedetto Varchi, dem gelehrten Humanisten und Freund des Künstlers.³⁴²

Das in die Balustrade des Bogens eingelassene Bronzerelief zeigt etwas links der Bildmitte die an einen Felsen gekettete, nackte Andromeda (Abb. 20). Mit der Hand des rechten erhobenen Arms hält sie eine Locke ihres langen, welligen Haars, während sie über ihre linke Schulter nach hinten blickt. Schräg über ihr, am linken oberen Bildrand, stürzt der fliegende Perseus, bekleidet mit Flügelhelm

³⁴² Benedetto Varchi: *Liber Carminum*, hg. von Aulo Greco, Rom 1969, S. 91–92; vgl. John Wyndham Pope-Hennessy: *Cellini*, London 1985, S. 174–175, dort auch zu den älteren Inschriftenversionen Benedetto Varchis sowie zu dessen Beteiligung an der Konzeption der Perseusstatue Cellinis.

und Flügelschuhen, mit erhobenem Schwert auf das Seeungeheuer am linken Bildrand hinab. Rechts neben Andromeda stehen ihre trauernden Eltern, Cassiopeia und Cepheus. Zwischen diesen drei Figuren sind zwei weitere, weniger plastisch herausgearbeitete Gestalten zu sehen. Eine von ihnen ist ein aus dem Hintergrund heranschreitender nackter, in den Händen ein aufgeblähtes Segel haltender Mann, die andere ist ein kleiner, den linken Arm emporhaltender Junge. Hinter Cassiopeia und Cepheus sind weitere Personen zu erkennen, die bewaffnet sind und zum größten Teil Helme oder Turbane tragen. Einer von ihnen verweist mit dem Zeigefinger auf eine Reiterszene am oberen Bildrand. Diese wird in der rechten oberen Relieffcke von verschiedenen Bauten und architektonischen Formen flankiert.

Cellini hat im Rahmen seines Entwurfsprozesses verschiedene Modelle angefertigt, von denen sich drei erhalten haben.³⁴³ Sie alle weichen sowohl voneinander als auch von der monumentalen, für die Piazza del Granduca ausgeführten Bronzeplastik ab.³⁴⁴ Jedoch betreffen diese Veränderungen nicht den *concetto* des Bildhauers, sondern vor allem gestalterische Details, wie zum Beispiel die physische Artikulation des Perseus, die Darstellung der Medusa als bekleidete oder nackte Figur, ihre genaue Position sowie das Kissen, auf dem sie liegt.³⁴⁵ Das Wachsmmodell, das der Künstler seiner eigenen Aussage zufolge wenige Wochen nach seinem gemeinsamen Gespräch mit Cosimo I. schuf, befindet sich heute im Bargello, es ist aus gelbem Wachs gefertigt und etwas mehr als eine Braccia groß.³⁴⁶ Dieses Präsentationsmodell legte Cellini Cosimo de' Medici höchstwahrscheinlich zur Begutachtung vor.³⁴⁷

³⁴³ Diese sind: Ein Wachsmmodell, das Perseus und Medusa zeigt und sich heute im Bargello in Florenz befindet, Höhe ca. 72 cm; ein Bronzemmodell, heute ebenfalls im Bargello, Höhe ca. 75 cm; und ein Bronzemmodell des Medusenkopfes, das sich heute im Victoria and Albert Museum in London befindet, Höhe ca. 13,5 cm. – Johannes Myssok vermutet in seiner Dissertation, dass Cellini neben den erhaltenen Modellen zahlreiche weitere für die Gestaltung seines Perseus angefertigt haben muss, die sich scheinbar jedoch nicht erhalten haben, siehe Myssok: *Bildhauerische Konzeption*, S. 299, in Anm. 978 auch mit dem Verweis auf das Inventar der Werkstatt Cellinis sowie auf Äußerungen des Notars Giovanni da Falgano, der 1571 das letzte Testament Cellinis aufgenommen hatte; zum Inventar siehe auch Eugène Plon: *Benvenuto Cellini. Orfèvre, médailleur, sculpteur. Recherches sur sa vie, sur son oeuvre et sur les pièces qui lui sont attribuées*, Paris 1883, S. 380–384 sowie Charles Avery / Susanna Barbaglia: *L'opera completa del Cellini*, Mailand 1981, S. 86.

³⁴⁴ Myssok: *Bildhauerische Konzeption*, S. 299.

³⁴⁵ Ebd., S. 299.

³⁴⁶ „Volentieri mi messi a fare il detto modello, e in breve settimane finito l'ebbi, della altezza d'un braccio in circa: questo era di cera gialla, assai accomodamente finito; bene era fatto con grandissimo istudio e arte.“ Cellini: *Opere*, S. 494. – Dass Cellini an dem Modell nicht nur wenige Wochen arbeitete, wie er selbst schrieb, sondern wahrscheinlich zwei Monate zwischen August und Oktober 1545, hat bereits Dario Trento gezeigt, siehe Dario Trento: *Benvenuto Cellini. Opere non esposte e documenti notarili*, Florenz 1984, S. 34; vgl. Myssok: *Bildhauerische Konzeption*, S. 289, Anm. 970.

³⁴⁷ Allerdings beklagt sich Cellini in seiner Vita, dass er zunächst nicht beim Herzog vorgelesen wurde: „Venne il Duca a Firenze e innanzi che io gli potessi mostrare questo ditto modello, passò parecchi dì: ché propio [sic] pareva che lui non mi avessi mai veduto né conosciuto, di modo che io feci un mal giudizio de' fatti mia con sua Eccellenza. Pur

Die erhaltenen ganzfigurigen Modelle nehmen bereits die Vielansichtigkeit, die Cellinis späteres Bronzework auf der Piazza della Signoria auszeichnet, vorweg. Der Künstler hat sein bronzenes Standbild in der Weise konzipiert, dass es aus unterschiedlichen Positionen heraus betrachtet werden kann. Dadurch erfüllt das Kunstwerk die theoretischen Forderungen Cellinis, die dieser 1547 im Rahmen der neu entflammten Debatte um den *paragone* schriftlich dargelegt hatte.³⁴⁸ Benedetto Varchi hatte im März 1547 in einer öffentlich gehaltenen Vorlesung danach gefragt, welcher Gattung der Künste der Vorrang gebühre. Der gedruckten Fassung der Abhandlung, die 1549 erschien, waren auch die Stellungnahmen einzelner Künstler beigegeben, darunter die Cellinis. Dieser äußerte sich darin folgendermaßen:

Dico che l'arte della scultura infra tutte l'arte che s'interviene disegno è maggiore sette volte, perché una statua di scultura de' avere otto vedute, e conviene che le sieno tutte di equal bontà.³⁴⁹

Die vier Hauptansichtsseiten der Perseusstatue definiert Cellini durch den in seinem Querschnitt annähernd quadratischen Sockel, während die Glieder des kunstvoll drapierten Medusenkörpers hingegen die diagonalen Ansichten betonen.³⁵⁰ Die Figur der Gorgone dient jedoch nicht nur dazu, verschiedene gleichwertige Ansichtsseiten zu generieren, sondern trägt vor allem zur Inszenierung des Perseus bei. Sie führt den Blick des Betrachters um das Monument herum, eine Bewegung, die durch die vier an den Sockelkanten angebrachten Steinbockköpfe unterstützt wird. Der Schilderung aus Cellinis Vita zufolge hatte Cosimo I. „solo un Perseo“ gewünscht, also lediglich einen Perseus. Die bereits im Wachmodell dargestellte Figur der Medusa hingegen belegt, dass Cellinis *concetto* offenbar von Anfang an nicht nur eine Figur, sondern zwei Figuren umfasste.³⁵¹

da poi, un dì doppo [sic] desinare, avendolo io condotto nella sua guardaroba, lo venne a vedere incieme con la Duchessa e con pochi altri Signori.“ Siehe Cellini: Opere, S. 494–495. – Grundlegend zum Wachmodell sowie zu dessen Funktion als Präsentationsmodell siehe Myssok: Bildhauerische Konzeption, S. 297–299; vgl. Morét: Paragone, S. 205, Anm. 7.

³⁴⁸ Grundlegend zu Cellinis Perseusstatue im Spiegel des *paragone* siehe Morét: Paragone.

³⁴⁹ Der Text der Abhandlung Benedetto Varchis sowie die Stellungnahmen der Künstler sind publiziert in: Paola Barocchi (Hg.): *Scritti d'arte del Cinquecento* (La Letteratura Italiana; Storia e testi 32), Mailand / Neapel 1971, S. 519–520.

³⁵⁰ Vgl. Morét: Paragone, S. 205. Dort auch der Hinweis darauf, dass die Glieder der Medusa erst in der ausgeführten Großplastik auf die Sockelkanten hin ausgerichtet sind.

