

5 Individualisierende Heroisierung I: Die Darstellung einer realhistorischen Person als Kommandant zwischen Idealisierung und zeitlicher Verortung

Das erste frei aufgestellte Standbild, durch das eine realhistorische Person in ihrer zeitlichen Verortung greifbar wird und das sich folglich nicht der Überblendung des portraitierten Individuums mit einer idealisierten mythologischen Figur bedient, ist das im Jahr 1572 für Juan de Austria in Messina errichtete Standbild von Andrea Calamech. Bei den im Folgenden zu besprechenden Monumenten ist zu beobachten, dass alle Personen, denen ein solches Standbild errichtet wurde, entweder in einer antikisierenden oder in einer zeitgenössischen Rüstung gezeigt werden. Panzerstatuen *all'antica* waren in den bisherigen Kapiteln dieser Studie immer wieder begegnet, sei es in Form der Statue des Augustus von Vincenzo Danti oder der Entwurfszeichnungen für den Sockel des Standbildes des Andrea Doria in der Gestalt Neptuns von Baccio Bandinelli. Das Attribut der Rüstung *all'antica* rief dabei stets, wie bereits dargelegt wurde, ein imperiales Narrativ auf. Es steht daher zu vermuten, dass das Attribut der Rüstung für die individualisierende Heroisierung einer realhistorischen Person spezifische Implikationen bereithält, die es näher zu betrachten gilt. Daher widmet sich das vorliegende Kapitel der Untersuchung von Standbildern realhistorischer Personen in antikischer und zeitgenössischer Rüstung. Es analysiert die Bedeutungskontexte, die mit der jeweiligen Darstellung einhergehen und zeigt auf, welche Konsequenzen die Stilisierung *all'antica* und die Charakterisierung in zeitgenössischer Rüstung für die weitere Heroisierung im öffentlichen Standbild haben werden. Das Modell der Statue einer gerüsteten Person, zunächst ganz gleich, ob diese antikisch oder zeitgenössisch gekleidet ist, stellt einen markanten Punkt in der Entwicklung der heroischen Modellierung im öffentlichen Standbild dar. Es beeinflusst nicht nur die Statuenkonzeptionen der nachfolgenden Jahrhunderte in Italien und in Frankreich gleichermaßen, sondern auch die Vorstellung von der Darstellung kriegerischer Helden bis in die Gegenwart.

5.1 Die Darstellung in antikischer Rüstung: Der Capitano als Modell antiker Tugendhaftigkeit

Wie wir im vorangegangenen Kapitel bereits gesehen haben, wurde im Falle der imitativen Heroisierung die historische Person von einer mythologischen Figur fast vollständig überblendet. Das Individuum wurde nur aufgrund der Porträthaftigkeit des Statuenkopfes fassbar, die restliche Gestalt ging in der idealisierten Darstellung der heroischen Referenzfigur auf. Ab den 1540er Jahren entstanden

jedoch vermehrt Standbilder, die historische und zum Teil lebende Personen in antikischer Rüstung zeigen. Das Individuum wurde durch die Darstellung *all'antica* seinem zeitgenössischen Kontext insofern enthoben, als die Rüstung auf das Vorbild der Antike verweist und ihren Träger damit gleichermaßen idealisiert. Über das Attribut des Panzers wird die *virtus* des Dargestellten betont. Dieses Konzept der bildlichen Verherrlichung und besonderen Auszeichnung wurde in der Spätantike geprägt.¹ Bereits im 3. Jahrhundert trat die *virtus* des Kaisers, seine persönliche Tapferkeit und Standhaftigkeit als Garantie des Sieges immer mehr in den Vordergrund der in seinem Auftrag geschaffenen bildlichen Werke.² Sie war als kaiserliche Tugend zwar schon zuvor von großer Bedeutung, besonders seit Augustus ihren Kult neu organisiert hatte. Doch wurde sie ab diesem Zeitpunkt als persönliche Eigenschaft, als *virtus augusti*, zunehmend bildlich präsent.³ Mit der Visualisierung der kaiserlichen *virtus* hängt der Sieg als Legitimationsprinzip eng zusammen. Es verwundert daher nicht, dass die *virtus augusti* in der Antike fast ausschließlich als militärische Tugend verstanden wurde.⁴ Denn der militärische Sieg war nach dem in der Antike vorherrschenden Verständnis eine Folge der göttlichen Ausgewähltheit des Dargestellten und somit zugleich auch ein Ausdruck seiner Legitimation. Die moralische Tugendhaftigkeit einer Person, die im Konzept der *virtus* zugleich aufscheint, war außerdem eine der Voraussetzungen dafür, dieser ein öffentliches Standbild zu errichten. Überträgt man diese gedankliche Grundannahme auf die hier zu untersuchenden Panzerstatuen, so wird deutlich, dass die Rüstung *all'antica* die *virtus* einer Person hervorhob und diese im Sinne der antiken Gelehrten als nachahmenswertes Vorbild auszeichnete.⁵ Die Person hingegen, verstanden als Ausdruck ihrer menschlichen Verfasstheit und historischen Bedingtheit, trat in gewisser Weise immer noch zugunsten einer idealen Überhöhung zurück, die auf der Vorbildhaftigkeit ihres Charakters und ihrer Leistungen basierte. Aus dieser antiken Vorstellung der *virtus* als Bedingung für die Präsentation einer Person im öffentlichen Standbild emergiert die Heroisierung als bildlicher Ausweis der Vorbildhaftigkeit des Dargestellten. Sie vollzieht sich also primär in der visuellen Zuschreibung von *virtus*, wird jedoch von der Zuordnung anderer Eigenschaften, die zumeist als heroisch angesehen werden können, ohne implizit als solche benannt zu werden, begleitet. Zumeist werden dabei die körperliche Stärke und die physische Überlegenheit des Dargestellten suggeriert. Durch die Darstellung in antikischer Rüstung wurden die

¹ Maria Radnoti-Alfoldi: Bild und Bildersprache der römischen Kaiser. Beispiele und Analysen (Kulturgeschichte der antiken Welt 81), Mainz 1999, S. 105–106, dort auch mit zahlreichen Beispielen antiker Münzen.

² Ebd., S. 105.

³ Ebd.

⁴ Vgl. ebd., S. 106.

⁵ So wurde sogar in der Antike die Tüchtigkeit und Tatkraft – die *virtus* – eines Mannes, der nie bei der Armee gewesen war, auf seinem Sarkophag in Form eines heroischen Schlachtenreliefs gefeiert, vgl. hierzu Paul Zanker: Augustus und die Macht der Bilder, München 1987, S. 330.

Eigenschaften, die für einen militärischen Sieg notwendig waren, sofort erfassbar, ohne dies explizit ausdrücken zu müssen. An die Stelle der Eigenschaften, die mittels der dissimulativen und imitativen Heroisierung der hervorzuhebenden Person zugeordnet wurden, treten nun solche, die aufgrund ihrer Abstraktheit recht diffus erscheinen, jedoch in ihrer Bewertung durch die Vorstellung von *virtus* bedingt sind. Die heroische Modellierung im öffentlichen Standbild wird auf diese Weise mit der Sphäre des Kriegerischen und Kämpferischen, des Agonalen, verwoben, wofür die Rüstung einen sinnfälligen Ausdruck bildet.⁶ Die visuelle Betonung der physischen Überlegenheit, und in diesem Zuge auch der militärische Triumph, wird augenscheinlich zu einem Signum der Inszenierung im öffentlichen Standbild. Sie stellt nicht nur die Besonderheit des Dargestellten heraus, sondern bestimmt fortan auch maßgeblich den Denkmalcharakter des öffentlichen Standbildes. Bekanntlich wurde die Darstellung einer Person in antikischer Rüstung vielfach rezipiert und zieht sich als Modell durch die gesamte Frühe Neuzeit, sie begegnet sowohl in der Malerei als auch in der Graphik, in der Grabmalskunst genauso wie in der öffentlichen Skulptur. Im Folgenden soll nicht nur gezeigt werden, welche Anfänge dieser Typus in der öffentlichen Plastik genommen hat und wie er sich im städtebaulichen Kontext verorten ließ, sondern auch, welche Implikationen aus diesem formalen Konzept resultierten.

*Andrea Doria als Feldherr von Giovanangelo da Montorsoli (1539–1540):
Der Flottenkommandant als Besieger der „Turchi“*

Die Statue des Andrea Doria von Giovanangelo da Montorsoli nimmt nicht nur in der vorliegenden Untersuchung zur Heroisierung, sondern auch in der Geschichte des öffentlichen Standbildes einen besonderen Platz ein. Herbert Keutner zufolge ist es das erste zur Vollendung gebrachte öffentliche Standbild der Kunstgeschichte, das eine zum Zeitpunkt der Entstehung des Monuments noch lebende Person darstellt (Abb. 42).⁷

Nachdem das Standbild des Andrea Doria in der Gestalt Neptuns aufgrund der bereits erwähnten Kontroversen zu den Modalitäten des Vertrags und dessen Erfüllung 1538 in Carrara unvollendet liegeblieben war (Abb. 30), wandten sich die Genuesen mit ihrem Anliegen im Jahr darauf an Giovanangelo da Montorsoli. Kardinal Cibo übermittelte dem Bildhauer, der Schüler Michelangelos war, das Angebot, im Auftrag der Republik Genua eine Ehrenstatue für Andrea Doria anzufertigen.⁸ Nachdem Montorsoli diverse andere Projekte beendet hatte, nahm er sich dieser Aufgabe an und ist spätestens seit März 1539 in Genua nach-

⁶ Bereits die hellenistischen Panzer- und Reiterstatuen wurden auf die Aussage „Ehrung für militärische Leistung“ verengt, siehe Zanker: Augustus, S. 16.

⁷ Keutner: Standbild, S. 147.

⁸ Laschke: Montorsoli, S. 39.

weisbar.⁹ Der Schüler Michelangelos konzipierte ein Standbild, das sich von der unvollendet gebliebenen Statue Baccio Bandinellis wesentlich unterschied: Andrea Doria wurde nun nicht mehr als Meeresgott Neptun dargestellt, sondern als antikisch gerüsteter Feldherr. Die Statue ist bedauerlicherweise nur noch in Form eines Torso- und eines Sockelfragments erhalten. Nachdem 1797 die „Repubblica Democratica Ligure“ ausgerufen worden war, wurde das Monument im Juni des selben Jahres von der Bevölkerung Genuas mutwillig vom Sockel gestürzt und dadurch stark beschädigt.¹⁰ Obwohl der Statue ihr Kopf und ihre Gliedmaßen fehlen, lassen die Überreste die Grundstruktur sowie einige gestalterische Details dennoch gut erkennen (Abb. 42, 43, 44, 45, 46, 47).

Der gerüstete Andrea Doria steht im Kontrapost auf einem Waffenschild, unter dem sich ein gefesselter Osmane, erkennbar am Zeichen des Halbmondes auf seiner Brust, und weiteres Kriegsgerät befinden (Abb. 42, 45). Der Gefesselte liegt am Boden und hat sich halb auf seinen rechten Arm aufgestützt, sein Kopf ist stark nach rechts gewandt und leicht in den Nacken gelegt, wodurch der Hals nach hinten gebogen wird (Abb. 45). Die antikisch gegebene Rüstung des Andrea Doria ist reich verziert, die Rocklaschen sind mit Figuren, Fratzen, Tropaia und Ornamenten gestaltet (Abb. 42, 44). Der Geehrte trägt über der Brust die Kette des Ordens vom Goldenen Vlies (Abb. 47). Das Überbleibsel eines auf dem Rücken geknautschten Mantelbausches verrät, dass vermutlich ein Paludamentum die Rüstung ergänzte. Die Statue ist allansichtig gestaltet und ähnlich wie die Figur der Medusa in der Bronzegruppe Cellinis zur Umschreitung des Kunstwerkes animiert (Abb. 19, 21, 22), regen auch die Liegefigur des Besiegten unter den Füßen Andrea Dorias genauso wie die Waffen und der Helm den Betrachter dazu an, die Marmorgruppe zu umrunden.

Die allansichtige Konzeption des Standbildes sollte scheinbar auch bei seiner Aufstellung berücksichtigt werden. Das Monument war bereits im Juli 1540 vollendet und wurde im September desselben Jahres seitlich des Portals des Palazzo Ducale und nicht, wie von Montorsoli den Worten Vasaris zufolge ursprünglich intendiert, freistehend auf der Piazza Doria errichtet.¹¹ Wie Stephanie Hanke darlegt hat, dürfte es sich dabei aber nicht um die Außenfassade des Genueser

⁹ Ebd. – Montorsoli war zum Zeitpunkt der Auftragsvergabe in Carrara mit der Ausführung des Grabmals für Jacopo Sannazaro und der Brunnenskulpturen für die Villa der Medici in Castello beschäftigt.

¹⁰ Stefano Rebaudi: Le Statue dinanzi la Facciata del Palazzo Ducale di Genova, in: Atti della Società Ligure di Storia Patria 67, 1938, S. 211–254, hier S. 222.

¹¹ Vasari: Vite (hg. von Milanesi), Bd. 6, S. 641. Vasaris Schilderung zufolge protestierte Montorsoli gegen die Absicht der Genuesen, seine Statue vor die Fassade des Regierungssitzes zu stellen, mit der Erklärung, er habe das Monument für eine allansichtige Aufstellung auf einem freistehenden Sockel konzipiert, weshalb es so dicht an einer Mauer weder eine gute noch eine richtige Ansicht haben könne. Die Äußerung Montorsolis ist nicht nur im Hinblick auf die mangelnde Akzeptanz der freien Aufstellung der Statue aufschlussreich, sondern auch in kunsttheoretischer Hinsicht. In den Worten Montorsolis spiegeln sich bereits 1540 die Bemühungen des Künstlers um die Vielansichtigkeit eines Werks, bekanntlich formulierte Cellini seine diesbezüglichen Forderungen erst 1547. Die Vielan-

Regierungspalastes gehandelt haben, sondern eher um die Fassade zum Innenhof, der im 16. Jahrhundert als repräsentative, öffentliche Piazza für den Palazzo Ducale fungierte.¹² Durch die Rückbindung der allansichtig gearbeiteten Statue an die Fassade des Regierungssitzes wurde die Bedeutung des Monuments in der Hinsicht geshmälert, dass der darin zum Ausdruck kommende Personenkult nun nicht allein auf die Steigerung der Prominenz des Andrea Doria abzielte, sondern dessen Ansehen als *Pater Patriae* herausstrich. Im übertragenen Sinn dürfte dies auch als Rück- und Einbindung des Genuesen in die republikanisch verfasste Stadtregierung verstanden werden.¹³ Denn durch die Aufstellung auf der Piazza Doria, die von den Palästen der Doria sowie deren Familienkirche gesäumt wurde, wäre ein prominenter Ort macht- und familienpolitischer Repräsentation entstanden, der zugleich als Ausdruck individueller Macht hätte gewertet werden können.¹⁴ Die Genueser Regierung konnte dies unter keinen Umständen tolerieren und holte mit ihrer Verfügung, das Standbild Andrea Dorias vor dem Palazzo zu errichten, die Ehrenstatue an den Ort zurück, für den sie ursprünglich bestimmt war.¹⁵ Und letztlich zeigt sich anhand der Auseinandersetzungen um die Aufstellung des Standbildes auf dem freien Platz oder in Zuordnung zum Regierungspalast, wie intensiv noch im Jahr 1540 um das Problem der Zulassung eines individuellen Standbildes in der Öffentlichkeit gerungen wurde.¹⁶

Dass die Piazza Doria in Genua als Ort gentilizischer Kodierung diente, belegt eine Büste des Andrea Doria, die in die Fassade der an den Platz angrenzenden Familienkirche San Matteo bis zur Französischen Revolution eingelassen war.¹⁷ Sie ist heute leider verloren, doch beschrieb der Genuese Perasso im 18. Jahrhundert ihr Aussehen.¹⁸ Vermutlich war sie eine von vier Portraitsbüsten, mit denen Montorsoli im Rahmen seines Aufenthaltes in Genua beauftragt worden war.¹⁹ Während zwei davon Andrea Doria zeigten, gaben die anderen beiden Karl V. wieder und sollen von dessen Sekretär Francisco de los Cobos spätestens im Jahr 1543 nach Spanien verbracht worden sein.²⁰ Birgit Laschke-Hubert zufolge sind

sichtigkeit spielte auch in der Paragone-Debatte des 16. Jahrhunderts für die Beurteilung der Skulptur im Wettstreit mit der Malerei eine wichtige Rolle. Vgl. Keutner: Standbild, S. 147–148; Laschke: Montorsoli, S. 40.

¹² Zur Aufstellung siehe Stephanie Hanke: „Più libero di qualsivoglia altro luogo“. Die Piazza Banchi in Genua, in: Alessandro Nova (Hg.): Platz und Territorium. Urbane Struktur gestaltet politische Räume (I Mandorli 11), Berlin / München 2010, S. 197–222, hier insbes. S. 216–217; vgl. Laschke-Hubert: Quos ego, S. 101.

¹³ Ebd.

¹⁴ Hanke: Giganten, S. 174–175; vgl. auch Laschke-Hubert: Quos ego, S. 101.

¹⁵ Laschke-Hubert: Quos ego, S. 101.

¹⁶ So Keutner: Standbild, S. 148.

¹⁷ Rebaudi: Statue, S. 216; Laschke: Montorsoli, S. 59, der ich hier folge.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ So berichtet uns Vasari in der Vita Giovanangelo da Montorsolis, siehe Vasari: Vite (hg. von Milanesi), Bd. 6, S. 646.

²⁰ Ebd., S. 646; Martin Weinberger: Portrait Busts by Montorsoli, in: Valentino Marinelli / Filippa Maria Aliberti Gaudioso (Hg.): Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi, 3 Bde., Rom 1961–1963, Bd. 3, S. 39–48, hier S. 42.

sie mit den beiden Portraitbüsten zu identifizieren, die sich heute im Museo Nazionale di S. Martino in Neapel und im Prado in Madrid befinden.²¹ Von der zweiten Büste des Andrea Doria fehlt jegliche Notiz.²²

Der Genuese Perasso beschreibt die Portraitbüste an der Fassade von S. Matteo als „[...] marmoreum semi effigie simulachrum militari thoace armatum, lauroq. [...]“, also als lorbeerbekrönte, antikische Panzerbüste, die man sich Birgit Laschke zufolge als Teilreplik der Ehrenstatue des Andrea Doria vorstellen muss.²³ Darüber hinaus stehe „die zerstörte Büste Andrea Dorias somit am Anfang einer Reihe von Portraits absolutistischer Herrscher, deren ideale, der Antike entlehnte Gestalt ihrer individuellen Verherrlichung dienen sollte.“²⁴ Auch ein kleines Stuckrelief, das Bestandteil der Dekoration des Palazzo des Genuesen in Fassolo ist, zeigt eine antikisch gerüstete und lorbeerbekränzte Figur, von der anzunehmen ist, dass sie die Statue Montorsolis darstellt (Abb. 48). Es floss also nicht nur die Neptun-Ikonographie in die Verherrlichung Andrea Dorias ein, auch die Überhöhung der Person ins Antikisch-Ideale diente im Rahmen der Ausstattung des Palazzo offenbar diesem Zweck.

Diese Art der Idealisierung, die über den Typus der antiken Panzerstatue eine Person der Zeitlichkeit enthebt, mag ihre ersten Anregungen bereits am Ende des 15. Jahrhunderts im venezianischen Grabmalkontext gefunden haben.²⁵ So zeigt beispielsweise das von Pietro Lombardo 1481 für den Dogen Pietro Mocenigo geschaffene Monument in der Kirche SS. Giovanni e Paolo den Geehrten umgeben von antikisch gerüsteten Kriegern. Auch im Grabmal, das Tullio Lombardo zu Beginn der 1490er Jahre für Andrea Vendramin ausgeführt hat, wird die Liegefigur des Dogen von zwei antikisch gekleideten Kriegern flankiert. Darüber hinaus kann Montorsoli als Schüler Michelangelos von dessen Skulpturen der beiden *Capitani* für die Sakristei von San Lorenzo in Florenz zur Konzeption des Stand-

²¹ Museo Nazionale di S. Martino, Neapel, Inv. Nr. Pinacoteca 10824, dep. 431; Prado, Madrid, Inv. Nr. 288. – Birgit Laschke-Hubert identifiziert die Büste aus Madrid als Replik aus der Werkstatt Montorsolis, die dem Verständnis der Zeitgenossen zufolge daher als Werk des Künstlers angesehen wurde, vgl. Laschke: Montorsoli, S. 60. Die Autorin reiht in die Gruppe der hier genannten Büsten von Andrea Doria und Karl V. auf der Grundlage stilistischer Merkmale außerdem eine weitere ein, die Alfons V. von Aragon (1396–1458) zeigt und sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet (Inv. Nr. KK 5441). Mit diesem Bildwerk des Königs von Neapel sei die Gruppe der Portraits als spanische „Ahnen-galerie“ zu verstehen, deren Auftraggeber Andrea Doria höchstwahrscheinlich war. Dies zeige, so Laschke, wie selbstbewusst sich der Genuese in das Machtgefüge des spanisch-habsburgischen Reiches einreihte, siehe Laschke: Montorsoli, S. 59–61.