³⁵¹ Dieser Punkt ist insofern nicht unwichtig, da das eigenwillige Hinzufügen einer weiteren Figur durch den Künstler die Bedeutung des Perseusstandbildes als plastische Veranschaulichung der theoretischen Ansichten Cellinis zur geforderten Mehransichtigkeit einer Statue noch steigert. Es liegt auf der Hand, dass das Kunstwerk dadurch einen anderen, wesentlich wichtigeren kunsttheoretischen Stellenwert erhält. In diesem Sinne argumentiert Morét: Paragone, S. 206, indem er zwar nicht explizit zu diesem Punkt Stellung bezieht, jedoch die Figur der Medusa als ein Hilfsmittel Cellinis bezeichnet, „um der eigenen theoretischen Forderung im Kunstwerk gerecht zu werden“. Auch Myssok betont, dass Cosimo I. „nur das Modell einer Einzelfigur in Auftrag gegeben“ habe, wodurch er

Darüber hinaus zeigen die beiden Modelle, wie Cellini bei der Gestaltung seines Kunstwerks die Aufstellung der Statue auf der Piazza Ducale berücksichtigte. Das Wachsmo-
 dell zeigt einen im Vergleich zum ausgeführten Perseus jugendlicheren Heros, der auf dem Körper der Medusa steht und ihr abgeschlagenes Haupt in die Höhe hält, während er mit stark gesenktem Kopf auf den Gorgonenleib hinabblickt. Der das Gorgonenhaupt haltende Arm ist stärker angewinkelt als bei der später ausgeführten kolossalen Bronzestatue, wodurch das Modell einen geschlosseneren Kontur erhält und weniger in den umgebenden Raum ausgreift. Der jünglingshaften Proportionierung des Heldenkörpers folgt konsequent die auffällige Feingliedrigkeit der Beine, die auch dem Bronzemo-
 dell, das Cellini vermutlich kurze Zeit nach dem Wachsmo-
 dell geschaffen hat, zu eigen ist. In der bronzenen Kleinplastik ist somit erkennbar, dass Donatellos Bronzedavid für Cellinis Entwurf des Perseus von entscheidender Bedeutung gewesen sein muss.³⁵² Doch auch die ausgeführte kolossale Gruppe auf der Piazza verrät das genaue Studium der Plastik Donatellos aus dem Quattrocento: Der heterogene, nicht zum Oberkörper passende und als „gambe di fanciulla“ kritisierte Unterkörper zeigt sich als stilistische Übernahme der schlanken und weich ausgeformten Beine des Bronzedavid – jedoch mit dem Unterschied, dass Cellini die Oberschenkel des Perseus muskulöser gestaltete, um dadurch einen gleichmäßigeren Übergang zum Oberkörper zu erzielen.³⁵³

Ein weiterer Grund für die stärkere Durchbildung der Oberschenkelmuskulatur mag auch darin liegen, dass Cellini sich nicht nur am Bronzedavid Donatellos, sondern scheinbar auch an den auf der Piazza aufgestellten Kolossalstatuen des David von Michelangelo (Abb. 6) sowie des Herkules und des Kakus von Baccio Bandinelli (Abb. 8) orientierte. Dies erklärt zugleich auch die Unterschiede zwischen den einzelnen Modellen und der schließlich ausgeführten, großen Perseusbronze. Nachdem Cellini Cosimo de' Medici sein Wachsmo-
 dell präsentiert hatte und dieser angesichts des Entwurfs die Ausführung der Statue genehmigte, kündigte der Bildhauer an, ein Standbild zu schaffen, das drei Braccien hoch sei.³⁵⁴ Bekanntlich misst der ausgeführte bronzene Perseus jedoch gute fünf Braccien in der Höhe. Doch neben dieser Steigerung des Maßstabs, die sich mit dem Gipsmodell verknüpfen lässt, muss der Künstler darin auch die Proportionen der Figur verändert haben. Die Gestalt des ausgeführten Perseus ist deutlich gedrungener, Oberkörper und Beine sind weniger gelangt als in den beiden Modellen dargestellt. Der Grund für Cellini, sowohl Größe als auch Proportionen vor dem Bronzeguss noch einmal zu überarbeiten, ist angesichts des Figuren-

implizit die Medusafigur als Invention Cellinis bewertet, ohne jedoch auf den darin möglicherweise zum Ausdruck kommenden kunsttheoretischen Gehalt einzugehen, siehe Myssok: Bildhauerische Konzeption, S. 298.

³⁵² Ebd., S. 301.

³⁵³ Ebd.

³⁵⁴ Benvenuto Cellini: Vita di Benvenuto Cellini, orefice e scultore fiorentino, 3 Bde., hg. von Francesco Tassi, Florenz 1829, hier Bd. 3, Florenz 1829, S. 334–342.

schmucks der Piazza del Granduca offensichtlich. Das Standbild des Perseus und der Medusa musste sich schließlich nicht nur mit Donatellos Judith-Holofernes-Gruppe (Abb. 4) messen, sondern auch einen optischen Vergleich mit den muskulös durchgebildeten Körpern der Kolossalstatuen des David von Michelangelo (Abb. 6) sowie des Herkules und des Kakus von Baccio Bandinelli (Abb. 8) standhalten. Außerdem hatte Benvenuto Cellini, nachdem Cosimo I. das Wachsmo-
dell gesehen und die Ausführung des Standbildes genehmigt hatte, dem Herzog gegenüber behauptet, dass er seine Statue um ein Dreifaches schöner machen werde, als es sein Modell ohnehin schon sei:

Eccellentissimo mio Signore, in piazza sono l'opere del gran Donatello e del maraviglioso Michelagnuolo, qual sono istati dua, li maggior uomini dagli antichi in qua. Per tanto vostra Eccellenza illustrissima dà un grand'animo al mio modello, perché a me basta la vista di far meglio l'opera, che il modello, più di tre volte.³⁵⁵

Cellini änderte nicht nur die Größe der Perseusstatue, sondern fügte der Plastik zusätzlich einen reich geschmückten Sockel hinzu. Dass diese Modifikationen tatsächlich dem Künstler anzurechnen sind, erfahren wir aus einem Brief, den er am 22. April 1561 an den Privatsekretär des Herzogs schickte.³⁵⁶ Darin schildert Cellini, dass er, entgegen des Wortlauts des herzoglichen Auftrags, nicht nur einen Perseus, sondern auch die Figur einer Medusa angefertigt und der Statue weitere Schmuckformen beigegeben habe.³⁵⁷

Or consideri Vostra Signoria, il mio Illustrissimo ed Eccellentissimo Signor Duca mi commise, che io gli facessi una Statua di un Perseo di grandezza tre braccia, colla testa di Medusa in mano, e non altro. Io lo feci di più di cinque braccia con la detta testa in mano, e di più con il corpo tuto [sic] di Medusa sotto i piedi; e gli feci quella gran basa di marmo con il Giove, e Mercurio, e Danae, e il Bambino, e Minerva, e di più la Storia di Andromeda, si come si vede.³⁵⁸

Mit der Konzeption des Sockels führte Cellini die gestalterischen Neuerungen, die Bandinelli mit dem Postament seiner Herkules-Kakus-Gruppe schuf, fort und entwickelte die narrativen Strukturen weiter. Der Sockel der Perseusstatue erhielt ein Piedestal, das als Bildträger inhaltlich mit der Hauptfigur zusammenhing.³⁵⁹ Die in die Nischen eingestellten Statuetten beziehen sich alle auf die mythologische Figur des Perseus, wohingegen das Relief den Handlungskontext präzisiert. Durch die Ausweitung des mythologischen Kontextes und die Darstellung des Perseus

³⁵⁵ Cellini: Opere, S. 495.

³⁵⁶ Cellini: Vita, Bd. 3, S. 334–342.

³⁵⁷ Letztlich ist die immer wieder zwischen den Zeilen der zur Perseus-Gruppe publizierten Literatur aufscheinende Streitfrage, ob Cosimo durch den Satz, er wünsche „un modelletto solo d'un Perseo“ nur einen Perseus und keine andere mythologische Figur, oder aber lediglich einen einzigen Perseus und kein zusätzliches modelletto angefertigt haben wollte, durch dieses Dokument hinlänglich zu klären.

³⁵⁸ Cellini: Vita, Bd. 3, S. 334–342.