²² Ebd., S. 59, besonders Anm. 5 zu verschiedenen Portraitbüsten und deren fälschlicher Zuschreibung an Montorsoli.

²³ Zitiert nach Laschke: Montorsoli, S. 59; zur Büste als Teilreplik der Ehrenstatue siehe ebd., S. 59, Anm. 7.

²⁴ Ebd., S. 59.

²⁵ Siehe hierzu Kurt W. Forster: Metaphors of Rule. Political Ideology and History in the Portraits of Cosimo de' Medici, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 15, 1971, S. 65–104, hier S. 84.

bildes des Andrea Doria als Feldherr angeregt worden sein.²⁶ Im Unterschied zu den beiden *Capitani*, deren Gesichter keinerlei Ähnlichkeit mit der Physiognomie der beiden Medici aufweisen, verleiht Montorsoli seiner Statue in Genua jedoch das Portrait des Andrea Doria. Diese Annahme kann durch die Dekoration des Palazzo del Principe gestützt werden. Die kleine Stuckfigur Andrea Dorias, die Marcello Sparzo für die Decke der westlichen Galerie des Palastes schuf, dürfte ein weitgehend zuverlässiges Bild von der ursprünglichen Gestalt der Ehrenstatue Montorsoli überliefern (Abb. 48).²⁷ Der lange Bart und das kurze Haupthaar Andrea Dorias, die die kleine Stuckstatue kennzeichnen, entsprechen der Darstellung des Admirals auf dem Gemälde Angelo Bronzinos, das den Genuesen in Form eines Kryptoportraits in der Gestalt des Meeresgottes Neptun zeigt (Abb. 37). Somit kann das Monument des Genuesen als eines der ersten Beispiele für die individuelle Verherrlichung einer zum Zeitpunkt der Auftragsvergabe noch lebenden Person betrachtet werden. Die antikische Rüstung verbürgt dabei die *virtus* des Dargestellten, die zugleich als *virtus heroica* in ihrer Ausdeutung als *virtus bellica* aufgefasst werden kann und auf die militärische Überlegenheit, die körperliche Stärke und physische Kraft des Geehrten verweist. Dem Typus der antikischen Panzerstatue werden damit Merkmale eingeschrieben, die die visuelle Rhetorik der Heroisierung in der weiteren Geschichte des öffentlichen Standbildes maßgeblich mitbestimmen werden.

Über den Verweis auf die überzeitliche Tugend des Dargestellten wird die Panzerstatue des Andrea Doria als *Capitano* mit dem Schema der Tugend-Laster-Darstellung assimiliert (Abb. 42). Bereits Herbert Keutner hat darauf hingewiesen, dass die Statue von Montorsoli Andrea Doria

[...] nicht in unverhohelter Individualität, sondern in einem Typus des Standbildes [präsentiert], der an die Formen der überlieferten Tugend-Laster-Darstellungen anknüpfte und den Fürsten, über den Gegner triumphierend, in der ins Unpersönlichere einlegenden Allegorie des Tugendhelden zeigte.²⁸

In der Panzerstatue von Montorsoli werden im Wesentlichen drei wichtige Merkmale einer visuellen Heroisierung einer historischen Person zusammengeführt: neben dem Verweis auf die *virtus heroica* sind dies die darin zugleich angesprochene Vorbildhaftigkeit und die daraus resultierende überzeitliche Bedeutung der Person, die es zu verehren gilt. Die formale Trennung in Sieger und Besiegten wird zum wesentlichen Bestandteil der visuellen Heroisierung im öffentlichen Standbild (Abb. 42). Sie war ansatzweise bereits in den Entwurfszeichnungen Baccio Bandinellis angeklungen, die dieser für den Sockel der Neptunstatue

²⁶ So bereits Forster: Metaphors, S. 84. – Zum Thema der all’antica gekleideten Ehrenstatuen siehe zuletzt auch Johannes Myssok: L’udienza di Palazzo Vecchio nel contesto internazionale, in: Detlef Heikamp (Hg.): Baccio Bandinelli. Scultore e maestro (1493–1560), Florenz 2014, S. 212–229, hier besonders S. 222–223.

²⁷ Dieser Meinung ist Birgit Laschke-Hubert, der ich folge, siehe Laschke-Hubert: Montorsoli, S. 39; zur Porträthaftigkeit der Doriastatue Montorsolis siehe außerdem Forster: Metaphors, S. 84; Myssok: L’Udienza, S. 222–223.

²⁸ Keutner: Standbild, S. 148.

angefertigt hatte (Abb. 34, 35).²⁹ Die unterlegenen Besiegten sind als Osmanen erkennbar, als Anhänger einer Religion, die im Ausbau ihrer Macht massiv in den Mittelmeerraum vordrang. In die territoriale Bedrohung mischte sich also ein Kampf um den „richtigen“ Glauben. Doch schwingt hier auch ein imperialer Charakter mit. Die Idee, den Sieg eines Kaisers oder eines Kommandanten durch das beigegebene Motiv der gefesselten Gegner zu verewigen, ist von römischen Darstellungen aus der Antike bekannt.³⁰ Folglich bezieht sich die im Standbild von Giovanangelo da Montorsoli artikulierte Inszenierung des Andrea Doria als siegreicher *Capitano* nicht nur in Form des Attributes der Rüstung, sondern auch auf ikonographischer Ebene auf die Antike. Der Sieg des Geehrten beruhte dem antiken Verständnis nach in erster Linie auf seiner *virtus*, womit vor allem auch seine Eignung und seine Fähigkeiten in militärischer Hinsicht gemeint waren. Diese Inhalte werden durch den Rückgriff auf die Antike, durch die Gestaltung der Rüstung *all'antica* und das Motiv der gefesselten Gegner auf die Person Andrea Dorias übertragen (Abb. 42, 45). Es wird hier also deutlich, dass die visuelle Rhetorik der Heroisierung im frühneuzeitlichen Standbild auf das Zeichensystem der Antike zurückgreift und dieses durch die Beigabe zeithistorischer Attribute – bei der Statue Montorsolis in Form der Kette vom Orden des Goldenen Vlieses sehr gut nachvollziehbar – aktualisiert.

Die Bedeutung der Panzerstatue des Andrea Doria von Montorsoli war auch den Zeitgenossen bewusst.³¹ Die hier vorgelegten Beobachtungen zu den heroisierenden Implikationen einer Darstellung in einer Panzerrüstung *all'antica* lassen sich auch von kunsttheoretischer Seite stützen. Lomazzo fügte in seinen 1584 erschienenen Kunsttraktat eine ausführliche Beschreibung der Statue Montorsolis ein. In dem Kapitel „Della forma de gl'eroi de i santi e de i filosofi, tanto antichi, quanto moderno“ ist sie das einzige Kunstwerk, das zur Verdeutlichung der Worte Lomazzos beschrieben wird.³² Es handelte sich zweifelsfrei um das Kunstwerk des Bildhauers mit der Panzerrüstung *all'antica*:

[...] la Doria, massime per Andrea il Vecchio, capitano di mare famosissimo, che si vede scolpito in marmo di mano di frate Angelo da Monteorsa nella piazza maggiore del

²⁹ Die Idee, zu Füßen des Dargestellten gefangene oder besiegte Gegner, in diesem Falle „Turchi“, darzustellen, lässt sich aufgrund eines Briefes Baccio Bandinelli zuordnen. Dem Schreiben, das Kardinal Hieronimo Doria am 9. August 1537 an den Bildhauer sandte, ist folgender wichtiger Satz zu entnehmen: „Quanto al mettere gli Turchi sotto gli piedi della statua, et far altri ornamenti, non lasciarete di mettere et aggiungere tutto quello vi parerà convenirsi ad una tale opera [...].“ Siehe Waldman: Bandinelli, S. 164, Dok. 278. – Dieser Satz belegt, dass die Idee der Darstellung von „Turchi“, wie sie in der Statue Montorsolis umgesetzt wurde, bereits ein Element der Planungen Baccio Bandinellis gewesen sein muss.

³⁰ Siehe hierzu grundlegend Karl R. Krierer: Sieg und Niederlage. Untersuchungen physiognomischer und mimischer Phänomene in Kampfdarstellungen der römischen Plastik, Wien 1995.

³¹ Laschke: Montorsoli, S. 41.

³² Vgl. ebd.

consiglio di Genova, alto da sei brazza, armato all'antica, con un bastone in mano e con alcuni Turchi sotto a i piedi, sopra un gran piedistallo [...].³³

Die Panzerstatue des Andrea Doria von Giovanangelo Montorsoli galt frühestens ab den 1540er Jahren und spätestens ab 1584 als Beispiel für die heroische Darstellung eines Helden. Und nicht zuletzt mögen die Worte des Kunsttraktats die im 16. Jahrhundert von den Zeitgenossen bereits erkannte Besonderheit der Gestalt der Statue sowie ihres Denkmalcharakters belegen.³⁴

Ferrante Gonzaga von Leone Leoni (1563–1594): Heroisierung als Mittel der Visualisierung von dynastischer Kontinuität und Legitimität

Die Darstellung einer historischen Person in antikischer Rüstung wurde in Italien zur Grundlage weiterer Heroisierungen im öffentlichen Standbild. Das Monument von Ferrante Gonzaga (1507–1557) von Leone Leoni zeigt dies sehr deutlich, belegt aber auch, wie sich diese Form der Gestaltung zugleich ausdifferenzierte, indem der dargestellten Person anhand von Attributen Verweise auf den antiken Tugendhelden Herkules beigegeben wurden (Abb. 49).

Die Planung des Standbildes des Ferrante Gonzaga von Leone Leoni durchlief mehrere Stadien, die jedoch nur zum Teil rekonstruierbar sind. Zuerst beauftragte Ferrante noch zu seinen Lebzeiten den kaiserlichen Bildhauer Leone Leoni mit der Ausführung einer Portraitmedaille (Abb. 50). Auf dem Revers derselben ist eine Herkules-Szene zu sehen, die die allegorischen Elemente des später ausgeführten Standbildes zu präfigurieren scheint. Ferrante muss mit dem Künstler bereits zu diesem Zeitpunkt über die Anfertigung einer monumentalen Statue korrespondiert haben. Detailliertere Informationen über das Monument sind den Zeilen jedoch nicht zu entnehmen, weder, was die Gestaltung, noch, was den Aufstellungsort anbelangt. Das Standbild wurde jedoch nicht mehr von Ferrante selbst in Auftrag gegeben, sondern von seinem Sohn Cesare. Ferrante war 1557 verstorben und auffälligerweise beauftragte sein Sohn bereits kurze Zeit später, im Jahr 1559 beziehungsweise 1560, Leone Leoni mit der Anfertigung einer Portraitstatue des Vaters (Abb. 49). Das hier zu analysierende Standbild ist folglich nicht mehr als Ausdruck einer Selbst- sondern vielmehr als die Manifestation einer Fremdheroisierung zu betrachten. Nimmt man einen Zusammenhang zwischen Medaille und Standbild an, so hätte das der Statue zugrundeliegende Konzept der Darstellung des Grafen im öffentlichen Monument seinen Ursprung in der Medaille, wodurch die Fremdheroisierung thematisch und konzeptuell auf die Selbststilisierung Ferrantes als Herkules zurückgriffe. Darüber hinaus kann nicht bezweifelt werden, dass die Funktion des heroisierenden Standbildes des

³³ Gian Paolo Lomazzo: *Scritti sulle arti*, 2 Bde., hg. von Roberto P. Ciardi, Florenz 1973–1975, Bd. 2, Florenz 1975, S. 551.

³⁴ Laschke: Montorsoli, S. 41.

Ferrante Gonzaga in einem politisch-dynastischen Kontext verortet werden muss, der hier jedoch nur angeschnitten werden soll.

Ferrante Gonzaga kam als Sohn des Francesco II. Gonzaga und der Isabella d'Este am 28. Januar 1507 zur Welt. Bereits 1523 wurde er an den Hof Karls V. geschickt und trat bereits drei Jahre später in die Dienste Karls V., wo er sein erstes militärisches Kommando erhielt. Unter der Führung Charles III., Herzog von Bourbon, zog Ferrante 1526 nach Rom. Nach dem *Sacco di Roma* im Jahr 1527 erhielt er das Kommando über die Kavallerie und verteidigte in dieser Position 1528 erfolgreich Neapel gegen Frankreich. Ferrante Gonzaga nahm im darauf folgenden Jahr an der Belagerung von Florenz teil und offenbar war es seiner Führung zu verdanken, dass es nicht zu Plünderungen durch die kaiserlichen Truppen in der Stadt am Arno kam. Dies geschah sehr zur Freude des Papstes, Clemens VII., doch auch Karl V. muss in Anbetracht dessen, dass Ferrante Gonzaga offenbar Schlimmes verhindert hatte, äußerst beglückt gewesen sein. In Anerkennung seiner Leistungen zeichnete er ihn im Dezember 1531 mit dem Orden des erst jüngst gestifteten Goldenen Vlieses aus, was als eine äußerst seltene und höchste Form der Ehrerweisung durch den Kaiser gelten darf.³⁵ Durch seine Heirat mit Isabella di Capua 1529 erlangte er den Titel des Fürsten von Molfetta. Im Jahr 1539 kaufte er die Grafschaft Guastalla, die die territoriale Basis für die von ihm begründete Nebenlinie der Gonzaga von Guastalla wurde. In den folgenden Jahren war Ferrante Gonzaga militärisch sehr erfolgreich. Nach wie vor in den Diensten Karls V. stehend, eroberte er für den Habsburger 1535 Tunis zurück, was ihm alsdann den Titel als Vizekönig Siziliens einbrachte.³⁶ Im Jahr darauf gewann er für den Kaiser das Piemont von den Franzosen zurück.³⁷ Im März 1546 wurde er zum kaiserlichen Statthalter in Mailand berufen. Die besondere *fama* Ferrante Gonzagas spiegelt sich nicht zuletzt in den drei Biographien, die ihm zwischen 1561 und 1574 gewidmet worden waren.³⁸ Es wird jedoch deutlich, dass der besondere Ruhm Ferrantes auf seinen außerordentlichen militärischen Leistungen beruhte. Baldassarre Castiglione zufolge, mit dem Ferrante Gonzaga

³⁵ Giampiero Brunelli: Ferrante Gonzaga, in: Dizionario Biografico degli Italiani, Bd. 57, 2001, S. 734–744, hier S. 735; Giuliano Gosellini: Vita di Don Ferrando Gonzaga. Principe di Molfetta, Pisa 1821, S. 12. – Raffaele Tamatio weist darauf hin, dass Ferrante Gonzaga offenbar noch vor Andrea Doria für die Aufnahme in den Orden des Goldenen Vlieses vorgeschlagen wurde, weshalb er streng genommen der erste Italiener war, dem diese außerordentliche Ehre zukam, vgl. Raffaele Tamatio: Il perfetto capitano nell'immagine letteraria e iconografica di Ferrante Gonzaga, in: Marcello Fantoni (Hg.): Il „perfetto capitano“. Immagini e realtà (secoli XV–XVII), Atti dei seminari di studi, Georgetown University a Villa „Le Balze“, Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara, 1995–1997 (Europa delle corti. Biblioteca del Cinquecento 98), Rom 2001, S. 385–399, hier S. 387.

³⁶ Brunelli: Ferrante Gonzaga, S. 736.

³⁷ Gosellini: Vita, S. 13.

³⁸ Diese sind: G. Gabrieli Da Gubbio: Laudatio Ferdinando Gonzagae Melfictae Principis et Arriani Ducis, Venedig 1561; Alfonso de Ulloa: Vita del Valorosissimo e Gran Capitano Don Ferrante Gonzaga. Principe di Molfetta, Venedig 1563; Giuliano Gosellini: Vita dello Illustrissimo et generosissimo signor Don Ferrando Gonzaga, Prencipe di Molfetta, Mai- land 1574; vgl. Tamatio: Capitano, S. 388.

im Rahmen seines ersten Aufenthaltes am Hofe Karls V. persönlichen Umgang hatte, war das Waffenhandwerk zudem das einzige Metier, in welchem ein Höfling zu besonderem Ansehen gelangen könne:

Ma per venire a qualche particularità, estimo che la principale e vera profession del cortigiano debba esser quella dell'arme; la qual sopra tutto voglio che egli faccia vivamente e sia conosciuto trag gli altri per ardito e sforzato e fidele a chi serve.³⁹

Der Bereich des Kriegswesens war somit das Feld, auf dem einer Person, die in der Regel Mitglied des Adels war, ein heldenhafter Status zugesprochen werden konnte. Er bildete damit zugleich die Folie ab, vor der sich die heroische Modellierung Ferrante Gonzagas, zunächst in der Numismatik und später in der Skulptur, entwickelte.

Nur wenige Jahre, bevor die Medaille und das Standbild für Ferrante Gonzaga konzipiert wurden, sah dieser sich schwerwiegenden Anschuldigungen ausgesetzt. Ihm wurde vorgeworfen, im Rahmen seiner Funktion als kaiserlicher Statthalter von Mailand Gelder veruntreut und Korruption betrieben zu haben.⁴⁰ Eine erste, vom Kaiser angeordnete Prüfung bekräftigte offenbar die vorgebrachten Beschuldigungen und 1554 wurde in Mailand ein Verfahren zur Amtsenthebung Ferrante Gonzagas als kaiserlicher Statthalter angestrengt.⁴¹ Letztendlich urteilte Kaiser Karl V., dass der Fürst von Molfetta unschuldig sei und bot ihm finanzielle Entschädigung sowie einen hohen Posten an.⁴² Nachdem die Anschuldigungen fallen gelassen worden waren und nur ein Jahr nach dem Amtsenthebungsverfahren gab Ferrante Gonzaga 1555 bei Leone Leoni die bereits erwähnte Medaille in Auftrag (Abb. 50). Diese zeigt auf dem Avers den Fürsten von Molfetta im Profil, umgeben von den Worten: FER[RANTE] GONZ[AGA] PRÆFECTUS GAL[LIAE] CISAL[PINAE] TRIB[UNUS] MAX[IMUS] LEGG[IONUM] CAROLI V CAES[ARIS] AVG[USTI]. Somit wird Ferrante explizit als oberster Kommandant der Streitkräfte Karls V. und als dessen Statthalter in Norditalien bezeichnet. Auf dem Revers ist Herkules dargestellt, wie er mit der Rechten die Keule emporhält und zwei unter ihm liegende Gegner niederrückt, während sich am rech-

³⁹ Baldassarre Castiglione: *Il Libro del Cortegiano*, hg. von Ettore Bonara, Mailand 1972, Buch I, Kapitel XVII, S. 51.

⁴⁰ Diese Anschuldigungen wurden wahrscheinlich von den beiden Mailändern Francesco Taverna und Juan de Luna vorgebracht, siehe Walter Cupperi: La statua di Ferrante a Guastalla. Una commissione monumentale di Cesare I Gonzaga a Leone Leoni, in: Associazione Guastallese di Storia Patria (Hg.): Archivio Storico Per Gli Antichi Stati Guastallesi, Seminario di Studi Storici dell' 11 novembre 2000, o. O., o. J. [2000], S. 83–124, hier S. 86.

⁴¹ Zu den Vorwürfen und der zeitlichen Abfolge von Ferrantes Versuchen, die Anschuldigungen mittels eines vom ihm eingesetzten Kommissärs zu entkräften, siehe ausführlich Brunelli: Ferrante Gonzaga, S. 742–743; siehe auch überblickhaft Cupperi: Statua, S. 85.