³⁵⁹ Vgl. Hirthe: Perseus und Medusa, S. 202–204. Vorläufer für diese Art der Sockelgestaltung sieht Hirthe in Baccio Bandinellis Orpheusstatue sowie in dessen Standbild des Andrea Doria in der Gestalt Neptuns. Zu letzterer siehe Kap. 4.1 dieser Untersuchung.

nicht nur als Figur, die die Medusa tötet, sondern als Held, der Andromeda rettet, entsteht ein Narrativ, das ermöglicht, mehrere Aspekte der durch das Standbild zu vermittelnden Botschaft hervorzuheben. Im Gegensatz zu Baccio Bandinellis Herkules-Kakus-Gruppe, die – abgesehen von der Inschrift und den Hermen – nicht über einen narrativ gestalteten Sockel verfügt, erschöpft sich die Darstellung des Perseus nicht nur in seiner Funktion als Sieger, sondern er erscheint durch das Relief auch als Befreier. Für die Absicht, die Cosimo damit verbunden haben dürfte, könnte dieser Unterschied zu den heroisierenden Konzeptionen der anderen Statuen auf der Piazza zentral gewesen sein. Der Herzog wollte damit zum einen sicherlich ein optisches und inhaltliches Gegengewicht zu dem antimediceischen Freiheitssymbol, zu welchem Donatellos Judith-Holofernes-Gruppe durch die erneuerte Inschrift geworden war, schaffen. Zum anderen wollte er in der Perseusstatue höchstwahrscheinlich auch zum Ausdruck bringen, dass er seine Gegner endgültig besiegt, seine „persönliche“ gorgonische Bedrohung überwunden habe. Karla Langedijk hat zu den Standbildern Cosimos I. treffend angemerkt:

It is remarkable, that no statues of the duke (Cosimo I.) in contemporary costume were made until after his death. He evidently wished to avoid giving offence in the city that had not yet forgotten its republican past. The statues that were made during his lifetime speak quite plainly in this respect.³⁶⁰

Manche Gedichte, die anlässlich der Enthüllung der Perseusstatue verfasst wurden, verdeutlichen, dass Cosimo mit Perseus parallelisiert wurde und verknüpfen die Figur des antiken Heros scheinbar mühelos mit dem tagespolitischen Geschehen, wie dem 1554 noch andauernden Krieg um Siena.³⁶¹ In einem Distichon des Orazio Prospero heißt es:

Sieh, wie Perseus Sieger ist über die geschlachtete Gorgo! / So wirst bald Du, frommer Herzog, Sieger sein über den darniederliegenden Feind.³⁶²

In einem Gedicht des Andrea Agnolo wird Cosimo I. mit Perseus sogar gleichgesetzt:

Sieh, Perseus, der berühmte Spross der Danaë und des Donnerers / Ist anwesend, beschützt durch die Macht der waffenklirrenden Pallas. / Die Linke hält das Haupt der Medusa, die andere das Schwert, / Ein Fuß hat den Schild, der andere die Gorgo zu Boden gedrückt. / Arno, Vater, freue dich und du, strahlende Flora: / Denn die gottlosen Ungeheuer werden durch Herzog Perseus fallen.³⁶³

³⁶⁰ Karla Langedijk: *The Portraits of the Medici. 15th–18th Centuries*, 3 Bde., Florenz 1981–1987, hier Bd. 1, S. 91.

³⁶¹ Hirthe: *Perseus und Medusa*, S. 211.

³⁶² In der deutschen Übersetzung zitiert nach ebd. Das Distichon wurde publiziert in Detlef Heikamp: *Rapporti fra accademici ed artisti nella Firenze del 500. Da memorie e rime dell'epoca*, in: *Il Vasari N.S.* 1 = 15 (1957), S. 139–163, hier S. 153: „Ad eundem. Cernis ut est Perseus, mactata Gorgone, victor! / Sic, victo hoste brevi, dux pie, victor eris.“

³⁶³ In der deutschen Übersetzung zitiert nach Hirthe: *Perseus und Medusa*, S. 211. Publiziert bei Adolfo Mabellini (Hg.): *Delle Rime di Benvenuto Cellini*, Rom 1885, S. 322: „En Danaë's Perseus, et proles clara Tonantis / Palladis armisonae numine tutus adest. /

Zugleich scheint das Thema der Befreiung Andromedas auf die Leistung Cosimos als Herzog von Florenz anzuspielen: Wie Perseus die junge Prinzessin befreit hat, so hat Cosimo das junge Herzogtum und damit die Bevölkerung von Florenz von allen bösartigen Widersachern für immer befreit. Obwohl auch schon zu Zeiten der Republik gesellschaftliche Unterschiede zwischen den oligarchischen Eliten und den mittelständischen, patrizischen Teilen des florentinischen Bürgertums bestanden haben, wird anhand dieses Sinnbildes der sich langsam entwickelnde standespolitische Abstand zwischen Autokrat und Bevölkerung, zwischen dem Fürsten und seinem Volk, evident. In dieser beginnenden Ausbildung gesellschaftlicher Polaritäten, die sich in der subordinierten Position der Medusa manifestiert, lassen sich hier erstmals zwar noch sehr leise, aber deutlich vernehmbare Anklänge auf die *magnificenzia* des Herrschers vernehmen. Die Gestaltung der Perseusstatue von Benvenuto Cellini folgt dieser Entwicklung. Das emporgehaltene Haupt der Medusa, die eindeutig auf die Piazza ausgerichtete Mimik und Gestik des Heroen, kann als explizite Drohung an den Betrachter verstanden werden und verdeutlicht, wenn auch auf dem Umweg über die mythologische Figur, den Machtanspruch des Herzogs (Abb. 19). Das Bild der körperlichen Vernichtung des Gegners ist zugleich auch ein Hinweis auf die Souveränität des Herrschers und gehört als ein wesentlicher Bestandteil zum Bild eines Fürsten. Hierfür ist Cellinis Perseusstatue für Cosimo I. ein frühes Beispiel. Dem Mythos zwar gemäß, jedoch auf metaphorischer Ebene sollte das Volk, das es wagte, der Medusa in die Augen zu schauen, durch deren Blick „versteinert“ werden. Das Emporhalten des abgeschlagenen Medusenhauptes ist somit nicht nur als triumphale Geste des Perseus zu begreifen, mit der dieser seinen Sieg zur Schau stellt. Es ist vor allem auch als explizite Drohgebärde Cosimos I. aufzufassen, die er direkt an das Florentiner Volk auf der Piazza della Signoria und seine politischen Gegner richtet. Die Konzeption der Statue folgt damit derjenigen von Bandinellis Herkules-Kakus-Gruppe (Abb. 8 und 11). Auch dort droht die Statue des antiken Heros mit seiner Keule den Kontrahenten der Medici auf der großen Piazza. Es scheint also, als ob sich diese Form der Gewaltandrohung zu einem Bestandteil der dissimulativen Heroisierung im öffentlichen Standbild in Florenz entwickelt.

Das zur Perseusstatue zugehörige Relief unterhalb des Sockels ist jedoch nicht nur aufgrund seiner konzeptuellen Verbindung mit der Darstellung des antiken Heroen äußerst aufschlussreich, sondern auch im politisch-dynastischen Kontext des jungen Herzogtums interessant (Abb. 20). Wie Corinne Mandel in ihrer präzisen Studie gezeigt hat, stellt die Bronzeplatte die dynastische Verbindung zu Cosimos Vorgänger Alessandro de' Medici her, dem ersten Herzog von Florenz.³⁶⁴ Darüber hinaus spielt das Relief auf wichtige politische Konstellationen in Flo-

Laeva Meduseum gestat caput, altera ferrum, / Pes clypeum, atque alter Gorgona pressit humi. / Arne, igitur laetare parens, et candida Flora: / Perseo namque cadent impia monstra Duce.“

³⁶⁴ Corinne Mandel: Perseus and the Medici, in: Storia dell'arte 87, 1996, S. 168–187.

renz an. Dies möchte ich im Folgenden kurz erläutern, um die Aussagekraft des Reliefs nachzeichnen und damit seinen Stellenwert für die Aussage der Perseusstatue insgesamt herausstellen zu können.³⁶⁵ Dieser Schritt dient vor allem dazu, die bisherige Interpretation der Perseusstatue um zusätzliche Deutungsschichten zu erweitern, um daran die komplexe, dissimulative Heroisierung Cosimos durch das Standbild Cellinis auf der Piazza del Granduca aufzuzeigen, die auch seinen Vorgänger Alessandro einschließt.³⁶⁶

Der allgemeinen Deutung des Reliefs, der zufolge Andromeda die Stadt Florenz verkörpert, ist bisher im Wesentlichen nicht widersprochen worden. Interpretatorische Uneinigkeit herrscht hingegen vor allem bezüglich der drei Reiter am oberen Bildrand sowie zu den direkt daneben dargestellten architektonischen Formen.³⁶⁷ Corinne Mandel konnte überzeugend darlegen, dass es sich bei letzteren um eine Ansicht Roms bzw. des Vatikans handeln könnte.³⁶⁸ Da sich der Perseus-Mythos Ovid zufolge jedoch in Äthiopien ereignete, wo Andromeda herkam, muss der bildliche Verweis auf Rom eine andere Bedeutung haben und eher als historische „Aktualisierung“ des Geschehens verstanden werden. Bedenkt man, dass zwei Familienmitglieder der Medici Päpste waren, erscheint der Hinweis auf

³⁶⁵ Ich beziehe mich im Folgenden auf die Deutungen Mandels, siehe Mandel: Perseus.