⁴² Die Angebote nahm Ferrante Gonzaga jedoch scheinbar nicht an, sondern nahm seinen Hut und zog sich interessanterweise nach Mantua, nicht nach Guastalla zurück, siehe Brunelli: Ferrante Gonzaga, S. 743; siehe auch Attilia Lanza-Butti: Leone Leoni e Ferrante Primo Gonzaga, in: Maria Luisa Gatti Perer / Franco Barbieri (Hg.): Leone Leoni tra Lombardia e Spagna, Mailand 1995, S. 61–67, hier S. 61.

ten Bildrand ein geflügeltes, mit Schlangenköpfen versehenes Wesen windet.⁴³ Die beigegebene Umschrift „TV NE CEDE MALIS“ verweist in meinen Augen auf das historische Ereignis. Die Sentenz, die als „Du aber weiche nicht den Übeln“ zu übersetzen wäre, stellt parallel zu den beiden Schauseiten der Medaille eine Verbindung zwischen Ferrante Gonzaga und Herkules her. So wie letzterer seinen monströsen Gegnern gegenübertrat, als er seine Arbeiten zu erfüllen suchte, so ist auch Ferrante Gonzaga den gegen ihn vorgebrachten Anschuldigungen in offensiver Konfrontation begegnet. Das Format der Medaille gewährleistete eine unmittelbare Zirkulation der beiden Darstellungen, mit denen Ferrante auf die zwischenzeitlich fallengelassenen Vorwürfe reagierte.⁴⁴ Wie wir sehen werden, nimmt die Medaille einen Teil des Konzepts der Heroisierung im Standbild – die Parallelisierung Ferrantes mit dem Tugendhelden Herkules – vorweg.⁴⁵

Noch kurz bevor Leone Leoni von Mailand nach Brüssel aufbrach, um dort im Auftrag Karls V. mehrere Statuen des Kaisers und seiner Familie anzufertigen, korrespondierte der Künstler im Januar 1556 mit Ferrante Gonzaga bezüglich der von ihm angefertigten Medaillen.⁴⁶ Der eingangs erwähnte Brief entstand im Juni desselben Jahres in Brüssel – er legt nahe, dass in diesen wenigen Monaten Ferrante Gonzaga und Leone Leoni die Anfertigung einer Statue eruiert haben dürften: „Mi tengo beato, poiché Vostra Eccellenzia non è sdegnata commeco per haver in capo di tanto tempo penato di darli una sola medaglia, essendoli debitor di un colosso.“⁴⁷ Folglich war der Plan zur Errichtung einer Statue des Ferrante Gonzaga bereits 1556 gefasst worden und es steht zu vermuten, dass bei der Konzeption des Standbildes von Anfang an das in der Medaille dargestellte Herkulesmotiv eine Rolle gespielt hat. Der Graf von Guastalla konnte das Projekt jedoch offenbar nicht weiterverfolgen, denn er starb im darauffolgenden Jahr. Bemerkenswerterweise ist es sein Sohn und Nachfolger Cesare, der bereits 1560 die Initiative für die Realisierung der Statue ergriff. Zwischen September und Mitte Oktober schloss er mit Leone Leoni einen Vertrag über die Anfertigung einer ca. 230 cm hohen und daher deutlich überlebensgroßen Statue, von der der Künstler am 15. März 1561 berichtete: „Oltre accio, mi spasso con una figura di quattro braccia, che ha diuerse cose sotto; che sarà di bronzo, et rapresentarà il S. Don Ferrante Gonzaga et la [fa] fare il S^r Cesare, suo figlio.“⁴⁸ Letzterer war indes bestrebt, seinem Haus, den Gonzaga aus Guastalla, zu dem Ansehen zu

⁴³ Zur Medaille siehe Wilfried Seipel (Hg.): Kaiser Karl V. (1500–1558). Macht und Ohnmacht Europas (Ausstellungskatalog, Wien 2000), Bonn u. a. 2000, S. 185–186, Nr. 127.

⁴⁴ Cupperi: *Statua*, S. 86. Siehe dazu auch den spöttischen Wortlaut Leone Leonis in einem Brief an Ferrante Gonzaga vom 1. August 1556, in welchem er über die angefertigten Medaillen berichtet, siehe ausführlich ebd., S. 86, Anm. 18.

⁴⁵ Ebd., S. 86.

⁴⁶ Siehe ebd., S. 86, Anm. 17 mit dem Wortlaut des Briefes sowie auf S. 105, Anhang Nr. 1 mit dem Wortlaut der Antwort von Ferrante Gonzaga.

⁴⁷ Zitiert nach Cupperi: *Statua*, S. 85, Anm. 13.

⁴⁸ Eugène Plon: Leone Leoni, sculpteur de Charles-Quint, et Pompeo Leoni sculpteur de Philippe II, Paris 1887, S. 384.

verhelfen, das es durch seine Verbindungen zu den Borromeo in Mailand und zu Papst Pius IV. verdiente.⁴⁹ Der Auftrag an Leone Leoni, eine Bronzestatue für Ferrante Gonzaga zu schaffen, ist in diesem weiteren kunstpolitischen und dynastischen Kontext zu verorten.⁵⁰

Das von Leone Leoni geschaffene Standbild zeigt Ferrante Gonzaga in einer antikischen Rüstung (Abb. 49, 51). Er trägt einen langen Mantel, der über seine rechte Schulter und als Stoffbausch über den linken Oberschenkel fällt, sodass er das komplette linke Spielbein verhüllt (Abb. 49, 51, 52). Der Dargestellte hält in der Linken eine Lanze. Unter den *Pteryges*, den Lederlaschen am Panzerrock, kommt eine sogenannte Heerpauke zum Vorschein (Abb. 53). Diese zählt jedoch mitnichten zu den sonstigen Elementen des *all'antica* gestalteten Harnischs, sondern war im 16. Jahrhundert Bestandteil der zeitgenössischen Rüstung. Mit der Lanze in der linken Hand steht er aufrecht über einem liegenden Satyr, der Fuß des Spielbeins ruht auf dem Oberkörper des auf dem Rücken liegenden, bocksbeinigen Wesens (Abb. 51, 52, 55). In der rechten Hand, die Ferrante Gonzaga zugleich in die Hüfte gestützt hat, hält er Früchte, die wie Äpfel aussehen (Abb. 53). Neben dem Satyr erscheint ein weiteres Wesen mit geschuppter Haut, mehreren Köpfen und Flügeln, die jedoch nur sehr schwer zu erkennen sind (Abb. 51, 55). Ferrante Gonzaga hält das Haupt etwas gesenkt, der Blick geht dabei in die Ferne. Der Kopf des auf dem Rücken liegenden Satyrs ist überstreckt und zusammen mit einem Teil des Oberkörpers ragt er über die Standplatte des Bronzemonumentes hinaus (Abb. 51, 52, 54). Er ist nach links gedreht, die Augen sind geschlossen. Mit der linken Hand greift der Satyr an die Standplatte, wobei seine Finger den Rand umklammern (Abb. 56). Diese Armbewegung leitet um das Standbild herum zur rückwärtigen Ansicht, wo das Motiv der ineinander verschachtelten Bocksbeine an die Medusa Benvenuto Cellinis erinnert (Abb. 52, 22).

Die erste Notiz, die wir über den intendierten Aufstellungsort der Statue von Leone Leoni erhalten, stammt aus der Biographie Ferrante Gonzagas von Alfonso de Ulloa aus dem Jahr 1563: „La quale ha da essere messa in Guastalla [...].“⁵¹ Im Jahr zuvor hatte der Künstler ein „ritratto“ des Verstorbenen erhalten, da die Profilansicht Ferrante Gonzagas in der von ihm angefertigten Medaille offenbar nicht ausreichte, um eine Portraithaftigkeit der Statue zu gewährleisten.⁵² Die

⁴⁹ Vgl. Cupperi: *Statua*, S. 83. – Paul IV. war am 18. August 1559 verstorben. Entgegen der Zusage der Farnese wurde daraufhin jedoch nicht Kardinal Ercole Gonzaga zum neuen Papst gewählt, sondern Giovannangelo de' Medici. Indes gelang es Ercole Gonzaga, das Schicksal seiner Familie mit der des Papstes zu verbinden, indem er seinen Neffen Cesare Gonzaga mit der Nichte Pius' IV., Camilla Borromeo, verheiratete. – Zu den einzelnen Maßnahmen, die Cesare hierfür auf dem Feld der Literatur und der Bildkünste ergriff, siehe ausführlich Cupperi: *Statua*.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 83–86.

⁵¹ Zitiert nach ebd., S. 94. – Erstaunlicherweise ist dem Text auch eine grobe Beschreibung der Statue zu entnehmen, obwohl diese erst ein Jahr später gegossen wurde.

⁵² Hierzu ausführlich ebd., S. 92, Anm. 51.

Bronzeskulptur wurde im Laufe des Jahres 1564 gegossen.⁵³ Die Arbeiten kamen daraufhin wohl zum Erliegen, da Cesares Hauptaugenmerk nun auf der Errichtung seines Palazzo in Guastalla lag, in den er 1567 schließlich einzog.⁵⁴ Letztlich wurde die Statue Ferrante Gonzagas erst im Jahre 1594 auf der Piazza vor dem Palazzo, der aufgrund der Erhebung der Gonzaga in den Herzogsstand später Palazzo Ducale hieß, aufgestellt.

Die heroische Modellierung des Ferrante Gonzaga im Standbild von Leone Leoni greift ganz offensichtlich auf die repräsentative Inszenierung römischer Imperatoren zurück. Sowohl die antikische Rüstung als auch die Körperhaltung sowie das Attribut der Lanze rekurrieren auf überlieferte Bildtraditionen der Antike (Abb. 59). Leone Leoni gelingt es auf diese Weise, das abstrakte Konzept der *virtus* in dem Bronzestandbild sichtbar zu machen. Der Künstler erreicht dies, indem er eine Triumphdarstellung mit allegorischen und mythologischen Elementen kombiniert. Letztere bilden zum einen die Früchte in der Hand des Dargestellten und zum anderen das damit in Verbindung stehende Motiv der Haltung des rechten Arms. Der Vergleich mit dem Standbild des Herkules Farnese zeigt, dass die Statue Ferrante Gonzagas als ein Zitat des antiken Kolosses aufgefasst werden kann (Abb. 58). In seiner auf den Rücken gelegten rechten Hand hält jener drei Äpfel, die auf die Äpfel der Hesperiden und damit auf eine der Arbeiten des Herkules verweisen. Als letzte seiner zwölf Taten holte der Heros die Früchte von einem Baum, der in dem paradiesischen Garten der Hesperiden stand und vom Drachen Ladon bewacht wurde.⁵⁵

Beides zusammen, das Motiv der Armhaltung und das Attribut der Äpfel, sind als explizite formale und ikonographische Anspielung auf den heidnisch-mythologischen Tugendhelden zu verstehen. In die öffentliche Inszenierung Ferrante Gonzagas in Form der frei aufgestellten Statue auf der Piazza Ducale in Guastalla wird folglich das Bild des antiken Heros eingeschrieben. Ferrante erscheint somit als tugendhafter, herkulesgleicher Sieger über den Neid und die Missgunst. Obwohl der Begriff der *virtus* semantisch recht weit zu fassen ist, wird hier durch die Rüstung als Rückverweis auf den Ruhm Ferrantes als erfolgreicher Feldherr in Diensten Karls V. die Vorstellung seiner *virtus bellica* als Ausdruck seiner Stärke, seines Mutes und seiner Überlegenheit aufgerufen. Zugleich enthebt ihn der antikische Panzer einer unmittelbaren zeitlichen Verortung, der Feldherr aus dem 16. Jahrhundert kann auf diese Weise an die Reihe berühmter römischer Imperatoren aus der Antike angegliedert werden. Gleichwohl hält das Standbild ein wichtiges Detail bereit, das genau diesen überzeitlichen Bezug negiert und den Dargestellten mit der zeitgenössischen Gegenwart verknüpft. Unter dem Panzerrock ist die eingangs erwähnte Heerpaube zu sehen, die im 16. Jahrhundert

⁵³ Siehe hierzu ebd., S. 95, Anm. 67 mit dem Wortlaut des Briefes von Leone Leoni an Cesare Gonzaga, datierend vom 25. Januar 1565.

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 96.

⁵⁵ Siehe hierzu grundlegend Annemarie Ambühl: Hesperiden, in: Hubert Cancik / Helmuth Schneider (Hg.): Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, Bd. 5, 1998, Sp. 511–512.

fester Bestandteil der zeitgenössischen Rüstung war (Abb. 53, 55). Der Künstler assimiliert hier folglich den Darstellungsmodus *all'antica* mit dem *alla moderna*. Die Inszenierung Ferrante Gonzagas als siegreicher, tugendhafter *Capitano* vollzieht sich somit anhand der Herkuleszitate sowie der antikischen Rüstung, während die zeithistorische Verknüpfung der Person Ferrantes als Herrscher durch das Attribut der Heerpauke und zugleich die Verweise auf die Figur des Herkules gewährleistet ist. Wie zuvor schon bei der Herkules-Kakus-Gruppe und dem Stuck-Herkules von Baccio Bandinelli zu beobachten war, transportierte der mythologische Heros fürstliche Herrschaftsvorstellungen. Weil aber Leone Leoni seiner Statue das Portrait Ferrante Gonzagas verlieh, geht hier die historische Person in der mythologischen Figur auf. Es handelt sich im Gegensatz zu den beiden Monumenten in Florenz nicht mehr um einen indirekten Verweis, sondern um eine deutlich sichtbare Angleichung des im Standbild Geehrten an die Figur des Heros. Dass man hier nicht, wie zuvor bei der Statue Andrea Dorias in der Gestalt Neptuns, von einer imitativen Heroisierung sprechen kann, bedingt das Attribut der Heerpauke, das Ferrante Gonzaga in seiner historischen Zeit verortet. Auf diese Art gelingt es Leone Leoni, die *virtus* des Feldherrn nach antikem Vorbild zu visualisieren und ihn zugleich als Fürst von Guastalla darzustellen. Dadurch werden unterschiedliche Darstellungsmodi assimiliert, was einen enormen Modernisierungsschub für die Gestaltung des öffentlichen Standbildes bedeutet.⁵⁶ Bereits Montorsoli hatte bei der Statue des Andrea Doria die antikische Rüstung mit dem zeitgenössischen Attribut der Kette des Ordens vom Goldenen Vlies kombiniert (Abb. 42, 47). Das Genueser Standbild ist in diesem Sinne als konzeptueller Vorläufer des Monumentes für Ferrante Gonzaga zu bewerten.

Das Tugend-Laster-Schema, nach dem Leone Leoni seine Statue konzipiert hat, stellt den Dargestellten auf der Ebene der Allegorie als Kämpfer für das „Gute“ und zugleich als Sieger über das „Böse“ heraus. Die Tugendhaftigkeit Ferrantes wird hier noch zusätzlich betont, zugleich kommen durch den Aspekt des erfolgreichen Kampfes seine militärischen Fähigkeiten voll zur Geltung. Der enge Zusammenhang zwischen der Statue und der Visualisierung der *virtus* des Ferrante Gonzaga belegt der folgende Auszug aus der Biographie des *Capitano*, die sein Sekretär 1574 abfasste:

Per mano di Leone Aretino, statuario famoso, al quale il Principe di Molfetta rimise l'invenzione, gli fu fatta la statua di bronzo, di altezza di quattro braccia, la quale posa sulla gamba diritta, e nel diritto braccio, che si tiene di dietro pur in atto di riposare, ha tre mele cotogne; e nella sinistra mano un'asta (la quale, secondo Festo, fu dagli antichi assegnata agli uomini valorosi in segno di maggioranza e d'imperio) con che preme un Satiro della medesima grandezza, ch'ella, col sinistro braccio calcandolo, si tien sotto: e

⁵⁶ Zu einer vergleichbaren Feststellung kommt Mathias F. Müller bezüglich der Gestaltung des für Augsburg projektierten Reiterstandbildes Karls V., siehe Mathias F. Müller: Augsburger Renaissance, Rinascimento alla Moderna. Die stiltheoretischen Grundlagen der Kunstdenkmal-Kaiser Maximilians I. besonders am Beispiel des projektierten Reiterdenkmals für Augsburg, in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben 104, 2012, S. 7–47.

sulla base si vede un'Idra con due o tre teste tagliate, e pendule, in quella forma, ch'Ercole si descrive tornare dagli Orti Esperidi vittorioso de' mostri: perciocchè egli dalla Cesarea Corte era vincitor ritornato delle satiriche e maledicenti lingue, domate dalla sua tanto più invitta, quanto più travagliata virtù.⁵⁷

Der Verfasser der Biographie spricht zwar von „mele cognate“, was als „Quitten“ zu übersetzen wäre. Aufgrund der eingehenden Prüfung vor Ort bin ich jedoch der Ansicht, dass in der Statue Äpfel dargestellt sind.⁵⁸

Antoine Perrenot de Granvelle, welchem Leone Leoni über das Standbild Ferrante Gonzagas in dem bereits zitierten Brief berichtet hatte, muss den triumphalen Sinngehalt der Statue und den Zitatcharakter darin erkannt haben. Walter Cupperi hat diesbezüglich bereits festgestellt, dass der Empfänger des Briefes, selbst Sammler und Kunstliebhaber, „[...] era perfettamente in grado di cogliere nell'invenzione un riferimento alla statuaria asburgica effimera e permanente, in particolare al gruppo leoniano ‚Cesare virtute domitus Furor‘ [...].“⁵⁹ Die Bezugnahme auf die Statue Karls V. ist bereits von verschiedener Seite konstatiert worden.⁶⁰ Leone Leoni hatte diese Bronzestatue zwischen 1551 und 1564, also unmittelbar vor dem Guss der Statue Ferrante Gonzagas, gemeinsam mit seinem Sohn angefertigt (Abb. 60). Sie zeigt den Habsburger im Kontrapost über einer gefesselten Figur stehend, im Gegensatz zu Ferrante Gonzaga hält er die Lanze allerdings in der rechten Hand. Mit der Linken umfasst er ein Kurzschwert. Sein Kopf ist leicht nach rechts unten geneigt. Die Besonderheit der Statue liegt auch in der gesondert gearbeiteten und abnehmbaren, zeitgenössischen Rüstung des Kaisers (Abb. 61). Vasari schreibt, „[...] e quella poi con due gusci sottilissimi

⁵⁷ „Von der Hand des Leone aus Arezzo, des berühmten Bildhauers, in dessen Hände der Fürst von Molfetta den Entwurf legte, wurde die Statue aus Bronze geschaffen, von vier Braccien Höhe, in der er auf dem rechten Bein steht, und in der rechten Hand, die er, als würde er ausruhen, hinter dem Rücken hält, hat er drei Quitten; und in der linken [hat er] eine Lanze (die die Alten, Festo zufolge, den tapferen Männern in einem hoheitlichen Akt und nach mehrheitlichem Beschluss übergeben wurde), mit der er einen Satyr von derselben Größe niedergedrückt, der sich, durch die linke Hand niedergedrückt, unter ihm hält: auf dem Sockel ist eine Hydra mit zwei oder drei abgeschlagenen und hängenden Köpfen zu sehen, sodass man annimmt, dass sich Herkules gerade dabei befindet, vom Garten der Hesperiden und siegreich über die Ungeheuer zurückzukehren: mithin war er vom kaiserlichen Hof als Sieger über die spottenden und verleumderischen Zungen zurückgekehrt, die er mit seiner Virtus, die sowohl unbesiegt als auch erschüttert war, gebändigt hat.“ Gosellini: Vita, S. 292.

⁵⁸ Der Vollständigkeit zuliebe weise ich darauf hin, dass Quitten zum Untertribus der Kernobstgewächse gehören, zu denen neben Birnen auch Äpfel zählen.

⁵⁹ Cupperi: Statua, S. 87.

⁶⁰ So u. a. ebd., S. 87; Kelley Helmstutler Di Dio: Leone Leoni and the Status of the Artist at the End of the Renaissance, Farnham 2011, S. 25; und ausführlich zuletzt Jennifer Liston: The Performance of Empire. Leone Leoni's Charles V as Virtus Subduing Fury, in: Visual Resources 28, 2012, S. 24–42. – In seinem Aufsatz weist Eckhart Leuschner darauf hin, dass Ferrante Gonzaga das Standbild Karls V. über der Raserei von Leone Leoni gesehen haben muss, da er in einem Brief an den Kaiser darüber berichtet. Allerdings gibt Leuschner diesbezüglich keine Quelle an, siehe Eckhart Leuschner: Francesco Villamena's „Apocalypse of Alessandro Farnese“ and Engraved Reproductions of Contemporary Sculpture Around 1600, in: Simiolus 27, 1999, S. 144–167, hier S. 155.

vestì d'una molto gentile armatura, che gli se lieva e veste facilmente[...].⁶¹ Entfernt man diese also, erscheint Karl V. in monumentalier Gestalt und in heroischer Nacktheit. Letztere ist als ein eindeutiger Verweis auf die Repräsentation von Heroen, der Speer als Verweis auf die Inszenierung von Imperatoren in der Antike zu werten. Besonders signifikant wird diese Beobachtung, wenn man zusätzlich die Inschrift beachtet, die die Basis des Monuments zierte: CAESARIS VIRTUTIS DOMITVS FVROR (Die Raserei wird durch des Kaisers Tugend gezähmt). Damit wird deutlich, dass sich in der Bronzegruppe ebenfalls die *virtus* Karls V. und seine militärische Tapferkeit ausdrückt.⁶² Den historischen Hintergrund für den Auftrag an Leone Leoni bildete die Schlacht von Mühlberg. Der Sieg, den der Kaiser am 24. April 1547 davontrug, war ein Triumph Karls V. über den Schmalkaldischen Bund, was einem Triumph der Katholiken über die Protestanten gleichkam. Wie auch Ferrante Gonzaga wenige Jahre später bei Leone Leoni eine Medaille in Auftrag gab, um seinen Sieg über die beiden Verleumder aus Mailand zu proklamieren, so bestellte Karl V. zur Erinnerung an seinen Sieg in der Schlacht von Mühlberg bei demselben Künstler eine Medaille. Es lässt sich also festhalten, dass die Statue Ferrante Gonzagas und das Standbild Karls V. von Leone Leoni über deutliche Parallelen verfügen, was die heroische Modellierung des jeweils Dargestellten als tugendhafter, mutiger und starker Sieger über das „Böse“ betrifft. Der Unterschied besteht jedoch vor allem darin, dass die Aussage des Monuments Karls V. vor dem Hintergrund der Schlacht von Mühlberg gleichsam christlich aktualisiert wird. Der Kaiser erscheint hier als Kämpfer für den „wahren“ Glauben. Es handelt sich folglich um die Darstellung des heroischen, siegreichen Monarchen, die auf ein transzendorierendes, höheres Ideal des Monarchen verweist.⁶³

Doch wie ist die Bezugnahme der Statue Ferrante Gonzagas auf das Standbild Karls V. nun zu bewerten? Mit dieser Referenz wurde der Feldherr aus Guastalla in den Kreis der habsburgischen *Capitani*, die in Form eines Standbildes geehrt wurden, eingeschrieben.⁶⁴ Dass durch den Zitatcharakter ein Teil der majestätischen Erscheinung auf das Standbild Ferrante Gonzagas übertragen werden sollte, erscheint eher vermessen. Und dennoch rief die Statue in Guastalla bei den Zeit-

⁶¹ Vasari: *Vite* (hg. von Milanesi), Bd. 7, S. 536.

⁶² Vgl. Liston: Performance, S. 28.

⁶³ Martin Wrede: Ohne Furcht und Tadel – Für König und Vaterland. Frühnezeitlicher Hochadel zwischen Familienehr, Ritterideal und Fürstendienst (Francia, Beihefte 75), Ostfildern 2012, S. 351–352.

⁶⁴ Vgl. Cupperi: *Statua*, S. 89. – Es scheint zudem, als ob sich die Ikonographie des aufrecht stehenden *Capitano* im Umkreis der in kaiserlichen Diensten stehenden Kommandanten etabliert hat – dafür sprechen nicht nur das Standbild des Andrea Doria von Giovanangelo da Montorsoli und das hier untersuchte Monument des Ferrante Gonzaga, sondern auch die noch zu analysierende Statue des Alessandro Farnese und des Herzogs von Alba. Walter Cupperi weist zudem darauf hin, dass die für Modena geplante, jedoch nicht ausgeführte vergoldete Bronzestatue des Borso d’Este hierbei eine Ausnahme bilde. Das Standbild war bereits 1450 an Niccolò Fiorentino, 1451 dann an Donatello in Auftrag gegeben worden, siehe hierzu grundlegend Rosenauer: *Donatello*, S. 243, Nr. 52.

genossen Vorstellungen von *gravitas* und *maiestas* auf, wie ein weiterer Auszug aus der Biographie Ferrante Gonzagas von Giuliano Gosellini belegt: „Al volto, alla barba folta, all’occhio grande e nero, pieno di certa gravità, anzi maestà, di che non pure l’aspetto, ma tutte le sue maniere [...]“⁶⁵ Doch schon allein dadurch, dass für die Anfertigung der Statue Leone Leoni gewonnen werden konnte, der zuvor in kaiserlichen Diensten gestanden hatte, mag das Monument über den Typus des Standbildes als öffentliche Auszeichnung hinaus als privilegierte Form der Ehrung empfunden worden sein. Walter Cupperi hat darüber hinaus darauf hinwiesen, dass vor dem Hintergrund der um 1550 geplanten Reiterstandbilder der europäischen Herrscher das Fußstandbild die einzige Form einer Verehrung in Form eines öffentlichen Standbildes war, die einem in kaiserlichen Diensten stehenden *Capitano* anstand.⁶⁶ So war bereits Leonardo da Vinci zwischen 1482 und 1483 von Ludovico il Moro damit beauftragt worden, für dessen Vater Francesco Sforza eine Reiterstatue anzufertigen. Die Opposition, die 1499 in Mailand die Macht ergriff, trat mit demselben Wunsch an den Künstler heran, da sie ihr Mailänder Mausoleum nur zu gern mit einer Reiterstatue Gian Giacomo Trivulzios geschmückt hätte.⁶⁷ Auch Karl V. und Franz I. erhofften sich ein solches Monument, doch wurden diese bekanntlich niemals ausgeführt.⁶⁸ Das von Katharina de’ Medici bei Michelangelo bestellte Reiterstandbild Heinrichs II. wurde immerhin zu einem Teil realisiert.⁶⁹ Angesichts der Tatsache, dass für Karl V. zwar ein Reiterstandbild geplant, dieses jedoch nie ausgeführt worden war, lässt sich meines Erachtens die Statue Ferrante Gonzagas nicht als Ausdruck einer gattungsspezifischen, den Fürsten von Molfetta nachordnenden Hierarchie betrachten. Im Gegenteil, die Ausführung des Standbildes des *Capitano* von demselben Künstler, der auch das Standbild des Kaisers angefertigt hatte, stellt sich in meinen Augen eher als eine zusätzliche und sehr hoch zu bewertende Auszeichnung des Monuments von Ferrante Gonzaga dar. Abschließend lässt sich außerdem festhalten, dass das Heroisierungskonzept der Medaille mit der repräsentativen Inszenierung einer Tugend-Laster-Darstellung verschmolzen wird, welche ihrerseits in einer kaiserlichen Statue desselben Künstlers vorgeprägt war. Die Statue des Ferrante greift auf die Visualisierung des Triumphs des „Guten“ über das „Böse“ zurück, zugleich unterscheiden sich die beiden in den Standbildern artikulierten Heroisierungsstrategien deutlich voneinander.

Wie gezeigt wurde, kamen dem Standbild Ferrante Gonzagas in Guastalla unterschiedliche Funktionen zu. Zum einen heroisierte das Standbild den Feld-

⁶⁵ Gosellini: Vita, S. 293.

⁶⁶ Vgl. Cupperi: Statua, S. 89.

⁶⁷ Ebd., S. 88.

⁶⁸ Anscheinend war für das Kapitol in Rom eine Reiterstatue Karls V. geplant, die 1550 an Guglielmo della Porta in Auftrag gegeben wurde. Doch offenbar kam das Projekt nicht über ein großformatiges Modell hinaus, siehe hierzu Poeschke: Skulptur, Bd. 2, S. 222; vgl. Cupperi: Statua, S. 89.

⁶⁹ Zum Reitermonument Heinrichs II. siehe grundlegend Erben: Reiterdenkmäler, S. 319–320.

herrn als siegreichen, herkulesgleichen Triumphator und manifestierte zugleich seinen Status, seine Legitimation und seine Leistungen (Abb. 49). Zum anderen ist die Statue auch im Zusammenhang mit den Bemühungen Cesares, die junge Dynastie der Gonzaga von Guastalla nachhaltig zu etablieren und durch eine Rangerhöhung zu nobilitieren, zu verorten.⁷⁰

Darüber hinaus können durch die Analyse der heroischen Modellierung Ferrante Gonzagas als siegreicher, tugendhafter *Capitano* im öffentlichen Standbild die dissimulative und die individualisierende Heroisierung in ihren unterschiedlichen Funktionalisierungen und Instrumentalisierungen schärfer voneinander abgesetzt werden. Während in Florenz herrschaftliche Ansprüche in erster Linie durch eine dissimulative Heroisierung einzelner Personen, Personengruppen oder einer Institution über Statuen mythologischer bzw. antiker Figuren behauptet wurden, erfüllt diese Aufgabe in Guastalla das personalisierte Monument Ferrante Gonzagas. Wie wir bereits gesehen haben, waren diese Funktionen in der Stadt am Arno von Statuen biblischer, mythologischer und antiker Figuren übernommen worden.⁷¹ In anderen Städten, wie beispielsweise Venedig, verhielt sich dies anders. In der Serenissima dienten offenbar allegorische und mythologische Standbilder der Visualisierung der geistigen und moralischen Grundlagen der Stadt.⁷² In der Statue in Guastalla kommt jedoch noch ein weiterer, äußerst konkreter Aspekt zum Tragen, auf den das heroisierende Standbild von Leone Leoni reagiert. Das Standbild Ferrante Gonzagas kann als direkte Antwort auf die Expansionsbestrebungen der Este betrachtet werden. Diese hatten 1553 im nur wenige Kilometer entfernten kleinen Brescello eine von Jacopo Sansovino angefertigte Herkules-Statue errichten lassen, um ihre territorialen Ansprüche in Form einer Statue des mythologischen Namensvetters zu untermauern (Abb. 62).⁷³

Doch trotz der individualisierenden Heroisierung Ferrante Gonzagas durch Leone Leoni kommt seine Statue in Guastalla, wie wir gesehen haben, nicht gänzlich ohne mythologische bzw. allegorische Verweise aus (Abb. 53). Mit Blick auf das Portrait und die idealisierte Gestalt könnte man von einer imitativen Bildnisangleichung sprechen, aber das würde dem Grad der individualisierenden

⁷⁰ Siehe hierzu grundlegend Cupperi: *Statua; Giuseppe Barbieri / Loredana Olivato (Hg.): Ferrante Gonzaga. Un principe del Rinascimento* (Ausstellungskatalog, Parma 2007), Parma 2007, siehe dort vor allem auch den Abschnitt: *Fondzione e sviluppo della Guastalla gonzaghescia*, S. 67–74.

⁷¹ Dabei handelt es sich um die Davidstandbilder sowie die Judith-Holofernes-Gruppe Donatello, die Herkules-Kakus-Gruppe von Baccio Bandinelli, das Perseusmonument von Benvenuto Cellini und die Statue Cosimos I. als Augustus von Vincenzo Danti.

⁷² Siehe hierzu grundlegend Poeschke: *Skulptur*, Bd. 2, S. 153. Es handelt sich hierbei um die Statuen der Minerva, des Apoll, des Merkur und der Pax von Jacopo Sansovino, die dieser zwischen 1541 und 1560 ausgeführt hatte, vgl. Cupperi: *Statua*, S. 89, Anm. 34.

⁷³ Siehe dazu ebd., S. 90. – Zum Verhältnis Ferraras und des Herkules siehe grundlegend Tina Matarrese: *Il mito di Ercole a Ferrara nel Quattrocento tra letteratura e arti figurative*, in: Patrizia Castelli (Hg.): *L'ideale classico a Ferrara e in Italia nel Rinascimento* (Publicazioni dell'Università di Ferrara 7), Florenz 1998, S. 191–203.

Darstellung nicht gerecht werden. Denn die Verweise auf Herkules sind im Vergleich zu denjenigen Elementen, die in der Statue Andrea Dorias von Baccio Bandinelli auf Neptun verweisen, deutlich weniger ersichtlich und nur mit einiger Mühe erkennbar. Meines Erachtens ist die rudimentäre mythologische Verbrämung, die sich durch die Früchte in der auf den Rücken gelegten rechten Hand vollzieht, einerseits ein wichtiges Element der Stilisierung Ferrante Gonzagas im öffentlichen Standbild, die auf die Statue Karls V. und die darin artikulierte Tugendhaftigkeit Bezug nimmt und zugleich als bildplastischer Bestandteil einer Gegenkampagne fungiert, die auf die Usurpation der Herkulesfigur und die territorialen Ansprüche der Este reagiert. Darüber hinaus kann die Herkules-Thematik in der Statue Ferrante Gonzagas in meinen Augen auch als ein Zugeständnis an die Bestimmungen des Decorums verstanden werden. Bei der Statue Andrea Dorias als *Capitano* war dies in Form der Neptun- und Meeresverweise auf den Panzerrocklaschen und dem Helm geschehen, die zugleich auch an seine Tätigkeit als Kommandant der kaiserlichen Flotte gemahnten (Abb. 43, 44). Dennoch hat die Implikation heroischer Eigenschaften eine doppelte Funktion. Durch den Verweis auf die Referenzfigur ist die öffentliche Inszenierung einer Person überhaupt erst möglich. Zugleich verdeutlichen die ihr zugeschriebenen Eigenschaften und der Verweis auf die Tat, dass der im Standbild Geehrte aufgrund seiner *virtus* erinnerungswürdige Taten hervorgebracht hat, die es zu kommemorieren gilt.

Der größte Unterschied zur Statue Karls V. liegt in der Rüstung, denn im Gegensatz zur Statue des Kaisers ist Ferrante Gonzaga nicht zeitgenössisch gekleidet, sondern *all'antica* gerüstet (Abb. 49, 60). Die zeitgenössische Rüstung charakterisiert Karl V. als Glaubenskämpfer, „transforming him into the quintessential Christian soldier“.⁷⁴ In Verbindung mit dem formalen Schema der Tugend-Laster-Darstellung verweist die Darstellung des heroischen, siegreichen Habsburgers auf ein transzendorrendes höheres Ideal des christlichen Ritters.⁷⁵ Das Besondere der Statue des Ferrante Gonzaga liegt jedoch genau in der oben bereits dargelegten Assimilation der Darstellungsmodi *all'antica* und *alla moderna*. Die Inszenierung des im Standbild Geehrten bewegt sich daher zwischen diesen zeitlichen Ebenen einer auf die Antike verweisenden Idealisierung und einer zeitgebundenen Vertortung als Herrscher.

An dieser Stelle lässt sich folgende Zwischenbilanz ziehen: Es wurde deutlich, dass durch den Typus der im Standbild dargestellten Rüstung unterschiedliche Semantiken aufgerufen werden konnten, die sich zwar in ihrer Betonung der Tugendhaftigkeit des Geehrten ähneln, jedoch offensichtlich auf unterschiedliche kulturelle Referenzsysteme und damit auch auf unterschiedliche heroische Modelle verweisen. Einerseits ist da die antikisierende Rüstung, die mit besonderem Nachdruck auf die *virtus* des Dargestellten verweist, damit Vorstellungen

⁷⁴ Leuschner: Apotheosis, S. 155.

⁷⁵ Vgl. Wrede: Furcht, S. 351–352.

über seine Tugendhaftigkeit und seine militärische Kompetenz aufruft. Die im Standbild implizierte *virtus* meint hier in der Regel die *virtus bellica*, verfügt also über einen stark kämpferischen Aspekt und spricht der dargestellten Person Eigenschaften wie physische Stärke, körperliche Überlegenheit und militärisches Geschick zu. Die Statue Karls V. zeigt, dass die zeitgenössische Rüstung, sofern sie mit dem formalen Schema einer Tugend-Laster-Darstellung kombiniert wird, auf eine christlich konnotierte Tugendhaftigkeit verweist, die von einem transzendenten Moment begleitet wird. Es sind hier eher die höheren Ideale des christlichen Glaubens, die aufgerufen werden. Zugleich aber verortet die zeitgenössische Rüstung die Person, die in der Statue verewigt wird, stärker in der jeweils gegenwärtigen historischen Zeitlichkeit. Es wird hier deutlich, dass sich der Formenapparat und die formalen Gestaltungsweisen, die für eine Heroisierung im öffentlichen Standbild zur Verfügung stehen, auszudifferenzieren beginnen. Wie im Folgenden weiter zu zeigen sein wird, bestehen zwischen diesen beiden grundlegenden Heroisierungsmodellen Unterschiede, die im öffentlichen Standbild sehr fein ausdifferenziert werden können. Erstaunlicherweise können sie aber auch, wie die nachstehenden Ausführungen zum Standbild Alessandro Farneses in der Apotheose von Simone Moschino darlegen sollen, miteinander kombiniert werden. Es scheint also, als entstünden einzelne Bestandteile einer visuellen Rhetorik, deren Elemente gedankliche Beziehungen miteinander eingehen bzw. herstellen können, um für den Zweck der heroischen Modellierung einer Person im öffentlichen Standbild planvoll zusammenspielen.

Alessandro Farnese in der Apotheose von Simone Moschino (1594–1598): Übersteigerte Inszenierung eines siegreichen Feldherrn

Das Standbild des Alessandro Farnese von Simone Moschino ist eines der wenigen plastischen Bildwerke, das den Geehrten dabei zeigt, wie er von einer *Fama* gekrönt wird (Abb. 63).⁷⁶ Diese Art der Darstellung, die die Erhebung des Dargestellten in himmlische Sphären und damit seinen ewigen Ruhm sinnbildlich umsetzt, wird meist als Apotheose bezeichnet. In der Malerei ist dieser Typus wesentlich häufiger anzutreffen.⁷⁷ Die Apotheose dient der äußersten Steigerung individueller Glorifizierung. In der Bildhauerei wird sie in der Regel mit heroisierenden Attributen oder Motiven kombiniert und kann daher innerhalb der Skulptur als eine Sonderform der Heroisierung betrachtet werden.

Bereits der Antike sind apotheotische Darstellungen geläufig. Im römischen Staatszeremoniell waren apotheotische Ehrungen vor allem den Kaisern und Kai-

⁷⁶ Zur Identifizierung und Bezeichnung der weiblichen Figur mit dem Kranz in der Hand siehe den Stich von Francesco Villamena, von dem weiter unten ausführlich die Rede sein wird.

⁷⁷ Es sei hier jedoch kritisch angemerkt, dass die Bezeichnung „Apotheose“ für Gemälde häufig nicht ganz zutreffend verwendet wird, sodass „tatsächliche“ Apotheosen auch im Medium der Malerei nicht so häufig anzutreffen sind, wie die Begrifflichkeit suggeriert.

serinnen sowie deren Angehörigen vorbehalten. Das Ritual der Apotheose war neben dem Triumphzug eine der eindrucksvollsten Selbstdarstellungen des antiken Kaiserreiches und diente in erster Linie dazu, die Übertragung der Macht an den Nachfolger des verstorbenen Kaisers entsprechend zu inszenieren.⁷⁸ Sowohl die Herrschaft als auch das Reich standen somit im Mittelpunkt, die Apotheose war gleichsam der abschließende Triumph eines Kaisers, weshalb dieser auch im Gewand des Triumphators mitgeführt wurde. Zugleich waren die militärischen Tugenden und die Verdienste eines Kaisers die entscheidenden Kriterien für dessen Erhebung zum Staatsgott.⁷⁹ Das Ritual der Apotheose bestand aus drei Akten, die in der Himmelfahrt des Kaisers kulminierten. Hierzu wurde bereits Tage vor dem Zeremoniell eine prachtvolle, mehrgeschossige Architektur auf dem Marsfeld errichtet, die am Tag der Verbrennung als Scheiterhaufen (*pyra*) diente. Die Verwandlung des sterblichen Kaisers in einen *Divus*, gleichsam der Höhepunkt des Rituals, begann mit der feierlichen Entzündung der *pyra*. Aus deren oberstem Geschoss stieg ein Adler empor, der, dem römischen Glauben zufolge, die Seele des Kaisers von der Erde in den Himmel hinauftrug. Von da an, so heißt es bei Herodian, wurde er zusammen mit den anderen Göttern verehrt.⁸⁰

Auf den meisten antiken Darstellungen, die eine Apotheose zeigen, ist dieser Augenblick des Aufsteigens der Seele des Verstorbenen in den Himmel gewählt. Die Kaiser werden dabei stets von männlichen Genien oder Personifikationen oder vom Adler selbst getragen, die kaiserlichen *Diva*e hingegen von einem Pfau oder einer geflügelten weiblichen Gestalt.⁸¹ Hat man also antike Darstellungen einer Vergöttlichung vor Augen, so muss zunächst erstaunen, dass auch bei der Statue Simone Moschinos von einer Apotheose gesprochen wird (Abb. 63). Das Standbild zeigt Alessandro Farnese in eine antikische Rüstung gekleidet und im Kontrapost über einem nackten, liegenden Mann stehend. Die Fama hinter ihm ist im Begriff, Alessandro Farnese mit einem Kranz aus Lorbeer zu bekronen. Die drei Gestalten werden von einer vierten, nackten Frauenfigur ergänzt, die im Rücken des Feldherrn auf den Boden kniet und ihren Kopf zur linken Schulter gedreht hat (Abb. 64, 65). Die prunkvolle Rüstung Alessandro Farneses besteht aus einem Panzerrock mit reich verzierten Beinlaschen, die neben dem Wappen der Farnese Gorgonenhäupter und Löwenköpfe sowie Tropaia und diverse ornamentale Motive zeigen. Sie wird komplettiert durch einen Muskelpanzer mit Gorgoneion auf der Brust, einen langen Mantel und Stiefeletten aus Leder. Der Farnese hält in seiner rechten erhobenen Hand einen Kommandostab, in der linken einen Stoffbausch des Mantels. Der Kopf der Statue ist als Portrait Alessandros gestaltet, was besonders der Oberlippen- und der markante Spitzbart

⁷⁸ Zur Apotheose der römischen Kaiser siehe grundlegend Paul Zanker: Die Apotheose der römischen Kaiser. Ritual und städtische Bühne, erw. Fassung eines Vortrags, gehalten in der Carl Friedrich von Siemens Stiftung am 4. Dezember 2000, München 2004.