³⁶⁶ Diese These vertritt Corinne Mandel, wohingegen Kathleen Weil-Garris die Perseusstatue aufgrund des Steinbockkopfes am Sockel einzig und allein Cosimo I. zuweist, worin ihr Claudia Rousseau folgt und die „biographischen“ Gemeinsamkeiten zwischen Cosimo I. und Perseus aufzeigt. Auch John Pope-Hennessy sieht in Cellinis Statue keinerlei Verbindungen zwischen Alessandro de' Medici und Perseus und auch Thomas Hirthe weist das Perseus-Standbild ausschließlich Cosimo zu, vgl. Weil-Garris: *Pedestals*, S. 409–410; Pope-Hennessy: *Cellini*, S. 168–169; Hirthe: *Perseus und Medusa*, S. 206–207. Erst Peter Meller stellt über Schmuckformen des Sockels eine Verbindung zwischen der Perseusstatue Cellinis und Herzog Alessandro de' Medici her: Er erkennt in den unter der Sockelleiste dargestellten kleinen Füßchen eine Hieroglyphe Albrecht Dürers für Kaiser Maximilian von 1515, die Giorgio Vasari 1534 in seinem Portrait Alessandros zeichnete, vgl. Peter Meller: *Geroglifici e ornamenti „parlanti“ nell'opera del Cellini*, in: *Arte lombarda N.S.* 110/111, 1994, S. 9–16.

³⁶⁷ Die Architektur und die Reiterfiguren im Hintergrund der Reliefdarstellung hatte Pope-Hennessy 1963 als die Ankunft des Perseus im Palast des Cepheus gedeutet, eine Ansicht, die er 1985 revidiert hat, ohne jedoch die Szene abschließend zu deuten, vgl. John Wyndham Pope-Hennessy: *An Introduction to Italian Sculpture*, 3 Bde., London 1955–1963, Bd. 3, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, S. 69 und Pope-Hennessy: *Cellini*, S. 181–182. Thomas Hirthe sieht in der Architektur eine antike Stadt, die architektonische Bogenform ist in seinen Augen ein Stadttor, vor welchem sich gerade der Kampf zwischen den Reitern, von denen die beiden rechts das bewaffnete Fußvolk im Mittelgrund anführen, zu entspinnen scheint. Als literarische Quelle für die Reiter Szene führt Hirthe eine Reihe von kommentierten Ovidausgaben aus dem 15. Jahrhundert an, in denen zwischen das vierte und fünfte Buch ein Holzschnitt eingefügt ist, der eine figurenreiche Reiter Szene darstellt. Allerdings hat diese, wie Hirthe selbst konstatiert, mit Perseus äußerst wenig zu tun, da dieser nicht an der Szene beteiligt ist, vgl. Hirthe: *Perseus und Medusa*, S. 214.

³⁶⁸ Mandel identifiziert die größte der dargestellten Architekturen wie Hirthe als Stadttor, den Zentralbau mit der Kuppel und dem Obergaden jedoch als Santa Maria delle Febbre, da der Obelisk mit der Kugelspitze der Obelisk vor dem Vatikan sein müsse, vgl. Mandel: *Perseus*, S. 171.

Rom bzw. auf den Vatikan evident.³⁶⁹ Noch eindeutiger wird er, bezieht man die für die Wiedergabe des Perseus-Mythos untypische Darstellung der bewaffneten Männer unmittelbar vor der Architektur in die Deutung mit ein: Die Hellebarden und Speere kennzeichnen die Personen als *Landsknechte* und damit als jenes bewaffnete Söldnerheer, das Rom im Jahr 1527 auf Geheiß Karls V. plünderte. Nachdem die Florentiner am 19. Mai 1527 von der Plünderung der Ewigen Stadt erfahren hatten, verbannten sie die Medici aus der Stadt, installierten eine republikanische Regierung und setzten am 21. Juni 1527 einen neuen Rat ein. Zwei Jahre darauf schloss Clemens VII. bekanntlich einen Pakt mit Kaiser Karl V., indem er diesem versprach, ihn feierlich als Kaiser des Heiligen Römischen Reiches zu krönen, sofern Karl seine Söldner nach Florenz schickte, um die Republik niederzuwerfen und die Medici in ihre alte Position als Herrscher am Arno einzusetzen. Ein halbes Jahr nach der Krönung in Bologna übergaben die Florentiner ihre Stadt dem kaiserlichen Heer. Karl V. bestimmte per Privileg, dass die Stadt fortan als Republik zu regieren sei, als deren Kopf, Bewahrer und Beschützer Alessandro de' Medici, Herzog von Penne, von nun an fungiere. Ferner sollte Florenz von diesem Zeitpunkt an von Alessandros Nachfolgern aus dem Hause Medici regiert werden, seien dies direkte Nachkommen oder Mitglieder des erweiterten Familienkreises. In Begleitung der Landsknechte betrat Alessandro de' Medici Florenz am 5. Juni 1531 durch die Porta San Gallo. Die Söldner Karls V. bezogen ihr Quartier in der Loggia dei Priori, die daraufhin in Loggia dei Lanzi umbenannt wurde, und sollten sowohl Alessandros Sicherheit gewährleisten also auch seine Einsetzung in das Herrscheramt überwachen. Die Darstellung der Landsknechte auf dem Relief der Perseusstatue erinnert folglich an Sequenzen der römischen wie der florentinischen Geschichte, indem sie zum einen auf den *Sacco di Roma* und zum anderen auf den Aufstieg Alessandros de' Medici zum Herrscher von Florenz anspielen.³⁷⁰ Der bildliche Verweis auf den Vatikan mag zugleich auf die Verfassungsänderung verweisen, mit welcher Papst Clemens VII. am 27. April 1534 Alessandro de' Medici zum Herzog von Florenz ernannte. Die Darstellung in der rechten oberen Ecke der Reliefplatte ist somit als Hinweis auf die imperiale und die päpstliche Gunst zu verstehen, auf die sich die Herrschaft von Florenz stützte und unter deren Schutz sie folglich stand.³⁷¹

Bezeichnenderweise war es Alessandro de' Medici, der die Perseus-Ikonographie im Rahmen seiner Selbstdarstellung nutzte. Auf dem Revers einer Medaille, die von Francesco del Prato für den Herzog in den frühen 1530er Jahren angefertigt wurde und auf der Vorderseite die Büste Alessandros zeigt, ist ein in einen antiken Panzer gekleideter Perseus zu sehen, der, mit dem abgeschlagenen Gor-

³⁶⁹ Beide Päpste, sowohl Leo X. als auch Clemens VII., waren darum bemüht, Florenz in der Literatur und den Bildenden Künsten als ein „zweites“ Rom darzustellen, vgl. ebd.

³⁷⁰ Ebd., S. 174.

³⁷¹ Ebd., S. 176.

gonenhaupt in der Hand, über das Meer schreitet (Abb. 23).³⁷² Die Umschrift lautet: SIC TVTE OPTIME DIV[INO] Q[UE] VIVITUR (So gefahrlos und hervorragend wird mit dem Göttlichen gelebt). Mitnichten handelte es sich bei dieser Darstellung um ein persönliches Leitbild, sondern vielmehr um ein dynastisches Emblem: Alessandro wird auf der Medaille, wie auf mindestens zwei weiteren von der Hand Domenico di Polos, als *fundator quietis* charakterisiert, unter dessen Herrschaft der Krieg von Frieden und Wohlstand abgelöst wurde.³⁷³ Mit der Botschaft der Herkules-Kakus-Gruppe des Baccio Bandinelli vergleichbar, liegt auch bei Cellinis Bronzeplastik die Betonung auf der erfolgreich vollbrachten Tat. In der Darstellung des Perseus als Sieger über die Medusa auf der Medaille werden implizit seine Stärken, seine körperliche wie geistige, aber auch mentale Überlegenheit seiner Gegnerin gegenüber zum Ausdruck gebracht, mit der er diese schließlich besiegte (Abb. 55). Dieser Aspekt fließt durch die Übernahme des Motivs – das mit ausgestrecktem Arm emporgehaltene Medusenhaupt als das Zeichen, das den Triumph des Heros verbürgt – in die Perseusstatue Cellinis mit ein (Abb. 19).