⁷⁹ Ebd., S. 54.

⁸⁰ Herodian IV, 2.10–11; vgl. Zanker: Apotheose, S. 55.

⁸¹ Zanker: Apotheose, S. 64.

verraten. Die Brauen sind zusammengezogen und der Kopf nach rechts gewandt, der feste Blick in die Ferne gerichtet. Insgesamt evozieren seine Züge einen recht energischen Gesichtsausdruck, den man als Hinweis auf die Tatkraft des Herzogs von Parma verstehen könnte.

Unter der Gestalt des Alessandro Farnese liegt ein nackter älterer Mann, der einen langen Bart trägt (Abb. 65). Unter ihm befindet sich eine Reihe von kubischen Gebilden, die sich wiederum auf einem welligen Untergrund türmen (Abb. 67). Geht der Blick nach links, am Kopf des Bärtigen vorbei, so erblickt man einen Delphin, der zwischen der liegenden Männer- und der knienden Frau- enfigur mit ihrer auffälligen Kopfbedeckung eingespannt ist. Dem geöffneten Maul des Tieres entströmen wellenförmige Gebilde, die augenscheinlich Wasser darstellen sollen (Abb. 68). Es scheint, als griffe die rechte Hand des Alten in das Medium hinein, die linke umfasst eine eiserne Kette, mit der er offenbar gefesselt ist (Abb. 65, 66). Die Beine des Liegenden sind angewinkelt, sein Oberkörper halb seitlich und nach hinten durchgebogen, wodurch der Kontur des Körpers der runden Grundform des Standbildes folgt. Etwas schwer zu erkennen ist ein vogelartiges Wesen, das sich zwischen der kneienden weiblichen und der liegenden männlichen Figur befindet (Abb. 66). Auf seinem gebogenen Hals steht mit einem Fuß die Viktoria, die Schwingen sind deutlich zu erkennen. Es fällt auf, dass die Figuren spiralförmig zueinander geordnet sind und dazu animieren, das Monument zu umschreiten. Auch die Fülle an Details, beispielweise die Kette und der Vogel, regen den Betrachterblick dazu an, nach weiteren schwer erfassbaren Attributen und Gegenständen zu suchen. Der Sockel der Statue ist einer Säulentrommel nachempfunden. Die Kanneluren führen jedoch nicht ganz um den Schaft herum, sodass der gegen die Wand gerichtete Teil der Säulentrommel über eine glatte Oberfläche verfügt. Der Sockel muss daher wohl anlässlich der Überführung der Statue in die Reggia Caserta und speziell für die Aufstellung des Monuments in der Sala delle Guardie del Corpo angefertigt worden sein. Obwohl nicht bekannt ist, welcher Aufstellungsort ursprünglich für die Statue beabsichtigt war, lässt die auf allseitige Ansicht zielende Komposition des Monuments sehr stark vermuten, dass sie nicht für einen Innenraum bestimmt gewesen war. Es scheint viel wahrscheinlicher, dass das Standbild ursprünglich frei aufgestellt werden sollte, möglicherweise in einem Hof oder vor einer Palastfassade.⁸²

Anhand der Beschreibung wird deutlich, dass sich die geläufig als Apotheose des Alessandro Farnese bezeichnete Darstellung im Standbild wesentlich von antiken Vorläufern unterscheidet. Nicht die Himmelfahrt der Seele des Geehrten wird hier plastisch ins Bild gesetzt, sondern der Zeitpunkt, der der Bekrönung durch die *Fama* unmittelbar vorausgeht.⁸³ Simone Moschino wählt für die erste Fürstenapotheose in der nachantiken Skulptur folglich die unkanonische Fas-

⁸² So vermutet bereits Keutner: Standbild, S. 166; vgl. Dorothee Kühn-Hattenhauer: Das grafische Oeuvre des Francesco Villamena (Diss., Universität Berlin 1978), Berlin 1979, S. 236.

⁸³ Vgl. auch Kühn-Hattenhauer: Villamena, S. 236.

sung des zeitlich vorangehenden Moments des Kürens, wodurch der Moment der Ehrung des Alessandro Farnese sehr deutlich hervortritt. Ungefähr zur gleichen Zeit erneuerte Peter Paul Rubens in der Malerei den „reinen“ Typ der Apotheose, in dem der Erkorene – Heinrich IV. – im Aufschweben in himmlische Sphären und damit im Augenblick der Entrückung dargestellt wurde (Abb. 69).⁸⁴ Die neue, bis dahin unkanonische Darstellung der Apotheose des Alessandro Farnese in der Statue von Simone Moschino wurde zum Vorbild und Ausgangsbeispiel aller ähnlichen späteren Planungen.⁸⁵ Als Reminiszenz an den antiken ikonographischen Typus der Kaiserapotheose kann meines Erachtens jedoch das vogelartige Wesen, das sich sehr versteckt zwischen den Figuren der Marmorgruppe befindet, verstanden werden (Abb. 66). Dem vormodernen Betrachter dürfte sich die Botschaft der Statue jedoch auch ohne einen allzu direkten Verweis auf die antiken Vorbilder erschlossen haben. Die Bekrönung des Alessandro Farnese mit einem Lorbeerkrantz, noch dazu durch die Hand einer geflügelten *Fama*, veranschaulicht die immense Bedeutung seiner Person, die offenbar einer dauerhaften Erinnerung und – bildlich gesprochen – einer Erhebung in himmlische Sphären würdig war. Die beiden Figuren des bärtigen Alten und der nackten weiblichen Gestalt stellen durch ihre untergeordnete Position außerdem die Überlegenheit des Geehrten heraus und kennzeichnen diesen dadurch als Sieger (Abb. 64). Nicht zuletzt signalisiert das Stehen Alessandro Farneses auf der männlichen Figur, dass er seine Gegner überwunden und, aus der Körperhaltung der Frau ersichtlich, sprichwörtlich in die Knie gezwungen hat. Zu dem Motiv des Triumphs tritt offenbar das Schema der Tugend-Laster-Darstellungen hinzu. Die Heroisierung des Alessandro Farnese umfasst demnach individualisierende und allegorische Elemente zugleich. Es bleibt jedoch zu erörtern, wer durch die beiden unterlegenen Figuren dargestellt werden sollte.

Der Statue des Alessandro Farnese in der Apotheose von Simone Moschino wurde bisher relativ wenig Beachtung zuteil, was daran liegen mag, dass sich die Entstehungsgeschichte des Monuments nicht eindeutig nachzeichnen lässt. Das Standbild ist jedoch mit Sicherheit im Kontext der Verehrung Alessandro Farneses als bedeutender Feldherr im Dienst der spanischen Krone zu verorten. Die Idee für die Statue muss von den beiden Söhnen Alessandros, Ranuccio und Odoardo, ausgegangen sein. Letzterer bat offenbar 1594 seinen Bruder, ihm den Bildhauer Simone Moschino, der zu jener Zeit in Diensten Ranuccios stand und mit Arbeiten in Parma beschäftigt war, nach Rom zu schicken.⁸⁶ Daraufhin muss der Bildhauer ein Modell aus Terrakotta angefertigt haben, das sich erhalten hat und

⁸⁴ Keutner: Standbild, S. 166; grundlegend zu Rubens' Gemälde siehe Otto Georg von Simon: Zur Genealogie der weltlichen Apotheose im Barock, besonders der Medicigalerie des P. P. Rubens (Diss., Universität München 1936), Straßburg 1936, S. 333–342.

⁸⁵ Keutner: Standbild, S. 166–167.

⁸⁶ Vgl. Didier Bodart: Cérémonies et monuments romains à la mémoire d'Alexandre Farnèse, duc de Parme et de Plaisance, in: Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome 37, 1966, S. 121–136, hier S. 136, dort jedoch lediglich der Verweis auf Keutner: Standbild, S. 161–166, der jedoch genau diesen Punkt nicht erwähnt.

heute in Berlin aufbewahrt wird.⁸⁷ Von dem ersten von insgesamt vier Aufenthalten Simone Moschinos in Rom in Diensten Kardinal Odoardo Farneses erfahren wir aus einem Brief, den der Künstler im August 1594 an den Herzog Ranuccio Farnese in Parma schrieb.⁸⁸ Dass Simone Moschino zu jener Zeit bereits mit der Arbeit am Standbild für Alessandro Farnese beschäftigt war, geht jedoch erst aus einem späteren Brief hervor, den der Kardinal Odoardo Farnese im August 1596 aus Caprarola an seinen Bruder Ranuccio in Parma richtete.⁸⁹ Der Kardinal beschwerte sich darüber, dass Simone Moschino die Arbeit im Frühjahr 1596 noch nicht ganz vollendet zurückgelassen habe, woraufhin der Herzog seinen Bildhauer Ende Dezember nochmals nach Rom schickte.⁹⁰ Eine weitere Reise im Dezember 1598 hing wahrscheinlich ebenfalls mit der Vollendung der Marmorgruppe zusammen, woraus sich schließen lässt, dass das Kunstwerk in der Zeit zwischen 1594 und 1598 entstanden sein dürfte.⁹¹

Das Standbild von Simone Moschino muss anschließend in der Sala Grande des Palazzo Farnese aufgestellt worden sein, zumindest beschreibt Gaspare Celio im Jahr 1620 das Kunstwerk an genau diesem Ort.⁹² Dasselbe gilt für die Schilderung Giovanni Bagliones von 1642⁹³ und das Inventar der Farnese von 1644, in welchem zu lesen ist: „Nel salone una statua di marmo del Ser.[enissi]mo duca Alessandro [sic] con figura della Fama alle spalle, del fiume (S)chelda et Heresia sotto i piedi.“⁹⁴ Das Inventar benennt also nicht nur den Aufstellungsort der Statue von Simone Moschino, sondern identifiziert auch die drei Figuren, die Alessandro Farnese beigegeben sind, als Personifikationen des Ruhms, des Flusses Schelde und der Häresie. Die Beschreibung der Marmorgruppe, die von einem böhmischen Edelmann namens Waldstein bereits im Jahr 1601 verfasst worden und bisher leider nur in Teilen publiziert ist, weicht jedoch in der Benennung der Viktoria ab und bezeichnet diese als „Angelo Divo“, was in meinen Augen zu vernachlässigen ist.⁹⁵

⁸⁷ Simone Moschino, Alessandro Farnese in der Apotheose, 1594–98, Terrakotta, 58 cm, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst; Keutner: Standbild, S. 165–166. Das Modell tauchte Keutner zufolge 1908 im Pariser Kunsthändel auf und wurde in Le Musée, Revue d’Art, Paris 1908, S. 185, Leone Leoni zugeschrieben.

⁸⁸ Keutner: Standbild, S. 165.

⁸⁹ Ebd., S. 165, Anm. 93, dort auch mit dem genauen Wortlaut.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Ebd., S. 166.

⁹² Gaspare Celio: Memoria delli nomi dell’artefici delle pitture, che sono in alcune chiese facciate, e palazzi di Roma, hg. von Emma Zocca, Mailand 1967 [Faksimile der Ausgabe Neapel 1638], S. 40, Nr. 381: „La statua del Duca Alessandro nella sala grande è di Simone Maschino [sic] da Carrara“; vgl. auch Leuschner: Apotheosis, S. 146.

⁹³ Giovanni Baglione: Le vite de’ pittori, scultori et architetti dal pontificato de Gregorio XIII fino a’ tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642, Rom 1642, S. 377; vgl. Leuschner: Apotheosis, S. 146.

⁹⁴ Bertrand Jestaz (Hg.): L’Inventaire du Palais et des propriétés Farnèse à Rome en 1644 (Le Palais Farnèse, Bd. 3.3, hg. von l’École Française de Rome, 3 Bde., Rom 1980–1994), Rom 1994, S. 184, Nr. 4486.

⁹⁵ BAV: Ms. Reg. Lat. 666, fol. 290v. (2. Oktober 1601); zitiert nach Leuschner: Apotheosis, S. 146, Anm. 6.

Trotz der leicht divergierenden Identifizierung des Figurenpersonals wird aus den Quellen der Bezug der Statue auf historische Ereignisse im Leben des Alessandro Farnese ersichtlich. Dieser stand in den Diensten des spanischen Königs Philipp II. und erlangte mit der Rückeroberung Antwerpens während des Achtzigjährigen Krieges großes Ansehen. Die Provinzen der spanischen Niederlande hatten sich gegen die spanische Oberherrschaft erhoben, so dass Alessandro Farnese von Philipp II. mit der Rückeroberung dieser Territorien beauftragt wurde. Im Zuge dieser Maßnahme zog der Feldherr im Juli 1584 seine Truppen zusammen und rückte auf Antwerpen vor. Unter den Städten Brabants nahm Antwerpen aufgrund seines Reichtums, der Religionsfreiheit und der günstigen wirtschaftlichen Lage an der Schelde eine wichtige Position ein. Die Stadt versorgte sich zum größten Teil über den Seeweg und genau an diesem Punkt setzte Alessandro Farnese an. Er errichtete auf dem Fluss eine Brücke. Nachdem er die Breite und die Tiefe der Schelde hatte messen lassen, wurde der Ort für die Brücke schließlich zwischen Kaloo in Flandern und Ordam in Brabant festgelegt. An den Brückenköpfen wurden zwei Basteien errichtet, von welchen ausgehend ein Gerüst aus Schiffsmasten in das Flussbett getrieben wurde. In der Mitte blieb ein Zwischenraum frei, den Alessandro Farnese mit einer Schiffsbrücke ausfüllte. Diese bestand aus 32 flachen Booten, die allesamt so schwer bewaffnet waren, dass ein Durchdringen der Feinde unmöglich war. Als zusätzliche Abwehr ließ der Herzog eine besondere Schutzvorrichtung errichten. Sie bestand aus aneinander gereihten, schwimmenden und mit Ballast gefüllten Pontons. Dieses Bauwerk, das im März 1585 fertiggestellt war, fand unter den Zeitgenossen große Bewunderung und wurde als Verweis auf Alessandro Farneses militärisches Genie verstanden.⁹⁶ Nach mehreren fehlgeschlagenen Angriffen auf die Brücke gaben die Bewohner Antwerpens am 17. August 1585 schließlich auf und der Herzog marschierte zwei Tage später in die Stadt ein. Das Standbild verherrlicht den Sieg Alessandros über die Protestantenten und glorifiziert zugleich die Rückeroberung Antwerpens durch die spanische Krone. Alessandro Farnese wird als siegreicher Wiedereroberer der niederländischen Provinzen charakterisiert, die in der Folge rekatholisiert wurden. Der am Boden liegende, bärtige Mann stellt dabei die Schelde dar, die Kuben die Pontonbrücke, die junge Frau figuriert als Flandern. Somit finden die Blockade der Schelde, die Rekatholisierung des Territoriums sowie das militärische Genie des Herzogs einen entsprechenden bildlichen Ausdruck in der Statue und bilden damit die wesentlichen visuellen Bestandteile seiner Heroisierung. Alessandro Farnese wird in der Statue von Simone Moschino unter besonderer Betonung seiner *virtus* als Sieger über die Häresie und somit als Verfechter des katholischen Glaubens im Dienste Philipps II. inszeniert und über das tradierte Tugend-Laster-Schema als triumphierender Tugendheld heroisiert.

Überdies stellt die antikische Rüstung die Bedeutung Alessandro Farneses als Feldherr dar und alludiert Darstellungen antiker Imperatoren. Damit klingt

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 146.

zugleich der Gedanke einer *Renovatio imperii* an: Der Feldherr in spanischen Diensten verhalf auch Rom zu neuer Macht und altem Glanz. Dies geht aus den zahlreichen Publikationen hervor, die anlässlich des Todes Alessandro Farneses im Jahr 1592 erschienen. In den Elogen und Gedichten wurde er mit Julius Caesar, Alexander dem Großen und Scipio Africanus verglichen und kann somit als ein Vertreter römischer *virtus* verstanden werden.⁹⁷ Er galt außerdem als Erneuerer des katholischen Glaubens in den südlichen Niederlanden, gleichsam als Held des Glaubens und Kreuzritter der Gegenreformation.⁹⁸ Auch die Stadt selbst erkannte die Verdienste des Feldherrn an, indem sie offizielle Feierlichkeiten anlässlich seines Begräbnisses verfügte.⁹⁹ Darin kam zugleich die Verbundenheit der Stadt Rom mit der Familie der Farnese zum Ausdruck. Die Rolle, die die Farnese in der römischen Politik spielten, lässt sich allein daraus erahnen, dass seit der Ernennung des gleichnamigen, aber älteren Alessandro Farnese (1468–1549) als Papst Paul III. stets ein Familienmitglied als Kardinal in der Ewigen Stadt residierte. Neben einem weiteren Alessandro Farnese (1520–1589) war dies bis dato Odoardo Farnese (1573–1626), der Sohn des zu ehrenden Herzogs von Parma.¹⁰⁰ Für die Exequien, die am 3. April 1593 in S. Maria di Aracoeli stattfanden, wurde ein prunkvolles Dekorationsprogramm initiiert sowie ein großer Katafalk in Form eines oktogonalen Tempels errichtet.¹⁰¹ Dessen Kuppel wurde von einer Reiterstatue gekrönt, die Alessandro Farnese mit dem Kommandostab in der linken Hand darstellte. Einem zeitgenössischen Bericht zufolge sollte das Reiterstandbild „a guisa di quella di Campidoglio“ ausgeführt werden.¹⁰² Mit diesen Worten wird nicht nur deutlich, dass die

⁹⁷ Zu den Panegyriken siehe grundlegend Albano Biondi: L’immagine dei primi Farnese (1545–1622) nella storiografia e nella pubblicistica coeva, in: Marzio A. Romani (Hg.): Le corti Farnesiane di Parma e Piacenza 1545–1622, Rom 1978, S. 189–229; vgl. Leuschner: Apotheosis, S. 150.

⁹⁸ So Bodart: Cérémonies, S. 122.

⁹⁹ Im Januar hielt das Kapitel von St. Peter anlässlich der Nachricht über den Tod Alessandro Farneses eine feierliche Messe in der Peterskirche ab, bei der nicht nur Angehörige des römischen Adels, sondern auch Prälaten und Kardinäle anwesend waren, unter denen sich ein Sohn des Verstorbenen, Odoardo Farnese, befand, vgl. Bodart 1966, S. 121. Zu den Beschlüssen des römischen Senats bezüglich der Begräbnisfeierlichkeiten für Alessandro Farnese zitiert der Autor aus den Dekreten: „22. januarij 1592. Pro serenissimo Duce Parmae et Placentiae. Lecta etiam tertia missiva serenissimi Domini Ducis Parmae et Placentiae ad illustrissimos dominos consules et exinde ad amorem et benevolentiam per felicis memoriae serenissimos Octavium et Alexandrum Farnesios Parmae et Placentiae Duces, praedefunctos, erga Populum Romanum et particulares Nobiles demonstratum, ac merita eorum virtutis sermo perductus, simili secreto consilio. Decretum est quod pro decoranda memoria eiusdem serenissimi Domini Alexandri Ducis, praedefuncti, Illustrissimi Domini Consules, Prior et quattuor Nobiles in publico consilio (ad quod remittitur), assumendi Funeralia publica exposita pecuniis constituant et executioni demandant.“ Siehe Decreti di Consigli, Magistrati e Cittadini Romani, 1592–1598, Rom, Archivio Storico Capitolino, Cred. I, Bd. 30, fol. 71, zitiert nach Bodart: Cérémonies, S. 121–122.

¹⁰⁰ Vgl. Bodart: Cérémonies, S. 122.

¹⁰¹ Zu den Einzelheiten des Ablaufs der Exequien siehe Bodart: Cérémonies, S. 124, Anm. 2, dort auch mit weiterer Literatur.

¹⁰² Die Beschreibung stammt von Cesare Magliotti, zitiert nach Bodart: Cérémonies, S. 125; siehe auch ebd., S. 124, Anm. 2.

auf dem Kapitolsplatz wiedererrichtete Reiterstatue des Marc Aurel als Vorbild für das Monument auf dem Katafalk gedient haben muss. Zugleich ist damit auch der Anspruch zu erahnen, den die Stadt Rom mit ihren Exequien zur Ehrung ihres „Sohnes“ Alessandro Farnese offenbar vertrat und welche immense Bedeutung sie dem Geehrten dadurch augenscheinlich zusprach.

Die Feierlichkeiten anlässlich des Begräbnisses waren jedoch nicht die einzige Form der Ehrung, die dem Herzog von Parma durch die Stadt Rom zuteilwurde. Im November 1593 beschloss der römische Senat, auf Kosten der Stadt Alessandro Farnese zu Ehren im Konservatorenpalast eine Marmorstatue zu errichten, die an einem angemessenen Ort aufgestellt werden und an die Verdienste des Geehrten erinnern sollte.¹⁰³ In einem zeitgenössischen Schriftstück werden die Gründe, weshalb dem Herzog von Parma ein Monument errichtet werden sollte, noch einmal auf den Punkt gebracht:

Sotto il Magistrato Illustrissimo delli Signori Gabriele Cesarino, Giacomo Rossi, Papirio Albero et Celso Celsi, Priore. Statua del Serenissimo Duca di Parma e Piacenza. Adi 15 e di 16 9bre 1593 fu resoluto in consigli secreto et pubblico che s'erigesse una statua di marmo al glorioso Alessandro Farnese di felice memoria, serenissimo Duca di Parma e Piacenza, Governatore e Capitano Generale di Sua Maestà Cattolicà in Fiudra, per li servitij fatti alla Repubblica Christiana per haver per lei sparso il sangue, et ultimamente perso la vita in Aras, citta della provincia di Artois, posta nelli confini e frontiera di Francia, e per haver cresciuto la gloria di Roma, qua patria, per lo gloriosi fatti in Flandra contro li Ribelli de Dio, e contra ad Henrico Borbone, detto communemente Re di Navarra [...].¹⁰⁴

Die lebensgroße Marmorstatue des Alessandro Farnese wurde am 28. Dezember 1593 in einem Saal des Konservatorenpalastes im Rahmen einer feierlichen Zeremonie aufgestellt (Abb. 70).¹⁰⁵ Sie besteht aus einer zweitverwendeten antiken Statue eines siegreichen Imperators aus dem 1. Jahrhundert n. Chr., die vermutlich Julius Caesar darstellte.¹⁰⁶ Der Kopf der antiken Statue hingegen wurde durch ein von Ippolito Buzio gearbeitetes Portrait des Herzogs ersetzt und dem antiken

¹⁰³ Folgendes wurde hierzu dekretiert: „15. Novembr. 1593. Tandem simili secreto consilio sancitum est perpetuam rei memoriam serenissimo bonae memoriae Alexandre Farnesio Parmae et Placentiae Duci in victissimo, de Republica benemerito, publica parata pecunia erigendam, dicandamque esse statuam marmoream in Platino Capitolino et loco decenti collocandam, cum rerum gestarum, virtutis et fortitudinis eius ampla inscriptione, amo- risque Populi Romani demonstratione et eo omnia per Illustrissimos Dominos Consules, Priorem quattuor Nobiles in publico consilio (ad quod remittitur) assumendos debita executioni demandanda.“ Siehe Decreti di Consigli, Magistrati e Cittadini Romani. 1592–1598, Rom, Archivio Storico Capitolino, Cred. I, Bd. 30, fol. 113, zitiert nach Bodart: Cérémonies, S. 127–128.

¹⁰⁴ Memorie diverse di magistrati, 1593–1599, Archivio Storico Capitolino, Cred. IV, Bd. 104, fol. 5v, zitiert nach Bodart: Cérémonies, S. 128.

¹⁰⁵ Ebd., S. 128; Leuschner: Apotheosis, S. 150.

¹⁰⁶ Die ursprünglich intakte Statue des antiken Imperators gehörte einem zeitgenössischen Dokument zufolge einem gewissen Gabriele Cesarini, der das Standbild des Julius Caesar in seinem Garten aufgestellt hatte. Dem Wortlaut des Beschlusses zufolge wurde der Kopf des Monuments abgesägt und stattdessen das Portrait des Alessandro Farnese auf-

Torso aufgesetzt. Dem in den Elogen und Gedichten konstruierten Charakter des Herzogs als Inbild römischer *virtus* wird durch die Zweitverwendung des antiken Torsos besonderer Nachdruck und zugleich Glaubwürdigkeit verliehen. Wenn man so will, erhält die „Antikizität“ des für Alessandro Farnese proklamierten Status ihre Authentizität durch das antike Kunstwerk. Bezogen auf die materielle und deutlich weniger abstrakte Ebene lässt sich mutmaßen, dass durch die Zweitverwendung der antiken Statue in gewissem Sinne ein Teil des Ruhmes des antiken Imperators auf den Herzog von Parma übergehen sollte. Das durch das Portrait des Alessandro Farnese gleichsam „aktualisierte“ antike Standbild ist sicherlich als eine Voraussetzung für das Monument von Simone Moschino zu bewerten. Es hat die Idee, den Herzog in antikischer Rüstung darzustellen, sicherlich begünstigt. Zugleich muss jedoch bedacht werden, dass dieses formal-gestalterische Konzept außerhalb Roms spätestens seit der Ausführung der Statue des Andrea Doria durch Giovanangelo da Montorsoli im Jahr 1540 bestanden hat (Abb. 42). Von wem die Idee stammte, den Herzog von Parma nicht nur als siegreichen Helden zu stilisieren, sondern ihn darüber hinaus in einer Apotheose darstellen zu lassen, kann allerdings nicht abschließend geklärt werden.

Aus den bereits erwähnten Briefwechseln zwischen Odoardo und Ranuccio Farnese lässt sich jedoch ableiten, dass die beiden Brüder für die Anfertigung der Statue für ihren Vater verantwortlich zeichneten. Ein im Jahr 1600 publizierter Stich von Francesco Villamena, in dem das Standbild des Alessandro Farnese in der Apotheose festgehalten wurde, legt überdies die Vermutung nahe, dass Ranuccio Farnese das Monument seines Vaters ganz gezielt für die Repräsentation der eigenen Person und seiner Familie nutzte (Abb. 71).¹⁰⁷ Eckhard Leuschner zufolge deutete bereits Waldsteins Bericht an, dass die Statue von Simone Moschino von Beginn an ein wichtiger Bestandteil der Selbstrepräsentation der Farnese war.¹⁰⁸ Anhand der Graphik lässt sich dies präzisieren.¹⁰⁹ Der Stich Villamenas gibt das Marmorstandbild von Simone Moschino wieder, das Gesicht des Protagonisten ist dem Betrachter zugewandt, wodurch – mit Ausnahme der Personifikation von Flandern – alle Figuren des Monumentes zu erfassen sind, was angesichts der all-ansichtigen Komposition des Werks nicht besonders einfach zu bewerkstelligen gewesen sein dürfte.¹¹⁰ An dem mehrstufigen Sockel der Statue ist das Wappen des Ranuccio Farnese angebracht, das unsere besondere Aufmerksamkeit verdient,

gesetzt. Dabei handelte es sich offenbar um ein relativ häufig angewandtes Vorgehen, das in diesem Fall jedoch mit der sehr begrenzten Zeit, die offenbar nur zur Verfügung stand, begründet wurde, vgl. Bodart: Cérémonies, S. 130, insbes. Anm. 1.

¹⁰⁷ Die Zeichnung befindet sich heute in Wien, Graphische Sammlung der Albertina. – Zur Zeichnung des Francesco Villamena siehe Kühn-Hattenhauer: Villamena, S. 234–236; Leuschner: Apotheosis, dem ich hier in den wesentlichen Punkten folge.

¹⁰⁸ Leuschner: Apotheosis, S. 146.

¹⁰⁹ Vgl. ebd., dem ich hier folge.

¹¹⁰ Interessanterweise ist das Standbild des Alessandro Farnese in der Apotheose von Simone Moschino heute in der Sala delle Guardie del Corpo in der Reggia Caserta auf vergleichbare Weise aufgestellt, denn beim Betreten des Saales wird der Besucher genau dieser Ansicht des Monumentes gewahr.

sowie eine Widmungsinschrift und zwei Epigramme. Alessandro Farnese hatte 1565 Maria von Portugal geheiratet, eine Nichte König Johanns III. von Portugal. Als auch dessen letzter Bruder im Jahr 1580 starb, war die Nachfolge des Königs ungeklärt und das Königreich stürzte in eine Krise. Neben zahlreichen Nebenbuhlern signalisierte der damals elfjährige Ranuccio Farnese seinen Anspruch auf den Thron Portugals mit Hilfe seines Wappens, das auch auf dem Stich von Francesco Villamena zu sehen ist (Abb. 71).¹¹¹ Als Zeichen seiner Anwärterschaft auf den portugiesischen Thron fügte man 1580 in das Wappen Ranuccios, das dieser von seinem Vater übernommen hatte, einen Binnenschild mit dem Wappen des portugiesischen Königreiches ein.¹¹² Auch als Philipp II. von Spanien Portugal annektiert und die Thronansprüche Ranuccios somit zunichtegemacht hatte, führte der Sohn Alessandros das Wappen weiter. Bis auf seinen Bruder Odoardo taten seine Nachfolger es ihm gleich, sodass sich das Familienwappen bis 1731 in dieser Form präsentierte.¹¹³ Auch wenn die Aussichten Ranuccios auf den Thron Portugals damals sicherlich als äußerst gering einzuschätzen waren, so lässt das Wappen zumindest erahnen, mit welchem Anspruch der Farnese einen Rang im politischen Konkurrenzkampf der europäischen Mächte für seine Familie seinerzeit beanspruchte. Die Heroisierung Alessandro Farneses in einer Statue, die seine Apotheose darstellt, dürfte hierfür ein probates Mittel gewesen sein.

Die im Wappenschild zum Ausdruck gebrachte selbstbewusste Repräsentation der Farnese lässt sich auch in den Epigrammen aufzeigen, die auf dem Stich unterhalb der Statue wiedergegeben sind.¹¹⁴ Das erste Gedicht, das vom Sockel des Standbildes unterbrochen wird, teilt dem Betrachter mit, wem diese Statue gewidmet ist und wo sie sich zu jener Zeit befand: „De Sereniss.i Alexandri statue, que est / Rome apud Ill. m Card.m Farnesium Filium. / In Stasicratem, et laudem / Simeonis Moschini Sculptoris egr.“ Abgesehen von diesen Informationen ist zu erfahren, dass das Gedicht aus zwei Teilen besteht, wobei sich der erste Teil „in Stasicratem“ und der andere „laudem Simeonis Moschini Sculptoris“ richte, also gegen Stasicrates und als Lob des Bildhauers Simone Moschino zu verstehen sei. Dieser Zweiteilung der Widmungszeile folgt der weitere Text des Gedichts: Die Worte auf der linken Seite beziehen sich auf den eifrigen Architekten Alexanders des Großen, die der rechten auf den Bildhauer. Auf der linken Seite ist zu lesen:

¹¹¹ Zu dem Wappen siehe Michel Pastoureau: L’emblématique Farnèse, in: L’École Française de Rome (Hg.): Le Palais Farnèse, 3 Bde., Rom 1980–1994, Bd. 1.2, Rom 1981, S. 431–455.

¹¹² Von einem Pfahl gedrittelt, auf 1 und 3 geteilt, auf a: in Gold sechs blaue Lilien, auf b: gespalten in Rot ein silberner Balken, das Gegenstück gold und blau gebändert; auf 2: in Rot ein Gonfalonierenhut auf zwei gekreuzten Schlüsseln, je einer gold und einer silbern, darauf in Silber fünf blaue Schilde in Kreuzform angeordnet, jeder mit fünf „besants“, die Bordüre in Rot mit sieben goldenen Türmen.

¹¹³ Vgl. Pastoureau: Emblématique, S. 442.

¹¹⁴ Vgl. die ausführliche Analyse der Epigrammata durch Eckhard Leuschner, dem ich hier folge, siehe Leuschner: Apotheosis, S. 147–150.

Quid mera moliris Domino ludibria et Orbi / Stasicrate? haud fidens dextra refinget
Athon. / Damnat Alexander pateramq. Urbemq. Gygantemq., / Et quicquid stolidus pol-
lilitatur Amor.¹¹⁵

Auf der rechten Seite ist zu lesen:

Dextera nobilior mera dat miracula Mundo / Aspice Famam, Amnes, Regna, Giggantis
opus. / Dixeris. Hic MAGNO Maior sese extulit: illi / Jure parat melior nobilia labor.¹¹⁶

Die Geschichte, auf die das Gedicht hier anspielt, schildert Plutarch in seiner Biographie Alexanders des Großen. Stasicrates hatte einst vorgeschlagen, den Berg Athos in eine Statue des großen Eroberers zu verwandeln. Seine rechte Hand sollte eine Stadt mit 10.000 Einwohnern halten, aus einem Gefäß in der linken Hand des Riesen sollte ein ganzer Fluss entspringen. Auch bei Vitruv findet sich die Episode wieder und anhand der Schilderung wird ersichtlich, dass sich Stasicrates mit seiner megalomanen Idee bei Alexander dem Großen einschmeicheln wollte. Die Anekdote war seit Alberti und Filarete fester Bestandteil der Traktatliteratur.¹¹⁷

Der Wettstreit mit der Antike bildet den Kern der Botschaft: Die „Gigantomanie“ des Stasicrates wird mit der eleganteren Kunst des Simone Moschino in Kontrast gesetzt. Und obwohl der Name Simone Moschinos im rechten Teil des Gedichtes überhaupt nicht genannt wird, ist aufgrund seiner Nennung in der Widmungszeile klar, dass sich die anerkennenden Worte auf seine Statue des Alessandro Farnese beziehen. Im Gegensatz zu Stasicrates gelingt es ihm, sein Werk auf noblere, angemessenere Weise zu gestalten. Simone Moschino erschafft damit ein Werk, das die Antike übertrifft, so wie es Alessandro Farnese durch seine Taten gelingt, ein noch größerer Alexander zu sein. Anhand des ersten Gedichts wird deutlich, dass die Bezugsgröße für die Heroisierung die Antike ist. Sie gibt den Rahmen vor, in welchem sowohl militärische als auch künstlerische Leistungen gemessen werden.

Während das zweite Gedicht eher als eine Legende für die dargestellte Statue fungiert, richtet sich das dritte Gedicht an Ranuccio Farnese. Es ist in Bezug auf die Selbstrepräsentation äußerst aufschlussreich, da es zum einen Alessandro Farnese als ein Vorbild charakterisiert, dem es nachzueifern gilt, und zum anderen das Bild von Vater und Sohn in eins setzt:

Ad Serenissimum Ranutium Parmae et Placentiae Ducem / Dedicatio / Magnum opus
et Magnis Ducis instar, Sole sub omni / Dignum spectari, vix tua Roma colit. / Annue

¹¹⁵ „Was hast du nur für einen Unsinn für deinen Herrn und die Welt ersonnen, Staniscrates? Deine Hand, die sich kaum ihrer sicher ist, möchte den Berg Athos umgestalten. Alexander verachtet die Stadt, die Riesen und alles, was törichte Liebe ihm verspricht.“

¹¹⁶ „Eine noblere Hand schafft wahre Wunder für die Welt. Siehe: da ist Fama, der Fluss, das Königreich – das Werk eines Riesen! Und du wirst sagen: dieser Mann hat sich als großartiger als der großartige Mann erwiesen, während das bessere Werk des anderen Mannes ihn zu höherer Noblesse berechtigt.“

¹¹⁷ Vgl. ebd., S. 148, dort auch zur Rezeption der Episode durch Federico Zuccari.

Ranuti Magnum Patris instar, et omni / Sub Sole auspicijs da Pius esse tuis. / Agnoscent
Populi Natumque Patremque sub una / Effigie. hanc quisquis reddit, utrumque dedit.¹¹⁸

Auch wenn sich die Topik des Epigramms aus gängigen Elementen der damaligen höfischen Panegyrik zusammensetzt, so zeigt das Gedicht doch, auf welche Weise Ranuccio von der Statue seines Vaters von Simone Moschino profitierte. Die beigegebenen Epigramme heben den Bezug des Monumentes zur Antike deutlich hervor. Wie wir gesehen haben, wird Alessandro Farnese in der Statue des Simone Moschino zu einer den antiken römischen Helden ebenbürtigen Person stilisiert. Damit schwingen auch imperiale Implikationen in der Repräsentation des Herzogs mit, die zugleich auf die Visualisierung militärischer Fähigkeiten, der *virtus bellica* oder *virtus heroica*, abzielen. Alessandro Farnese als Exemplum zu bezeichnen, bot zudem die Möglichkeit, die herausragende Bedeutung des Herzogs und seiner Familie herauszustellen. Andererseits betonte dieses Exemplum auch deren *romanitas*, ihre enge Verbundenheit mit der Stadt Rom, in deren Dienst sie sich damit letztendlich auch stellte. Und schließlich gewährleistete diese gedankliche Amalgamierung der Persönlichkeiten von Vater und Sohn, dass Ranuccio in jedem Bild seines Vaters mitgesehen werden konnte.¹¹⁹ Die Ehrungen, die er seinem Vater in Form von Kunstwerken oder literarischen Zeugnissen zuteilwerden ließ, schlossen ihn folglich mit ein.

Der Rekurs auf die Antike kann auch vor dem Hintergrund der Sammeltätigkeit der Farnese als strategisches Mittel der Familie betrachtet werden, durch einen äußerst bewussten Umgang mit der Kunst der Antike eine kulturelle Identität zu erschaffen, die den politischen Status der Farnese untermauern sollte. Die Statue des Simone Moschino kann als Bestandteil dieser Strategie verstanden werden. Im Palazzo Farnese in Rom wurden bereits in den 50er Jahren des 16. Jahrhunderts antike Kunstwerke im Nobelgeschoss aufgestellt und in die Selbstdarstellung der Familie integriert. Für die Sala Grande wurde eine ganze Gruppe von Skulpturen zusammengestellt, die sich aus antiken Originalen, modernen Kopien und zeitgenössischen Werken zusammensetzte und die um das Standbild des Alessandro Farnese in der Apotheose herum aufgestellt wurden.¹²⁰ Als weiteres Element der heroischen Modellierung Alessandro Farneses, die in Form einer Apotheose wohl kaum zu steigern ist, wurden in jedem Saal Nischen in die Wände eingelassen, in die Büsten antiker Imperatoren hineingestellt wurden.¹²¹ Die Angleichung des

¹¹⁸ „Dem größten Landesfürsten Ranuccio, Herzog von Parma und Piacenza, ist dieses bedeutende Werk, das dem bedeutenden Feldherrn würdig ist und würdig auch, unter allen Sonnen gesehen zu werden, gewidmet. Neige dich vor dem großen Abbild des Vaters, Ranuccio, und bleibe immer deinen Vorsätzen treu. Die Völker werden den Sohn und den Vater in einem einzigen Bild erkennen. Wer es auch immer erschaffen hat, er hat beide wiedergegeben.“

¹¹⁹ Vgl. Kühn-Hattenhauer: Villamena, S. 235.

¹²⁰ Vgl. Christina Riebesell: L’ideologia politica Farnese. Creazione dell’identità culturale attraverso l’antico, in: Francesco Buranelli (Hg.): Palazzo Farnese. Dalle collezioni rinascimentali ad Ambasciata di Francia (Ausstellungskatalog, Rom 2010), Rom 2010, S. 62–71.

¹²¹ Ebd., S. 70.

Herzogs von Parma an die Helden der Antike muss somit jedem Besucher verständlich gewesen sein.¹²² Noch sehr viel eindrucksvoller wäre die Statue präsentiert worden, wenn die Sala Grande, wie ursprünglich geplant, von Taddeo Zuccari bzw. Annibale Carracci ausgemalt worden wäre.¹²³ Die Wände hätten Darstellungen der heroischen Taten Alessandro Farneses zieren sollen und einem Brief Odoardo Farneses zufolge musste das Konzept schon relativ weit gediehen sein.¹²⁴ Aus den Korrespondenzen des Kardinals Odoardo Farnese und des Annibale Caracci geht außerdem hervor, dass letzterer ab Ende des Jahres 1594 oder spätestens ab 1595 nach Rom gegangen und in den Dienst der Farnese getreten sei.¹²⁵ Es ist daher möglich, dass die ab 1594 von Simone Moschino angefertigte Marmorstatue und die geplanten Ausmalungen durch Annibale Caracci einem einzigen Projekt entsprungen sind. Aus Gründen, die bis heute nicht benannt werden können, wurde das Vorhaben der Ausmalung der Sala Grande jedoch leider nicht ausgeführt. Die bereits erwähnten imperialen Implikationen, die in der Statue Alessandro Farneses aufschienen, wären durch diesen inszenatorischen Rahmen noch deutlicher hervorgetreten. Nichtsdestoweniger diente die Statue von Simone Moschino der Visualisierung der ehrvollen und bedeutenden Taten Alessandro Farneses, die er im Dienste Philipps II. vollbracht hatte. Das von seinem Sohn Ranuccio in Auftrag gegebene Standbild hatte funktional gesehen vor allem den Zweck, der Verherrlichung der Farnese zu dienen.¹²⁶

Abschließend lässt sich festhalten, dass die Darstellung Alessandro Farneses in antikischer Rüstung im Standbild des Simone Moschino sicherlich zu einem großen Teil auf die antike Statue im Konservatorenpalast zurückging.¹²⁷ Dennoch darf meines Erachtens der Einfluss, den andere ältere, öffentliche Statuen auf die Konzeption der Statue Simones Moschinos ausgeübt haben dürfen, nicht außer Acht gelassen werden. Wie wir bei der Statue des Ferrante Gonzaga in der Gestalt des Herkules von Leone Leoni und bei dem Standbild des Andrea Doria als Feldherr von Giovanangelo da Montorsoli gesehen haben, floss schon in ältere Darstellungen antikisch gerüsteter Personen das Tugend-Laster-Schema zur Verdeutlichung des Triumphes der zu ehrenden Person ebenfalls ein (Abb. 42, 51).