Der über den Meeren wie zu Lande und sogar in der Luft sich bewegende Perseus scheint den allegorischen Ansprüchen Cosimos, mit denen er seine allumfassenden Stärken, seine eigene Stellung sowie die Position seines Herzogtums nach außen hin darzustellen gedachte, gerecht zu werden. Die Entstehung der Perseusstatue von Benvenuto Cellini fällt zeitlich mit einer Phase der politischen Stabilisierung zusammen. Die äußerst turbulenten politischen Zustände, die die Entstehung der Marmorgruppe Baccio Bandinellis begleiteten, waren nunmehr geordneteren Verhältnissen gewichen. Florenz war zum Zeitpunkt der Auftragsvergabe an Benvenuto Cellini nicht länger eine Republik, sondern fortan ein Herzogtum. Trotz der kaiserlich verbrieften Rechte musste Cosimo I. darum bemüht sein, seine Herrschaft zu festigen, weshalb Ziel und Motivation seines ersten Auftrags für die Piazza Ducale sicherlich in der Affirmation der politischen Situation zu suchen sind.³⁷⁴ Bedenkt man, dass es nach dem Tod Alessandros keinen direkten männlichen Nachkommen der Hauptlinie der Medici gab, so muss man davon ausgehen, dass Cosimo in der einen oder anderen Weise darauf aus war, die dynastische Kontinuität zwischen der Haupt- und der Nebenlinie der Medici, aus der er selbst stammte, herauszustellen. Die Übernahme der Perseus-Ikonomie scheint hierzu ein probates Mittel gewesen sein. Cosimo I. wird durch die von ihm in Auftrag gegebene Perseusstatue von Benvenuto Cellini indirekt als siegreicher Heros stilisiert, der Florenz zu Frieden und Wohlstand verhalf. Die

³⁷² Grundlegend zur Medaille Francesco del Pratos siehe Langedijk: Portraits, Bd. 1, S. 76, S. 237, Nr. 36; Pope-Hennessy: Cellini, S. 168; Hirthe: Perseus und Medusa, S. 205–206. – Es sei angemerkt, dass Karla Langedijk die Inschrift der Medaille in ihrer Publikation mit unterschiedlichem Wortlaut wiedergibt, ich halte mich an den optischen Befund.

³⁷³ Pope-Hennessy: Cellini, S. 168. – Grundlegend zu den beiden Medaillen des Domenico di Polo auf Alessandro de' Medici als *fundator quietis* siehe Langedijk: Portraits, Bd. 1, S. 234, Nr. 31 und 32.

³⁷⁴ Myssok: Bildhauerische Konzeption, S. 297.

gewählte Ikonographie greift auf Medaillen zurück, die sein Vorgänger prägen ließ. Die dissimulative Heroisierung des neuen Herzogs von Florenz zielt damit gleichzeitig auf die Visualisierung der dynastischen Kontinuität, die ihren sinnfälligen Ausdruck in der Wiederverwendung des antiken Heros Perseus findet.

Die Statue des Perseus, als neuer visueller Konzentrationspunkt auf der Piazza, antwortete auf die umliegenden Figuren des Platzes, obwohl sie deutlich kleiner ist als die umstehenden Kolosse. Cellini gelingt eine annähernde Angleichung der Bronze an den Maßstab der anderen Monumente des Platzes nur durch den recht hohen Sockel. Darüber hinaus war Cellini bestrebt, die Meisterwerke Michelangelos, Donatellos und Baccio Bandinellis auch künstlerisch und kunsttheoretisch zu übertreffen. Dem nicht genug, antwortete die Statuengruppe auch auf die ikonologische Bedeutung der Judith-Holofernes-Gruppe des Donatello: Die Statue des Perseus und der Medusa fungierte als Antithese zur Proklamation der republikanischen Freiheit.³⁷⁵ Das Standbild Cellinis verdeutlichte damit zugleich den hegemonialen und autokratischen Anspruch seines Auftraggebers, mit dem dieser während der Entstehungszeit des bronzenen Kunstwerks das neue Prinzipat innen- und außenpolitisch konsolidierte. Im Rahmen des Krieges gegen die Allianz französischer und türkischer bzw. osmanischer Mächte, in den Karl V. mit seinen italienischen Verbündeten ab 1541 trat, erhob das florentinische Prinzipat territoriale Ansprüche auf Teile der Küstengebiete – es annektierte 1554/55 die Erzrivalenstadt Siena und wurde zum größten selbständigen Flächenstaat Nord- und Mittelitaliens.³⁷⁶ Dessen Hauptstadt Florenz musste dieser neuen Rolle auch optisch gerecht werden, der Signorienpalast war nunmehr der Ort, an dem sich die Kräfte des neuen, sich zwischenzeitlich formierten Staates bündelten.³⁷⁷ Die Funktion der Piazza bestand darin, diese das Herrschaftsgebiet Cosimos dominierenden Kräfte sinnfällig darzustellen. Parallel zu den staatsrechtlichen Entwicklungen am Übergang des Prinzipats Florenz in das Herzogtum der Toskana wurden diese Energien, die es darzustellen galt, zunehmend in der Person des Herrschers akkumuliert. Das Standbild von Benvenuto Cellini auf der Piazza di Granduca erfüllt daher unterschiedliche Funktionen, die sowohl über retrospektive als auch über prospektive Komponenten verfügen. Dabei greifen außerdem abstraktere und konkretere Verweise ineinander, die gemeinsam eine recht komplexe Aussage des Monuments darstellen.

³⁷⁵ Hirthe: Perseus und Medusa, S. 202.

³⁷⁶ Breidecker: Florenz, S. 28.

³⁷⁷ Der Statuenzyklus, der die Arbeiten des Herkules darstellt, wäre hier auch als ein Beispiel dissimulativer Heroisierung Cosimos I. über die Figur des antiken Tugendhelden Herkules zu nennen, siehe hierzu grundlegend Hildegard Utz: The „Labors of Hercules“ and Other Works by Vincenzo de’ Rossi, in: The Art Bulletin 53, 1971, S. 346–366. Cosimo I. wäre anhand der Sala d’Ercole und des ab 1562 entstandenen, ursprünglich vielleicht für das Grabmal geplanten Statuenzyklus als nuovo Ercole stilisiert worden, vgl. Dietrich Erben: Die Reiterdenkmäler der Medici in Florenz, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 40, 1996, S. 287–361, hier S. 300; siehe auch von Hessert: Herkules-Figur, S. 86–104.

Die Statue Cellinis verbürgt durch die Darstellungen des Reliefs den kaiserlichen und päpstlichen Schutz, der durch die Statuetten in den Sockelnischen visuell um den göttlichen Schutz erweitert wird. Durch die Ausrichtung des Perseus zur Piazza kann seine Botschaft zugleich als explizite und eindeutige Drohung an die Zeitgenossen verstanden werden – denn der antiken Mythologie zufolge wurde schließlich jeder in Stein verwandelt, der in das Gesicht der Medusa blickte.

Auf einer abstrakteren Ebene stellt das Standbild über das Bild des triumphierenden antiken Helden die heroische Leistung und die daraus resultierende autokratische Stellung des Herzogs heraus, die sich aus seiner geistigen wie körperlichen *virtus* nährt: Cosimo I. vermag aufgrund seiner charakterlichen Tugendhaftigkeit und militärischen Fähigkeiten das Prinzipat zu einen, zu verteidigen und diesem friedvolle Zeiten zu bescheren – darüber hinaus entstand hauptsächlich unter seiner Ägide das Herzogtum Toskana, dem er durch militärische Siege zu einer umfassenden Bedeutung verhalf. Die in der Statue Cellinis erkennbare indirekte, das Zielobjekt nicht explizit darstellende und daher als dissimulativ anzusprechende Heroisierung dient der Glorifizierung Cosimos I. von Toskana. Sie bedient sich einer Rhetorik, die sich aus der Darstellung eines über seine Gegnerin triumphierenden antiken Heros und dessen Charakterisierung als Frieden und Freiheit bringender Kämpfer zusammensetzt. Doch dieses Standbild war nicht das einzige, mit dem sich der Herzog als tugendhafter Heros indirekt inszenieren ließ. Zwar blieb das Referenzsystem der Heroisierung die Antike, doch griff die heroische Modellierung des Herzogs nunmehr auf eine historische Person zurück.

*Cosimo I. de' Medici in der Gestalt des Augustus von Vincenzo Danti (1570/71):
Zunehmende Selbstheroisierung und beginnende fürstliche Repräsentation*

Im Gegensatz zu anderen Städten Italiens, in denen ab 1540 historische Personen im öffentlichen Standbild heroisiert werden konnten, wurde Cosimo I. de' Medici noch im Jahr 1570/71 in Florenz keine Statue im Stadtraum errichtet, die sein Portrait trug.³⁷⁸ Stattdessen wurde der nun zum Großherzog Ernannte in Form eines Monumentes geehrt, in dem seine Person lediglich in Form von Impresen aufschien (Abb. 25). In dem Standbild, das Vincenzo Danti zwischen 1570 und 1571 schuf, ist Cosimo I. allein durch die Pteryges mit der Imprese der Schildkröte und dem Segel (*festina lente*), sowie den ihm beigegebenen Wappenschild identifizierbar, der einen Capricorn und die Sterne der Ariadne zeigt (Abb. 24, 26). Letzteres verweist auf das Sternzeichen des Herzogs, unter dem ebenfalls Kaiser Karl V. sowie Kaiser Augustus geboren worden waren.³⁷⁹ Die Individualität des Dargestellten scheint bei dieser Statue zugunsten der Betonung seiner Vorbildhaftigkeit im Rahmen der heroischen Modellierung im öffentlichen Standbild auf ein

³⁷⁸ Zur individualisierenden Heroisierung im öffentlichen Standbild siehe Kap. 5.

³⁷⁹ Keutner: Standbild, S. 149.

Minimum reduziert worden zu sein. Dies mag im Hinblick auf die Darstellungsgewohnheiten Cosimos in der Öffentlichkeit von Florenz nicht überraschen. Wie wir bereits gesehen haben, hatte er zu seinen Lebzeiten penibel darauf geachtet, jegliche Demonstration seiner Herrschaft zunächst als Herzog und ab 1569/70 dann als Großherzog in Form einer öffentlich errichteten Portraitgestalt zu vermeiden.³⁸⁰ Es ist jedoch möglich, dass bei der öffentlichen Darstellung Cosimos in der Gestalt einer historischen Person der Antike die Gefahr sehr groß war, die Grenzen des Decorums zu verletzen. Im Hinblick auf die Heroisierung des Herzogs genügte es offenbar, mittels einer antikisch gerüsteten Panzerstatue und der Impresen auf den Kaiser zu verweisen und dabei auf ein Portrait Cosimos I. zu verzichten – bedenkt man, dass Giovanangelo da Montorsoli Andrea Doria über 20 Jahre zuvor in einer antikisch gerüsteten Portraitstatue verewigt hat, so werden im Falle des Standbildes für Cosimo die zum Teil engen Grenzen der heroischen Inszenierung einer historischen Person um die Mitte des Cinquecento in Italien ersichtlich.

Es sind weder der genaue Bestimmungszweck, noch der ursprüngliche Aufstellungsort der Statue hinlänglich bekannt. Dass Vincenzo Danti das Standbild ausgeführt hat, kann hingegen als gesichert gelten.³⁸¹ Herbert Keutner zufolge war das Monument für die Fassade der Uffizien, des damals umfangreichsten herzoglichen Bauunternehmens bestimmt, wo es an der Kopfseite des Hofes, über dem Durchgang zum Arno als Mittelfigur einer Dreiergruppe hätte aufgestellt werden sollen (Abb. 85).³⁸² Einen quellenkundlichen Beleg gibt es hierfür nicht. Allerdings belegen Quellen, dass bereits im September 1563 Marmorblöcke für zwei Figuren und ein herzogliches Wappen bestellt worden waren.³⁸³ Mit der Ausführung wurde Vincenzo Danti jedoch erst im Juni 1564 beauftragt, allerdings geht aus dem Wortlaut des Schriftstückes eindeutig die Kopfseite des Uffizienhofes als Bestimmungsort der Werke hervor.³⁸⁴ Als Liegefiguren schuf der Bildhauer daraufhin offenbar die Personifikationen des Rigore und der Equità, die als Herrschertugenden betrachtet werden können. Offenbar erhielt Vincenzo Danti im Sommer 1566 von Cosimo I. den Auftrag, eine Statue des Herzogs zu schaffen, die von den beiden Liegefiguren am besagten Querriegel der Uffizien flankiert

³⁸⁰ Vgl. ebd., S. 149; Henk T. van Veen: *Cosimo I de' Medici and His Self-Representation in Florentine Art and Culture*, Cambridge 2006, S. 137–138, insbes. auch S. 222, Anm. 28; Langedijk: *Portraits*, Bd. 1, S. 91. – Die Literatur zur Selbstrepräsentation Cosimos I. von Toskana ist nahezu unüberschaubar, einen sehr guten Überblick besonders über die grundlegende, wenn auch ältere Literatur bietet van Veen: *Cosimo I.*

³⁸¹ Vgl. Detlef Heikamp: *Vincenzo Danti. Cosimo I. de' Medici rappresentato come Augusto Imperatore*, in: Paola Barocchi / Candace Adelson (Hg.): *Palazzo Vecchio. Committenza e collezionismo medicei* (Ausstellungskatalog, Florenz 1980), Florenz 1980, S. 326–327.

³⁸² Keutner: *Standbild*, S. 149.

³⁸³ Johanna Lessmann: *Studien zu einer Baumonographie der Uffizien Giorgio Vasaris in Florenz* (Diss., Universität Bonn 1971), Bonn 1975, S. 215, S. 306–307, Dok. 131.

³⁸⁴ Lessmann: *Uffizien*, S. 215–216, S. 316, Dok. 145.

werden sollten.³⁸⁵ Aus einer Vita Vasaris ist in Bezug auf das Monument zu erfahren, dass es sich augenscheinlich um eine Sitzfigur des Herzogs gehandelt hat:

E d'ora in ora aspetta il marmo per fare la statua di esso signore duca, maggiore assai del vivo, di cui ha fatto un modello, la quale va posta a sedere sopra detta arme, per compimento di quell'opera, la quale si doverrà murare di corto insieme al resto della facciata [...].³⁸⁶

Ob diese Sitzfigur, für die Vincenzo Danti den Quellen zufolge Modelle angefertigt und bereits den Marmorblock ausgesucht hatte, jemals ausgeführt wurde, ist ungewiss.³⁸⁷ Es steht jedoch fest, dass im Februar 1585 ein Portraitstandbild des Großherzogs von Giovanni da Bologna zwischen den beiden Liegefiguren errichtet wurde (Abb. 84). Es war von Cosimos Sohn, Francesco I., in Auftrag gegeben worden und befindet sich noch heute *in situ*.³⁸⁸ Der einzige Hinweis darauf, dass dort zuvor eine Statue Vincenzos gestanden hatte, geht aus Borghinis *Il Riposo* von 1584 hervor. Zum Standbild von Giambologna schreibt er: „Di marmo ha sculpito il Gran Duca Cosimo, che si dee porre agli Vffizi nuoui donde fu levato quello di Vincentio Danti Perugino.“³⁸⁹ Da über die ursprünglich geplante Sitzstatue nichts bekannt ist und den Quellennotizen bisher kein Werk Vincenzos zugeordnet werden konnte, liegt es nahe, in der bei Borghini erwähnten Statue das Standbild Cosimos I. in der Gestalt des Augustus wiederzuerkennen.³⁹⁰ Es sprechen darüber hinaus weitere Gründe für diese Annahme, die es jedoch an anderer Stelle genauer zu erörtern gilt (siehe hierzu ausführlich Kap. 5.2). Hier lässt sich lediglich festhalten, dass die Aufstellung der Statue zwischen den beiden Liegefiguren nicht unbedingt der ursprünglich intendierte Aufstellungsort gewesen ist. Gleichwohl ist sie sicherlich zumindest für die Aufstellung in einem halböffentlichen Raum vorgesehen gewesen. Das Monument ist für die hier behandelten Fragen dennoch äußerst wichtig, da sich an seiner Gestaltung das Konzept des Heroischen im öffentlichen Standbild in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Italien genauso festmachen lässt wie ihre Grenzen hinsichtlich der öffentlichen Repräsentation des Großherzogs der Toskana. Besonders im Hinblick auf die antikische Rüstung eröffnet die Statue eine ana-

³⁸⁵ Ebd., S. 216, S. 328–329, Dok. 165 und 166.

³⁸⁶ Vasari: *Vite* (hg. von Milanesi), Bd. 7, S. 632.

³⁸⁷ Vgl. Lessmann: *Uffizien*, S. 217.

³⁸⁸ Zur Statue Cosimos I. von Giovanni da Bologna an der Kopfseite des Uffizieninnenhofes siehe Kap. 5.2 der vorliegenden Publikation.

³⁸⁹ Raffaello Borghini (Hg.): *Il Riposo*, 2 Bde., hg. von Mario Rosci, Mailand 1967 [Florenz 1584], Bd. 1, S. 587–588; vgl. auch Lessmann: *Uffizien*, S. 217.

³⁹⁰ Detlef Heikamp spricht sich vehement gegen diese These aus, der Herbert Keutner, Johanna Lessmann und John D. Summers folgen, siehe hierzu Heikamp: *Danti*, S. 327, Keutner: *Standbild* und John D. Summers: *The Sculpture of Vincenzo Danti. A Study in the Influence of Michelangelo and the Ideals of the Maniera*, New York / London 1979. Als Begründung führt der Autor lediglich an, die These sei wenig überzeugend, ohne dies zu präzisieren. – Joachim Poeschke deutet diese Möglichkeit, wenn auch mit aller gebotenen Vorsicht und in Anlehnung an Summers: *Vincenzo Danti*, ebenfalls an, vgl. Poeschke: *Skulptur*, Bd. 2, S. 231; vgl. Summers: *Vincenzo Danti*.

lytische Perspektivierung der heroischen Modellierung im öffentlichen Standbild, die es im Verlauf dieser Untersuchung nachzuverfolgen gilt (Abb. 25). Die Implikationen, die die Darstellung einer Person in einer Panzerrüstung *all'antica* bereithält, sind konstitutiv für das Verständnis des Heroischen in der gesamten Frühen Neuzeit. Letztendlich lassen sich daran auch die veränderten Aussageintentionen festmachen, die mit der Einführung der zeitgenössischen Rüstung in die Gestaltung des öffentlichen Standbildes einhergehen.