¹²² Bevor die Anbringung der Büsten beschlossen wurde, war scheinbar an eine Ausmalung der Sala durch Taddeo Zuccari bzw. Annibale Carracci gedacht worden.

¹²³ Zum Projekt der fasti siehe grundlegend Dante Bernini: Annibale Carracci e i ‚Fasti‘ di Alessandro Farnese, in: Bollettino d’arte 53, 1968, S. 84–92; Roberto Zapperi: Le Cardinal Odoardo et les Fastes Farnèse, in: Revue de l’Art 77, 1987, S. 62–65; ders.: Eros e Controriforma. Preistoria della galleria Farnese (Nuova cultura 41), Turin 1994, S. 96–105; vgl. Riebesel: Ideologia, S. 70; vgl. Leuschner: Apotheosis, S. 151.

¹²⁴ Der Brief ist publiziert in Hans Tietze: Annibale Carraccis Galerie im Palazzo Farnese und seine römische Werkstatt, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 26, 1906, S. 49–182, zum geplanten Freskenprogramm siehe besonders S. 54.

¹²⁵ Vgl. hierzu Tietze: Galerie, S. 54–57.

¹²⁶ In diesem Sinne argumentiert auch Zapperi: Eros, S. 105: „La gloria del padre ora poteva servire al figlio.“

¹²⁷ Vgl. Leuschner: Apotheosis, S. 151.

Es kann nicht mit Sicherheit nachgewiesen werden, dass Simone Moschino diese beiden Werke gekannt hat, von denen das des Leone Leoni genau zu jenem Zeitpunkt errichtet wurde, als Moschino höchstwahrscheinlich mit der Arbeit an der Statue für Alessandro Farnese begann. Es ist jedoch nicht unwahrscheinlich, dass der Bildhauer Anregungen für die Konzeption seines Standbildes in den Monumenten fand, die im Auftrag der Habsburger entstanden waren, denn immerhin war Karl V. der Großvater Alessandro Farneses. In der bereits an anderer Stelle erwähnten Bronzestatue des Leone Leoni, die Karl V. über der Häresie zeigt, wurde bereits das Thema der Überlegenheit des katholischen Glaubens über den protestantischen mit denselben Mitteln visualisiert, die im Standbild des Simone Moschino angewendet werden (Abb. 60).¹²⁸ Auch das zerstörte und nur in einem Stich überlieferte Standbild des Herzogs Alba von Jacques Jonghelinck, das den Vorgänger Alessandro Farneses in Antwerpen zeigt und dort 1570 aufgestellt worden war, ist auf vergleichbare Weise konzipiert (Abb. 81). Wie zuvor Karl V. ist der Statthalter von Antwerpen in zeitgenössischer Rüstung über seinen unterlegenen Gegnern stehend dargestellt. Allerdings steht er mit einem Fuß auf den besieгten Häretikern, wie später auch Ferrante Gonzaga über dem Satyr und der Hydra (Abb. 49). Leone Leoni zeigt Karl V. hingegen mit beiden Füßen auf dem Grund stehend, ganz im Gegensatz zu Alessandro Farnese, der in der Statue Simone Moschinis mit beiden Füßen auf der Personifikation der Schelde steht (Abb. 60, 63). Ein weiterer, sehr auffälliger Unterschied zwischen der Marmorstatue des Herzogs von Parma und den Statuen, die im Auftrag des Hauses Habsburg bzw. dessen unmittelbarem Umkreis entstanden sind, ist die Rüstung, denn Karl V. und der Herzog von Alba tragen zeitgenössische Panzerungen (Abb. 60, 81). Die Implikationen, die mit der Übernahme der zeitgenössischen Rüstung in das bildliche Repertoire öffentlicher Standbilder entstanden, soll im folgenden Unterkapitel eingehend betrachtet werden. An dieser Stelle sei nur so viel angemerkt, dass das Auftreten in zeitgenössischer Rüstung dem Herzog von Alba als Versuch angelastet wurde, sein Ansehen in unadäquater Weise mehren zu wollen. Bezoгen auf das Standbild des Alessandro Farnese in der Apotheose lässt sich jedoch umgekehrt feststellen, dass der Bildhauer diesem Vorwurf durch die Darstellung des Herzogs von Parma in antikischer Rüstung entgangen sein dürfte. Sie entnahm ihm jeglicher Zeitlichkeit und unterstrich dessen *romanitas*, indem sie den Dargestellten in die Reihe römischer Helden eingingierte. Die Orientierung an den allegorischen Elementen der habsburgischen Standbilder ist hingegen als Referenz an das Haus Habsburg zu werten, mit der die Farnese ihre Rolle in deren Reich behaupten wollten.¹²⁹ Ein wichtiger Unterschied zwischen den beiden Monumenten besteht jedoch darin, dass das Standbild von Simone Moschino eine Person ehrt, die zum Zeitpunkt der Auftragsvergabe bereits tot war. Außerdem dürfte

¹²⁸ Vgl. ebd. S. 155, wesentlich zugespitzter formuliert: „Leoni's statue was certainly one of Moschinis's sources.“

¹²⁹ Vgl. ebd., S. 158.

die äußerst pomöse Glorifizierung Alessandro Farneses mittels einer sehr elaborierten Kolossalstatue durch das antike Monument im Konservatorenpalast und die Tatsache, dass die Stadt dem Toten überaus aufwendige Exequien gewährte, begünstigt worden sein.

Es konnte gezeigt werden, dass in der Statue des Alessandro Farnese in der Apotheose von Simone Moschino auf bis zu diesem Zeitpunkt einzigartige Weise heroisierende Attribute und Konzepte miteinander kombiniert werden. Das Ergebnis ist eine äußerste Steigerung individueller Heroisierung, bei der die Verherrlichung der Person die Sphäre der Divinisierung berührt. Es wird damit eine visuelle Rhetorik geschaffen, die, im Falle Alessandro Farneses, die militärischen Taten der Person als dermaßen bedeutungsvoll charakterisiert, dass der Dargestellte als würdig erachtet wird, bildlich in die Sphäre der Götter emporgehoben zu werden. Dieser Darstellungstypus war in der Antike nur sehr wenigen Personen vorbehalten, die in der Regel hochrangige Positionen oder Ämter bekleideten. Dies setzte sich in die Frühe Neuzeit fort, das Standbild von Simone Moschino wurde zum Vorbild für andere Standbilder, in denen eine Person in der Apotheose dargestellt wird. Diese Art der bis auf das Äußerste gesteigerten Verherrlichung war in der Folge jedoch Monarchen vorbehalten, weshalb das Standbild des Alessandro Farnese von Simone Moschino als eine der höchsten Formen individueller Heroisierung betrachtet werden kann. Letztendlich kann darin jedoch auch der Grund liegen, weshalb das Monument nicht frei aufgestellt wurde, wie die Konzeption auf allseitige Ansicht vermuten lässt, sondern stets in einem Innenraum präsentiert wurde. In dem Monument des Simone Moschino wurden die Leistungen Alessandro Farneses zwar heroisch inszeniert und ihre Bedeutung damit visuell erfassbar gemacht. Dennoch rekurriert das Standbild auf einen antiken Typus der Herrscherglorifizierung und übersetzt diesen in das Medium des frühneuzeitlichen Herrscherstandbildes. Es wird damit eine visuelle Rhetorik einer übermäßig gesteigerten Herrscherheroisierung geschaffen, die sogar für die Darstellung eines Herzogs als unprobates Mittel der Glorifizierung betrachtet worden sein könnte. Damit sind die Grenzen aufgezeigt, in denen sich die individuelle Heroisierung einer nicht-monarchischen Person im öffentlichen Standbild um 1600 bewegte. Die Apotheose im Standbild bleibt in der Folgezeit relativ selten und ist als Mittel der äußersten Verherrlichung in der Regel Herrschern vorbehalten. Als Beispiel ist hier neben der Apotheose Heinrichs IV., den Peter Paul Rubens zwischen 1621 und 1625 für Maria de' Medici malte, auch die Apotheose Napoleons I. von Jean-Auguste-Dominique Ingres aus dem Jahr 1853 zu nennen. Im Bereich der Bildhauerei können hierfür das Grabmal des Marquis de Vaubrun von Antoine Coysevox in Château de Serrant aus dem Jahr 1705 und natürlich die Apotheose des Prinzen Eugen, die Balthasar Permoser 1721 anfertigte, angeführt werden. Allerdings offenbart sich anhand der Kunstwerke eine fortschreitende Entleerung des Begriffs, sodass es sich zunehmend nicht mehr

um Darstellungen des Momentes des Emporschwebens oder der Vergöttlichung, sondern vielmehr um eine reine Allegorisierung fürstlichen Heldenstums handelt.

5.2 Die Darstellung in zeitgenössischer Rüstung: Heroisierung im Spannungsfeld zwischen Tatheldentum und fürstlicher Magnifizenz

Ab dem zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts veränderte sich das typologische Formenrepertoire des öffentlichen Standbildes grundlegend. Waren in den bis um 1570 entstandenen Statuen die Dargestellten durch eine antikische Rüstung oder eine allegorische Bildnisangleichung ihrer Zeitlichkeit enthoben oder durch Monamente mythologischer und biblischer Tugendhelden gar indirekt heroisiert worden, so wird die zu ehrende Person im öffentlichen Standbild nun erstmals mit ihrem Portrait und in zeitgenössischer Rüstung dargestellt. Diesen Typus des Standbildes bezeichnete Herbert Keutner als das „reine Standbild“.¹³⁰ Diese Benennung ist meines Erachtens jedoch nicht ganz korrekt, da, wie zu zeigen sein wird, die zu vergleichenden Monamente nicht unbedingt frei von allegorischen Elementen gewesen sind. Vielmehr wird der in der Statue Geehrte durch sein Portrait und die zeitgenössische Rüstung sowie seine Kleidung als individuelle Person fassbar, ohne dass dessen Persönlichkeit gänzlich hinter den Schleier einer mythologischen Verbrämung oder einer ins Überzeitliche ziellenden Idealisierung zurücktreten muss. Zugleich wird der Dargestellte in einer Zeitlichkeit verortet, die sich durch die zeitgenössische Rüstung und die Kleidung konkret manifestiert. Genau diese beiden Punkte zeigen, wie groß die Unterschiede zu den bisher dargelegten Heroisierungskonzepten sind, denn sowohl die dissimulative als auch die imitative Stilisierungsform zeichnen sich durch Darstellungsweisen aus, die mittels antikischer Typen und Formen den im Standbild Geehrten in eine Überzeitlichkeit einzuordnen suchen, die ihrerseits dessen *virtus* und damit verbundene Vorbildhaftigkeit – seinen idealen Charakter – herauszustellen sucht. Die individuelle Persönlichkeit, die bis dahin zugunsten der auf dem visualisierten Exemplcharakter des Dargestellten basierenden Überhöhung ins Ideale zurückgetreten war, wird dadurch zunehmend greifbar. Diese Entwicklung vollzog sich schrittweise und lotete die Grenzen dessen aus, was als angemessen für die Darstellung in der Öffentlichkeit erachtet wurde. Es steht zu vermuten, dass diesem beobachteten Wandel der Formen ein verändertes Konzept des Heroischen zugrunde liegt. Im Folgenden gilt es daher umso mehr, nach den Umständen der Statuensetzungen zu fragen, um die bildlichen Implikationen, die das jeweilige Standbild generiert, exakter nachzeichnen und besser begreifen zu können. Anhand dieser Beobachtungen soll im Anschluss versucht werden, möglichen Veränderungen des Konzepts des Heroischen nachzuspüren.

¹³⁰ Keutner: Standbild, S. 160–163.

Don Juan de Austria von Andrea Calamech als Verteidiger des christlichen Abendlandes (1572)

Die Stadt Messina war im Laufe ihrer Geschichte nicht nur durch Naturgewalten bedingten Zerstörungen wie beispielsweise Erdbeben ausgesetzt, sondern auch immer wieder Schauplatz militärischer Auseinandersetzungen. So kommt es, dass wertvolle Dokumente, die das historische Erbe der Stadt betreffen, heute zu einem großen Teil verloren sind. Wenngleich dies auch auf die Akten zum Standbild des Don Juan de Austria von Andrea Calamech zutrifft, lässt sich die Entstehungsgeschichte des Monuments allen widrigen Umständen zum Trotz in groben Zügen rekonstruieren. Glücklicherweise veröffentlichten Autoren wie Gaetano La Corte-Collier und Giuseppe Arenaprimo zwischen 1902 und 1903 Abschriften diverser wichtiger Dokumente, die das Standbild des Don Juan de Austria betreffen.¹³¹ Obgleich diese Publikationen die Lektüre der Originaldokumente nicht ersetzen können, so ermöglichen sie uns bei aller gebotenen und dem Sachverstand geschuldeten Skepsis, die Geschichte des Standbildes von Andrea Calamech nachzuzeichnen.

Am 9. März 1572 beschloss der Messineser Senat, Don Juan de Austria zu Ehren ein öffentliches Standbild zu errichten (Abb. 72, 73, 74, 75). Als unehelicher Sohn Karls V. und der Tochter eines Regensburger Gürtlers wuchs Jerónimo, wie Don Juan vor seiner Anerkennung durch seinen Vater bzw. Halbbruder im Jahr 1559 hieß, in Spanien auf.¹³² Für ihn war ursprünglich eine kirchliche Laufbahn vorgesehen.¹³³ Allerdings zeigte Don Juan nicht nur eine große Begeisterung für das Kriegsgeschehen jener Tage, sondern auch eine ausgeprägte Begabung, was militärische Fähigkeiten betraf.¹³⁴ Im Alter von zwanzig Jahren wurde er im Oktober 1567 von Philipp II. zum Admiral ernannt.¹³⁵ Bei Hofe wurde er wie ein Infant behandelt, ohne jedoch den Rang eines königlichen Prinzen innezuhaben.¹³⁶ Zwar waren Don Juan dadurch gewisse Privilegien verwehrt, doch wird daran zugleich auch die besondere Stellung deutlich, die er im Königreich Spanien einnahm.¹³⁷ Im August des Jahres 1559 hielt Philipp II. in Gent ein Ordenskapitel des

¹³¹ Gaetano La Corte-Cailler: Andrea Calamech. Scultore ed architetto del secolo XVI. Memorie e documenti, in: Archivio Storico Messinese 2, 1902, S. 34–77; Giuseppe Arenaprimo: Il ritorno e la dimora a Messina di Don Giovanni d’Austria e della flotta cristiana, in: Archivio Storico Siciliano, N. S., 28, 1903, S. 73–117.

¹³² Vgl. Jack Beeching: Don Juan d’Austria. Sieger von Lepanto, München 1983, S. 24, S. 33–34; Charles Petrie: Don Juan d’Austria, Stuttgart 1968, S. 21.

¹³³ In einem Kodizill, einer Art Nachtrag zum Testament Karls V. und zugleich dem einzigen Schriftstück, das eine Erklärung des Kaisers bezüglich Don Juans enthält, bestimmte der Kaiser, dass Don Juan, sollte er nicht aus freien Stücken in einen Orden eintreten wollen, jährlich zwanzig- bis dreißigtausend Dukaten aus den Steuereinnahmen des Königreichs Neapel erhalten sollte, vgl. Petrie: Don Juan d’Austria, S. 30–31; Beeching: Don Juan d’Austria, S. 24, S. 37.

¹³⁴ Vgl. Beeching: Don Juan d’Austria, S. 24; Petrie: Don Juan d’Austria, S. 32–33.

¹³⁵ Beeching: Don Juan d’Austria, S. 39.

¹³⁶ Petrie: Don Juan d’Austria, S. 33–34.

¹³⁷ Vgl. Beeching: Don Juan d’Austria, S. 34.

Goldenen Vlieses ab, unter den vierzehn neuen Mitgliedern des Ordens befand sich auch Don Juan.¹³⁸

Der Anlass für den Beschluss des Senats, Don Juan de Austria ein öffentliches Standbild zu errichten, war der durch den Kommandanten maßgeblich herbeigeführte Sieg der Heiligen Liga in der Schlacht von Lepanto im Jahr 1571. Der Ausgang jener Schlacht ist aus historischer Sicht äußerst bedeutend, da er den weiteren Vormarsch der Osmanen in das westliche Mittelmeer verhinderte. Als oberster Kommandant befehligte Don Juan die Kriegsflotte der sogenannten Heiligen Liga, die sich aus Streitkräften des spanischen Königshauses, des Papstes und der Venezianer zusammensetzte. Diese hatten sich im Sommer 1571 in Messina zusammengefunden, um der zunehmenden osmanischen Übermacht im Mittelmeer und deren Expansionsstreben gemeinsam entgegenzutreten. Am 7. Oktober 1571 errang die Liga in der Schlacht von Lepanto, benannt nach einem Ort in der Nähe des Eingangs zum Golf von Patras, dem Schauplatz des Kampfes, einen spektakulären Sieg. Nicht nur zahlreiche gegnerische Schiffe konnten aufgebracht und nach Messina geschleppt, auch der Vormarsch der Osmanen bis in den westlichen Mittelmeerraum konnte dadurch aufgehalten und die daraus resultierende Bedrohung des christlichen Abendlandes deutlich verringert werden.¹³⁹ Als Zeichen der Anerkennung Don Juans de Austria als Oberkommandant der siegreichen Flotte errichtete der Messineser Senat ein Standbild, welches den Befehlshaber als überlebensgroße, ursprünglich vergoldete Bronzefigur zeigt. Der in eine zeitgenössische spanische Feldherrentracht gekleidete Dargestellte ist durch sein Portrait identifizierbar, die Kette des Ordens vom Goldenen Vlies um seinen Hals kennzeichnet ihn zudem als verdienstvolles und privilegiertes Mitglied dieser bedeutsamen Rittergemeinschaft (Abb. 74). Mit der linken Hand berührt Don Juan ein Schwert, mit der Rechten hält er den Kommandostab erhoben, der aus drei zusammengebundenen Holzästen besteht (Abb. 72, 73), als Zeichen für die Tripelallianz, die die Heilige Liga darstellte. Das linke, nach vorne versetzte Spielbein ruht auf einem fast zu übersehenden abgeschlagenen und mit einem Turban bedeckten Haupt (Abb. 72). Über einem mehrstufigen Postament erhebt sich die Statue über einem Sockel, den ein umlaufender figürlicher Fries sowie vier Bronzeplatten zieren. Neben einer Widmungsinschrift auf der Vorderseite stellen die übrigen Platten Reliefs von dokumentarisch-kartographischem Charakter dar (Abb. 76, 77, 78). Die Statue wurde zwischen 1572 und 1573 von Andrea Calamech entworfen und gegossen und seitlich des Palazzo Reale auf einem kleinen Platz aufgerichtet (Abb. 79). Die Botschaft, die die Statue aussandte, ist deutlich: Don Juan wird hier als Sieger der Schlacht, als Schützer

¹³⁸ Petrie: *Don Juan d'Austria*, S. 33.

¹³⁹ Gleichwohl waren die Türken bereits im Mai 1565 bis zu der Insel Malta vorgedrungen, allerdings scheiterte ihr Angriff und ihre Flotte, eine der größten, die bis dahin das Mittelmeer befahren hatte, wurde in die Flucht geschlagen, vgl. dazu Felix Hartlaub: *Don Juan d'Austria und die Schlacht bei Lepanto* (Diss., Universität Berlin o. J.; Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin, Kriegsgeschichtliche Abteilung 28), Berlin 1940, S. 22.

Messinas, als Besieger der Türken und damit als Verteidiger des Abendlandes und dessen christlicher Werte gegen die muslimische Bedrohung inszeniert.