Interessanterweise gibt es für die portraithafte Darstellung Cosimos I. de' Medici in antikischer Rüstung einzelne Vorbilder aus Skulptur und Malerei. Nachdem Cosimo I. de' Medici im Jahr 1540 den vormaligen Signorienpalast bezogen hatte, der daraufhin in Palazzo Ducale umbenannt wurde, sollte die Inneneinrichtung des Palastes an die repräsentativen Bedürfnisse seines neuen Bewohners angepasst werden.³⁹¹ Als einer der ersten Räume wurde die Sala del Gran Consiglio, auch Sala dei Cinquecento genannt, umgestaltet. Im Rahmen dieser Kampagne begann Baccio Bandinelli ab 1542 mit der Errichtung der sogenannten Udienza, einem Podium vor einer mit Nischen gegliederten Wand, die sich am nördlichen Kopfende des Saales befand.³⁹² In die Nischen sollten Statuen von Mitgliedern der Medicifamilie eingestellt werden, um die Bedeutung dieser durch den Herzogtitel endgültig begründeten Dynastie zu verdeutlichen und den ehemaligen Signorienpalast als neue fürstliche Residenz zu markieren (Abb. 27).³⁹³ Neben diesen plastischen Bildwerken wurden zudem Malereien und Wandteppiche in Auftrag gegeben, die die Person Cosimos einzelnen Herrschern aus der Antike und dem Alten Testament bildlich annähern sollten.³⁹⁴ Im Jahr 1555 beauftragte der Herzog Vasari damit, die zuvor von Giovan Battista del Tasso begonnenen baulichen Erweiterungen des Palazzo Ducale fertigzustellen und auszustatten. Die in diesem Zuge errichtete Sala di Leone X. zeigt unter anderem

³⁹¹ Zur Ausstattung und den dekorativen Programmen siehe zuletzt Henk T. van Veen: *Civitas and Civic Virtue. The Quartieri in the Decorative Programme for the Sala Grande of Palazzo Vecchio in Florence*, in: Thomas Weigel / Joachim Poeschke (Hg.): *Leitbild Tugend. Die Virtus-Darstellungen in italienischen Kommunalpalästen und Fürstenresidenzen des 14. bis 16. Jahrhunderts* (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme 36), Münster 2014, S. 295–314.

³⁹² Zur Udienza siehe Carlo Francini: *L'Udienza della Sala Grande del Palazzo Vecchio*, in: Detlef Heikamp (Hg.): *Baccio Bandinelli. Scultore e maestro (1493–1560)*, Florenz 2014, S. 202–211; außerdem in derselben Publikation erschienen Johannes Mysok: *L'Udienza del Palazzo Vecchio nel contesto internazionale*, in: Detlef Heikamp (Hg.): *Baccio Bandinelli. Scultore e maestro (1493–1560)*, Florenz 2014, S. 212–229.

³⁹³ Van Veen: *Cosimo I.*, S. 14.

³⁹⁴ Für die Sala dell' Udienza wurde an Francesco Salviati 1543 der Auftrag erteilt, Fresken mit der Geschichte des Camillus zu malen, der vom römischen Senat zurückgerufen und mit großer Vollmacht ausgerüstet wurde, um die Römer von den Galliern zu befreien. Für die Sala de' Dugento wurden zwischen 1545 und 1553 Wandteppiche hergestellt, die auf Zeichnungen von Pontormo, Salviati und Bronzino zurückgingen. Sie erzählten die Geschichte des Joseph, den Gott ruft, um Sein Volk zu retten. Die Referenz an Cosimo de' Medici im Rahmen der Camillus-Fresken ist durch die Imprese des Capricorns garantiert, der den Wagen des römischen Helden ziert, vgl. van Veen: *Cosimo I.*, S. 14–16.

ein Fresko, auf welchem Cosimo I. portraitiert und in antikischer Rüstung dargestellt ist (Abb. 28). Mit der rechten Hand hält er einen Kommandostab, mit der linken den Schwertgriff in Form eines Adlerkopfes. Hinter ihm, gleichsam zu seinen Füßen, liegen ein Hund als Symbol für Siena und ein Löwe, der als Marzocco zu identifizieren ist und damit als Symbol für das republikanische Florenz verstanden werden könnte. Im Hintergrund sind zwei Schilde erkennbar. Auf einem von beiden ist der Capricorn abgebildet, umgeben von den Sternen der Ariadne.³⁹⁵ Somit sind der Schild mit dem Capricorn und der Kommandostab, die auch dem Augustus von Vincenzo Danti beigegeben sind, bereits Sujets der Ausmalung des Palazzo Ducale gewesen. Herzog Cosimo erscheint auf dem Fresko in einer eindeutig imperialen Geste, die sowohl seinen Sieg über Siena als auch seine Herrschaft über Florenz ausdrückt.³⁹⁶ Die Darstellung dient, gemeinsam mit der übrigen Ausstattung der Sala sowie des Palazzo Ducale, der dynastischen Glorifizierung und betont zugleich den fürstlichen Rang des Herzogs.

Cosimo I. de' Medici wurde jedoch nicht nur in der Malerei und damit in der politischen Öffentlichkeit des Palazzo Ducale in antikischer Rüstung gezeigt, sondern er erhielt auch eine *all'antica* gekleidete Sitzfigur von Vincenzo Danti in der Kapelle des heiligen Lukas in SS. Annunziata (Abb. 29). Dort, wo sich die Gilde der Florentiner Maler zu gemeinsamen Zusammenkünften traf, bildeten mehrere Statuen von Propheten, Aposteln und Richtern einen Teil der dekorativen Ausstattung. John David Summers zufolge ist hier Cosimo I. als Josua gegeben, der als Nachfolger Moses die Israeliten bei der Eroberung Kanaans anführte.³⁹⁷ Nach Ansicht des Autors sei die Darstellung des Herzogs seiner historischen Bedeutung angemessen, denn „[...] as Joshua had won the Promised Land, with the laws of Moses behind him and in the full assurance of divine support, Cosimo

³⁹⁵ Ebd., S. 20.

³⁹⁶ Van Veen erkennt in diesem Fresko hingegen eine republikanische Konnotation, die in den ab 1569 und folglich nach der Ernennung Cosimos zum Großherzog entstanden Statuen zurücktritt, um „a more royal image of himself [Cosimo I. von Toskana, Anm. d. Verf.]“ zu etablieren, vgl. van Veen: Cosimo I, S. 134–138; siehe speziell dazu auch die beiden Aufsätze des Autors zu diesem Thema: Henk T. van Veen: Republicanism in the Visual Propaganda of Cosimo I. de' Medici, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 55, 1992, S. 200–209; ders.: ‚Republicanism‘ not ‚Triumphalism‘. On the Political Message of Cosimo I's Sala Grande, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 37, 1993, S. 475–480. Ich kann der These des Autors jedoch nicht folgen, denn wären die beiden im Fresko dargestellten Attribute des Sieneser Hundes und des Florentiner Löwen tatsächlich als Sinnbilder für die republikanisch imprägnierte Darstellung Cosimos gedacht, so hätte doch hierfür die Wiedergabe des Marzocco ausgereicht. Darüber hinaus war Siena schon seit den Zeiten der Republik eine Rivalin von Florenz und der Hund zu Füßen des Herzogs doch wohl eher als Zeichen seines Sieges über die Sienesen zu verstehen, die den aus Florenz exilierten Medici-Gegnern regelmäßig Unterschlupf gewährt hatten.

³⁹⁷ John D. Summers: The Sculptural Program of the Cappella di San Luca in the Santissima Annunziata, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 14, 1969, S. 67–90, hier S. 82–83; van Veen: Cosimo I, S. 136; Zygmunt Wazbinski: *L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e istituzione* (Accademia Toscana di Scienze e Lettere „La Colombaria“, Studi 84), 2 Bde., Florenz 1987, hier Bd. 1, S. 148.

had consolidated the land of Tuscany“.³⁹⁸ Für die hier relevanten Fragen nach der heroischen Modellierung Cosimos im Standbild bleibt festzuhalten, dass der Herzog mit seinem Portrait und in antikischer Gewandung dargestellt wird. Die portraithafte und zugleich idealisierende, die Bedeutung der Person ins Überzeitliche steigernde Darstellung des Herzogs in antikischer Rüstung bleibt folglich nicht auf die Malerei beschränkt, findet jedoch nur in einem restriktiv zugänglichen Innenraum einer Kapelle und darüber hinaus in Form einer Sitzfigur ihre plastische Umsetzung.

Man könnte daher meinen, dass der Typus der Panzerstatue mit Portraitkopf auch für die Repräsentation Cosimos I. im florentinischen Stadtraum eine annehmbare Option hätte sein können. Es zeigt sich jedoch, dass Darstellungen des Herzogs, die eine physiognomische Wiedererkennbarkeit zuließen, auf den Innenraum des Regierungssitzes sowie auf den sakralen Raum beschränkt waren. Dies legt die These nahe, dass in Florenz die persönliche Heroisierung des Fürsten in engen Grenzen verlief, was an einer nachhallenden republikanisch konnotierten Bildkultur liegen mag. Zwar konnte Cosimo I. über den Typus der antiken Panzerstatue im öffentlichen Stadtraum idealisiert werden, doch offenbar nur unter Verzicht auf sein Portrait. Für die öffentliche Heroisierung des Herzogs in Form einer Statue scheint die Wiedergabe der herzoglichen Gesichtszüge und damit die direkte Identifizierung des Dargestellten, respektive eine sich durch das Portrait aufdrängende Gleichsetzung Cosimos mit dem antiken Imperator, offenbar keine ernsthaft umzusetzende Option gewesen zu sein. Gleichwohl fällt auf, dass der Typus der Panzerstatue gewählt wurde, die aufgrund ihrer antiken Tradition den fürstlichen Rang des Dargestellten besonders hervorhob (Abb. 25). Aufgrund der unmittelbaren Präsenz, die von einem öffentlich errichteten Standbild ausging, sowie der damit einhergehenden eindeutigen Verherrlichung der historischen Person des Dargestellten wurde, so scheint es, auf das Portrait des Geehrten verzichtet. Die direkte politische Botschaft, derzufolge Cosimo I. als Alleinherrscher über die ehemalige Republik Florenz regierte, wurde dadurch in ihrer Brisanz abgemindert und öffentlichkeitsverträglicher. Gleichwohl müssen die hier vorgebrachten Thesen differenziert werden. Zwar wäre die Statue Cosimos I. in der Gestalt des Augustus von Vincenzo Danti als eine nicht-portraithafte Statue in der Fülle der Figuren des für den Uffizienhof geplanten Skulpturenzyklus nicht auf Cosimo deutbar gewesen. Die „Portraitlosigkeit“ des idealisierten Standbildes des Großherzogs lässt sich jedoch auch in positiver Weise deuten. Denn mit einer Statue, die im öffentlichen Raum errichtet wurde, konnte eigentlich nur der Herrscher gemeint sein, er musste daher nicht zwangsläufig portraithaft dargestellt werden. Zudem entfaltete das Standbild Cosimos I. durch seine Idealisierung eine Allgemeinkraft, die die Bedeutung der Statue zusätzlich steigerte.

³⁹⁸ Summers: Cappella di San Luca, S. 83, dort auch Hinweise zu einer literarischen Angleichung Cosimos I. mit Josua, siehe insbes. Anm. 41.

Ich bin zudem der Ansicht, dass die Statue von Vincenzo Danti an die Inhalte des unter Cosimo I. initiierten Ausstattungsprogramms des Palazzo Ducale anknüpfen sollte (Abb. 28). Ungefähr ab dem Jahr 1560 erfuhr die gesamte Kunstpolitik des Herzogs eine Neuorientierung, die phantastischen Geschichtskonstruktionen der Etrusker wurden widerlegt und der römische Ursprung von Florenz postuliert.³⁹⁹ Cosimo I. ließ sich in der Statue Vincenzo Dantis als neuer Augustus feiern, wodurch die römische Antike und deren Glanz auch im öffentlichen Stadtraum sichtbar geworden wären. Das Standbild lässt sich folglich innerhalb dieser neuausgerichteten Kunstpolitik des Herzogs verorten. Mittels der antiken Referenzfigur und der antikischen Rüstung wurde Cosimo I. einerseits als Nachfolger des erfolgreichen antiken Imperators heroisiert. In diesem Sinne wurde auch im Rahmen der Fresken im Palazzo Ducale auf den fürstlichen Status Cosimos I. verwiesen (Abb. 28). Außerdem halte ich es für plausibel, dass die von Vincenzo Danti angefertigte Statue gleichzeitig die Ernennung Cosimos I. zum Großherzog im Jahr 1570 veranschaulichen sollte. Durch den Verzicht auf das Portrait des Geehrten wurde die Statue für die Öffentlichkeit jedoch verträglicher, da sie den Großherzog nur indirekt als Nachfolger des Augustus verherrlichte. Die Bezugnahme auf imperiale Bildtraditionen ist in der Panzerstatue von Vincenzo Danti jedoch äußerst offensichtlich und auch ohne die physiognomische Ähnlichkeit zu Cosimo konnte daran deutlich werden, dass der Großherzog hier als mächtiger Herrscher heroisiert wurde, Florenz das „neue“ Rom sein sollte.

Im Rahmen der Entwicklung des öffentlichen Standbildes und der sich darin widerspiegelnden Heroisierung einer Person sind also feine Abstufungen hinsichtlich der heroisierenden Stilisierung des Dargestellten erkennbar. Das Standbild Vincenzo Dantis führt vor Augen, dass die überzeitliche Bedeutung der geehrten Person durch ihre Darstellung in antikischer Rüstung gesteigert wird, wohingegen durch den Verzicht auf die Wiedergabe physiognomischer Ähnlichkeit die Individualität der Person zurücktritt. Die stärker auf die Person abzielende individuelle Heroisierung des Herzogs wurde hingegen vorrangig über glorifizierende Portraits und antikisierende Darstellungen in der Ausstattung von Innenräumen betrieben. Hierbei werden die feinen Abstufungen des Decorums fassbar, denen das Abbild einer Person in unterschiedlichen Bildgattungen offenbar unterlag. Obwohl portraithafte Darstellungen Cosimos I. sowohl in der Malerei als auch in der Skulptur existieren, sind die derart gestalteten plastischen Bildwerke scheinbar ausschließlich dem religiösen Kontext verhaftet. Die im öffentlichen Stadtraum aufgestellte Statue, die den Herzog über den Typus einer antiken Panzerstatue

³⁹⁹ Vgl. Marina Martelli; Il „mito Etrusco“ nel principato mediceo. Nascita di una coscienza critica, in: Candace Adelson (Hg.): *Le arti del Principato mediceo*, Florenz 1980, S. 1–9; Margaret D. Davis: *La Galleria di sculture antiche di Cosimo I a Palazzo Pitti*, in: Candace Adelson (Hg.): *Le arti del Principato mediceo*, Florenz 1980, S. 31–54; Nicolai Rubinstein: *Vasari's Painting of „The Foundation of Florence“ in the Palazzo Vecchio*, in: Douglas Fraser / Howard Hibbard (Hg.): *Essays Presented to Rudolf Wittkower on his Sixty-Fifth Birthday*, 2 Bde., London 1967, Bd. 1, *Essays in the History of Architecture Presented to Rudolf Wittkower*, S. 64–73.

heroisiert und der Zeitlichkeit enthebt, ist hingegen als Idealfigur ohne jegliche physiognomische Referenz an den Herzog gestaltet (Abb. 25). Nicht Cosimo selbst wurde dargestellt, sondern ein Sinnbild seiner *virtus*, die seine Vorbildhaftigkeit für die Bürger von Florenz verdeutlichte. Somit vollzog sich die Heroisierung Cosimos indirekt in der Visualisierung seiner Tugendhaftigkeit, weshalb es sich um eine dissimulative heroische Modellierung handelt. Dies zeigt jedoch deutlich, dass die visuelle Stilisierung sehr stark davon abhing, wo und unter welchen Umständen das Standbild, das die heroisierenden Merkmale bereithielt, aufgestellt wurde. Anhand der Statue Cosimos I. als Augustus von Vincenzo Danti lässt sich sehr gut erfassen, dass die visuelle Heroisierung im öffentlichen Standbild im Rahmen von dessen Entwicklungsgeschichte ein formales und konzeptuelles Repertoire herausgebildet hat, aus welchem unter Berücksichtigung der Anforderungen des Decorums offenbar präzise ausgewählt werden konnte. Hier beginnt sich die Entwicklung eines gestalterischen Systems abzuzeichnen, dessen einzelne Elemente variieren und die ein wirkungsvolles Hervorzeigen und sublimes Verbergen zugleich ermöglichen. Diese absichtsvoll einsetzbaren Mittel der visuellen Modellierung oszillieren im Wechselspiel von Decorum und Repräsentationsbedürfnis des Auftraggebers bzw. des Dargestellten. Sie bieten die Möglichkeit, die äußerst feinen und heute vielleicht nur noch schwer nachvollziehbaren unterschiedlichen Grade von Öffentlichkeit mit einer einmal mehr, einmal weniger herauszuhebenden Individualität einer Person abzustimmen.

Die Entwicklungsgeschichte des öffentlichen Standbildes bietet den äußeren Rahmen, in dem sich die hier dargelegten verschiedenen Phänomene heroischer Modellierung herauszubilden beginnen. Abschließend sei noch angemerkt, dass die einzelnen Gattungen bezüglich der heroisierenden Darstellung einer historischen Person offenbar ihrer jeweils eigenen Dynamik unterworfen waren. Während in der Malerei die Beispiele zahlreicher zu sein scheinen, die die heroisierende Darstellung einer Person als Heros oder Gott belegen, ist die geringe Anzahl an Standbildern vergleichbarer Thematik zwar auf den ersten Blick sehr ernüchternd. Nichtsdestotrotz hat diese Form der Bildnisangleichung wesentlich direktere Bezugnahmen und eine eindeutige Heroisierung der dargestellten Person ermöglicht, wie das nächste Kapitel darlegen soll.