Bemerkenswerterweise sah der Beschluss des Messineser Senats vom 9. März 1572 nicht nur vor, eine Ehrenstatue für den siegreichen Kommandanten zu errichten. Das Monument sollte auch mittels umfangreicher urbanistischer Maßnahmen in den städtischen Raum eingeordnet werden (Abb. 80). Der Wortlaut des Beschlusses legt nahe, dass es sich hierbei tatsächlich um eine absichtsvolle Gestaltung des öffentlichen Raumes der sizilianischen Hafenstadt gehandelt haben könnte. Im Zuge der Planungen sollte eine geradlinige Verbindungsstraße zwischen Palazzo Reale und Domplatz angelegt werden, die zum Glanz des städtischen Ambientes gereichen und den Vizekönigen zugleich ermöglichen sollte, auf direktem Weg von ihrem Palast zum Dom zu gelangen.¹⁴⁰ Den zeitgenössischen Dokumenten ist zu entnehmen, dass das Standbild für Don Juan de Austria und die geplante Verbindungsstraße von Anfang an in Beziehung zueinander standen: die neu anzulegende Achse – teilweise bestehend aus der vormaligen Via Grande degli Amalfitani – sollte fortan als Via d’Austria bezeichnet werden (Abb. 80).¹⁴¹ Da das Standbild des Don Juan de Austria seitlich des Palazzo Reale aufgerichtet worden war, bildete es damit zugleich das Ende der neuen Verbindungsstraße zwischen königlichem Palast und Dom. Durch diese durch den Beschluss des Messineser Senats angeordnete und umgesetzte Maßnahme treten Straße und Standbild miteinander in Beziehung. Nimmt man die Gebäude, die die jeweiligen Endpunkte dieser axialen Verbindung bilden, und den Brunnen Giovanangelo da Montorsolis vor dem Dom in diese Überlegung mit auf, so entsteht ein Geflecht aus Straßen, Bau- und Bildwerken. Dieses spannt ein räumliches Netz auf, das die geistlichen und weltlichen Machtzentren Messinas miteinander verbindet und darüber hinaus die Zeichen politischer Autorität, als die sowohl die architektonischen wie auch die bildhauerischen Monamente betrachtet werden können, auf absichtsvolle Weise in Beziehung setzt.¹⁴² Die neu angelegte Via d’Austria konnte dabei sowohl auf Don Juan de Austria als auch auf das Haus Habsburg, dem der König Siziliens Philipp II. entstammte, bezogen werden. Schließlich stellte das spanische Königshaus einen beachtlichen Teil der Truppen der Heiligen Liga, deren Streitkräfte Don Juan befehligte. Das Standbild des Kommandanten wäre auf dieser übergeordneten Ebene der räumlichen Bezugnahmen als Zeugnis der politischen Macht der Habsburger im Mittelmeerraum zu werten.

Doch nicht nur mit dem urbanen Raum der Stadt Messina steht das Standbild des Don Juan de Austria von Andrea Calamech in enger Beziehung. An ihrem

¹⁴⁰ Siehe hierzu die bei Arenaprimo: Ritorno, S. 98–102 abgedruckten Dokumente; vgl. Stephanie Hanke: Monuments am Wasser. Ehrenstandbilder in Hafenanlagen der Frühen Neuzeit, in: Alessandro Nova / Stephanie Hanke (Hg.): Skulptur und Platz. Raumbesetzung, Raumüberwindung, Interaktion (I Mandlerli 20), Berlin / München 2014, S. 235.

¹⁴¹ Zur Identifizierung der Via Grande degli Amalfitani, nicht zu verwechseln mit der Via Piccola degli Amalfitani, siehe Pietro Paolo Gemelli: Monumenti di Messina. La statua di Don Giovanni d’Austria (Piccole Patrie); Hanke: Monuments, S. 235.

¹⁴² Gemelli: Monumenti, S. 16.

ursprünglichen Aufstellungsort befand sich die Statue des Kommandanten in Sichtweite des Meeres und war diesem zugewandt. Wie Stephanie Hanke jüngst herausgestellt hat, kann das Monument dadurch vor allem auch in einem Bezug zum Hafenraum gesehen werden (Abb. 72).¹⁴³ Das räumliche Beziehungsgeflecht, in das das Monument durch seine ursprüngliche Position eingebunden war, beschränkt sich also nicht nur auf den Stadtraum, sondern erstreckt sich offenbar auch auf den Hafen. Durch den Blick des Dargestellten und den erhobenen rechten Arm mit dem Kommandostab in der Hand griff das Standbild gleichsam in den maritimen Raum hinaus. Die Statue verdeutlichte damit zugleich die Rolle des Kommandanten als Befehlshaber über die im Hafen versammelte Flotte und verwandelte die Wasserfläche in einen nautischen Paradeplatz.¹⁴⁴ Der Aufstellungsort am Wasser diente also vor allem auch dazu, das Verständnis der Plastik zu konturieren. Auf einer übergeordneten Ebene wurde das Haus Habsburg, in dessen Diensten Don Juan stand, durch das Standbild des Kommandanten als Herrscher über das Meer charakterisiert. Es wird in diesem Fall ein Bestandteil der herrscherlichen Repräsentation des Hauses Habsburg. Zudem dürfte die Aufstellung unmittelbar am Hafen und in direkter visueller Zuordnung zum Palazzo Reale in Verbindung mit der Vergoldung der Statue dafür gesorgt haben, dass das Monument vom Wasser aus für die einfahrenden Schiffe gut sichtbar war. Die Vergoldung der Statue verdeutlichte auf metaphorischer Ebene den Glanz der *fama*, die Don Juan in der Schlacht von Lepanto erlangt hatte. Sein Ruhm strahlte förmlich für alle sichtbar von seinem Standbild in Messina in den Hafen und den Meeresraum hinaus. Wie zuvor schon bei Donatello's Marmordavid besteht folglich auch hier eine direkte Beziehung zwischen dem in der Statue versinnbildlichten Sieg und der Farbfassung des Standbildes, die sich zu einer sinngebenden Schicht für die öffentliche Repräsentation des Kommandanten Juan de Austria verdichtet. Solange das Monument dort am Hafen stand, wurden sämtliche Schiffe der ehemaligen Parteien der Heiligen Liga, die Messina ansteuerten, an ihr gemeinsames Unternehmen in der Schlacht von Lepanto erinnert.¹⁴⁵ Damit wird deutlich, dass das Standbild des Don Juan de Austria nicht nur den Ruhm des Kommandanten verewigte, sondern auch die Bedeutung des Hauses Habsburg, der Stadt Messina und der Heiligen Liga herausstellte. Sein identifikationsstiftender Charakter ist somit evident.

Zugleich lässt sich noch ein weiteres Standbild in Messina in das Narrativ der Statue des Juan de Austria als Zeichen des Triumphes der Habsburger bei der Befriedung des Meeres einschreiben. Giovanangelo da Montorsoli, der 1540/1541 die zweite Statue des Andrea Doria angefertigt hatte (Abb. 42), wurde bekanntlich ungefähr fünfzehn Jahre später vom Messineser Senat mit der Ausführung

¹⁴³ Hanke: Monamente, S. 223–250.

¹⁴⁴ Ebd., S. 236. Zum Bau der Palazzata, den einheitlich gestalteten Palastfassaden, die die Uferzone des Hafenbeckens anstelle der Mauern umsäumten, siehe ebd., S. 236–237.

¹⁴⁵ Hanke: Monamente, S. 237.

eines Neptunbrunnens beauftragt (Abb. 39).¹⁴⁶ Dieser wurde, wie bereits ausgeführt, 1556 bzw. 1557 am Hafen aufgerichtet und im März 1558 in Betrieb genommen.¹⁴⁷ Birgit Laschke-Hubert hat darauf hingewiesen, dass die formale Gestalt des Brunnens sowie das Zusammenwirken von Figuren, Wappen und Inschriften diesen Brunnen zu einem Bild der idealen Herrschaft Karls V. beziehungsweise seines Sohnes Philipp II. machen.¹⁴⁸ Da zudem Karl V. aufgrund der von ihm errungenen Siege über die türkische Flotte und zahlreiche Korsaren als Befrieder des Mittelmeeres galt, kann das Werk in Messina als vielschichtiges Sinnbild für die von den Habsburgern erzielten Erfolge gegen die damaligen Gefahren verstanden werden.¹⁴⁹ Der Neptunbrunnen von Montorsoli und die Statue des Juan de Austria von Andrea Calamech können somit in einem gemeinsamen stadt-räumlichen und ikonologischen Zusammenhang verortet werden. Als Siegeszeichen der Habsburger – gleichsam als Siegeszeichen von Vater und Sohn – strichen sie deren Triumph im heldenhaften Kampf gegen die Gefahren auf dem Mittelmeer heraus und betonten zugleich die Autorität und die Bedeutung der Dynastie im Kontext konkurrierender politischer Eliten.

Umso bemerkenswerter ist die Tatsache, dass mit dieser doch recht umfangreichen Kampagne eine Person geehrt wurde, deren sozialer Status am spanischen Hof lange Zeit als mehr als fragwürdig galt. Das künstlerisch äußerst qualitätvoll gearbeitete Denkmal verewigte Juan de Austria, eigentlich ein Bastard Karls V. und Halbbruder Philipps II., in Erinnerung an seine herausragenden Taten, die er in seiner Funktion als Flottenkommandant der Heiligen Liga vollbracht hatte und die den Sieg in der Schlacht von Lepanto ermöglichten. Weder der Papst noch der spanische König noch die venezianischen Dogen oder die genuesischen Senatsmitglieder als maßgebliche Kriegsparteien der Heiligen Liga wurden hier geehrt, sondern der uneheliche Sohn einer Regensburger Handwerkertochter, dem es aufgrund seiner Fähigkeiten gelungen war, eine der wichtigsten Seeschlachten des 16. Jahrhunderts zu gewinnen.

Doch nicht nur der prekäre Sozialstatus des im Monument von Andrea Calamech verewigten Don Juan de Austria ist ungewöhnlich, auch die Gestaltung des Körpers unterscheidet sich sehr von derjenigen älterer Standbilder. Es scheint, als rücke nun nicht mehr die herausragende Physis des im Standbild Geehrten als Verweis auf seine körperliche Stärke in den Fokus. Es ist vielmehr der Sieg

¹⁴⁶ Grundlegend zum Neptunbrunnen Montorsolis siehe Möseneder: Montorsoli, S. 99–128; Laschke: Montorsoli, S. 107–112; Laschke-Hubert: Quos ego, S. 103–107.

¹⁴⁷ Laschke: Montorsoli, S. 107; Möseneder: Montorsoli, S. 99. – Seit 1934 steht der Brunnen nicht mehr an seinem ursprünglichen Ort, sondern vom Kai ein Stück ins Landesinnere versetzt. Bei der Translozierung wurde der Brunnen mit einem großen ovalen Becken umgeben und um 180 Grad gedreht, so dass die Figuren heute der Stadt den Rücken kehren und in Richtung Hafeneinfahrt blicken, vgl. Laschke: Montorsoli, S. 107. Siehe hierzu ausführlich Laschke-Hubert: Quos ego, S. 103–109, dort auch die Veduten und historischen Aufnahmen.

¹⁴⁸ Laschke: Montorsoli, S. 107; Laschke-Hubert: Quos ego, S. 105; Möseneder: Montorsoli, S. 111.

¹⁴⁹ Laschke-Hubert: Quos ego, S. 106.

der Christen über die Osmanen, der in dem Standbild von Andrea Calamech betont wird. Zwar zielt das Denkmal nach wie vor darauf ab, die *virtus bellica* des Don Juan herauszustellen. Doch ist nun der Modus ein anderer, der weniger die körperliche als die geistige und geistliche Überlegenheit zu thematisieren scheint. Nicht der herkulische und vor physischer Kraft strotzende Held wird hier ins Bild gesetzt, sondern ein siegreicher Verteidiger des Abendlandes und seiner Werte. Bildlich umgesetzt wird dies zum einen durch die beiden Attribute der Ordenskette und des Turbans, zum anderen auf formaler Ebene, indem sich die Darstellung des Don Juan deutlich an die bildliche Tradition des Tugend-Laster-Schemas anlehnt. Als Zeichen seines Sieges, der in einem übertragenen Sinn auch als Ausdruck des Triumphs der positiv konnotierten und als höherwertig anzusehenden moralisch-ethischen Gesinnung des Dargestellten gewertet werden kann, steht Don Juan mit seinem rechten Fuß auf dem abgeschlagenen Kopf mit dem Turban (Abb. 72). Dieser steht stellvertretend für die in der Schlacht von Lepanto unterlegenen Osmanen. Denn in Ermangelung eines abzubildenden Körpers und daher im Unterschied zu der Statue des Andrea Doria von Giovanangelo da Montorsoli dient hier nicht der Halbmond auf der Brust als identifikatorisches Zeichen der besieгten Andersgläubigen, sondern die Kopfbedeckung, der Turban. In allegorisierender Weise wird Don Juan de Austria im Messineser Standbild als Kämpfer für den christlichen Glauben heroisiert, indem seine Tugendhaftigkeit und moralisch-ethische Überlegenheit als Sieger über die andersgläubigen und unterlegenen Osmanen suggeriert wird. Diese Art der bildlichen Verkürzung hatte bereits Donatello bei seinen beiden Davidstatuen angewendet und sie war auch, wie bereits gezeigt wurde, in der kodikologischen Darstellung der Judith-Holofernes-Episode seit dem 11. Jahrhundert durchaus üblich. Das abgeschlagene Haupt des jeweiligen Kontrahenten diente als bildlicher Ausweis des Triumphs, indem der Sieger das eine Bein auf dem körperlosen Kopf abgestellt hatte, wurde diese Aussage noch zusätzlich verstärkt. Es scheint also, als gründe sich die Konzeption der Statue des Juan de Austria auf ein traditionsreiches Bildschema, das bereits seit dem Mittelalter für die Darstellung eines moralisch guten, heldenhaften Siegers über einen moralisch schlechten Gegner angewendet wurde und speziell dazu diente, die Glaubensstärke und tugendhafte Gesinnung biblischer Heldenfiguren zu visualisieren. Dass dieses Schema auf die Gestaltung des Monuments für den siegreichen Flottenkapitän der Heiligen Liga übertragen wurde, ist daher vor dem historischen Hintergrund der Schlacht von Lepanto sehr gut nachvollziehbar. Der Unterschied zu den mittelalterlichen Darstellungen biblischer Figuren besteht nun allerdings darin, dass im Standbild von Andrea Calamech eine noch lebende Person abgebildet wird. Don Juan de Austria wird als Flottenkapitän der Heiligen Liga dargestellt, dessen Taten auf dem Meer den Sieg in der Schlacht von Lepanto zur Folge hatten. Die bis 1571 äußerst akute und durchaus prekäre Bedrohung des östlichen Mittelmeerraumes durch die Osmanen konnte durch diesen Triumph vermindert werden. Vor diesem historisch-

politischen Hintergrund, vor allem aber aufgrund der Beobachtung, dass sich die Konzeption des im Auftrag des Messineser Senats angefertigten und öffentlich zu errichtenden Monumentes am Tugend-Laster-Schema entwickelt, erscheint Don Juan in dem Standbild von Andrea Calamech als siegreicher Verteidiger des christlichen Abendlandes. In diesen nicht zu negierenden und stets durchscheinenden allegorischen Charakter des Standbildes des Flottenkommandanten webt sich jedoch zugleich ein neuer Faden mit ein, der schon in früheren Standbildern durchschimmerte und in den nachfolgenden Monumenten nicht abreißen wird. Er ist als der zunehmende Anspruch zu erkennen, eine Person in ihrer Individualität darzustellen und diese mehr oder weniger frei von jeglicher Kostümierung und Allegorisierung zu präsentieren.¹⁵⁰

Es gibt zwei ältere Standbilder, die diesen Anspruch der individuellen und christlich imprägnierten Verherrlichung bereits erkennen lassen, obschon auch sie nicht frei von allegorischen Bezügen sind. Es sind dies das Monument Karls V. von Leone Leoni (Abb. 60), dessen ursprünglich geplanter Aufstellungsort nicht näher bestimmt werden kann, sowie die Statue des Herzogs von Alba von Jacques Jonghelinck, die in Antwerpen errichtet wurde, heute jedoch zerstört ist (Abb. 81). Beide Standbilder heroisieren den jeweils Dargestellten, indem sie diesen als tugendhafte und den christlichen Glaubenssätzen verhaftete Person kennzeichnen. Vornehmlich unter dem Aspekt seiner allegorischen Verweiskraft ist Leone Leonis Bronzestatue Karls V. über der Raserei bereits an anderer Stelle ausführlich behandelt worden. Zudem handelt es sich bei diesem Monument freilich um die heroische Repräsentation eines Kaisers, wohingegen das Bronzewerk von Andrea Calamech einen unehelichen Flottenkommandanten verewigt. Doch aufgrund der Kombination aus allegorischem Charakter und zeitgenössischer Rüstung und der daraus resultierenden Semantik ist das Standbild Karls V. auch im Zusammenhang mit der Statue des Don Juan de Austria von Bedeutung. Wie bereits weiter oben dargelegt, erscheint der Kaiser im Standbild Leone Leonis als Bezwinger eines Furors. Obwohl der Künstler offenbar bewusst darauf verzichtet hat, letzteren mit einem bestimmten Land oder einer spezifischen unterlegenen Partei zu identifizieren, kann das Monument als Anspielung auf die Siege des Kaisers über die Türken in Tunis (1535) und über die Protestantaten in der Schlacht bei Mühlberg (1547) verstanden werden.¹⁵¹ Dem Heiligen Michael im Kampf gegen

¹⁵⁰ Bereits Herbert Keutner hat diesen Gedanken in seinem wegweisenden Aufsatz aus dem Jahr 1956 geäußert, ist jedoch der Meinung, dass das Standbild des Don Juan de Austria von Andrea Calamech das erste „reine“ Standbild sei und somit frei von jeglicher „Verkleidung“ und Allegorisierung, vgl. Keutner: Standbild, S. 160. Wie der hier vorliegenden Untersuchung entnommen werden kann, teile ich diesen Eindruck nicht, da der allegorische Charakter des Standbildes von Andrea Calamech durch das abgeschlagene Haupt zu Füßen des Don Juan gewährleistet ist.

¹⁵¹ Cornelia Manegold: Clementia Principis. Intention und Rezeption des Standbildes für Fernando Álvarez de Toledo, Dritter Herzog von Alba (1507–1582), in: Martin Espenhorst (Hg.): Unwissen und Missverständnisse im vormodernen Friedensprozess (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz 94), Göttingen 2013, S. 41–69, hier S. 52–53.

den Drachen vergleichbar erscheint Karl V. in dieser Statue als siegreicher Krieger im Kampf für die christliche Religion bzw. den katholischen Glauben, dem zu Einfluss zu verhelfen eines seiner erklärten politischen Ziele war.¹⁵² Hier wird eine moralisch-theologische Fundierung des Monumentes greifbar, die nicht nur in die Konzeption des Standbildes des Don Juan de Austria einfließen wird, sondern auch dem zweiten Vorläufer der Statue Messina zugrundeliegt.

Dieses zweite Standbild, das eine dargestellte Person in die Semantik eines Glaubenskämpfers und -verteidigers einschreibt, ist das Denkmal für Don Fernando Alvarez de Toledo, Herzog von Alba und ab 1567 Statthalter Philipps II. in den Niederlanden (Abb. 81). Die Entstehungszeit des Monumentes, die übereinstimmenden formalen Kriterien, allen voran jedoch die Semantik, die die Statue aufruft, lassen das Standbild für den Herzog als unmittelbaren Vorläufer der Statue des Don Juan de Austria in Messina erscheinen.¹⁵³ Wie später der Generalkapitän der Flotte der Heiligen Liga wurde der Statthalter der Niederlande zu seinen Lebzeiten mit einer öffentlich errichteten Portraitstatue in zeitgenössischer Rüstung geehrt, was bis zu diesem Zeitpunkt nur für Karl V. bezeugt ist.¹⁵⁴ Doch im Unterschied zu dem Monument in Messina hatte der Herzog von Alba mit dem Standbild in Antwerpen sich selbst ein Denkmal gesetzt, weshalb die Statue bereits kurze Zeit nach ihrer Errichtung als negatives Beispiel für einen übersteigerten Selbstdarstellungsanspruch gewertet wurde und heftige Kritik sowohl auf niederländischer wie auch auf spanischer Seite hervorrief.¹⁵⁵

Obwohl der Zeitpunkt der Auftragsvergabe an den flämischen Künstler Jacques Jonghelinck nicht exakt bestimmt werden kann, so muss das Standbild im Mai 1571 fertiggestellt gewesen sein, denn es wurde am 19. desselben Monats auf dem Hauptplatz in der Zitadelle von Antwerpen errichtet, an welchem sich auch das

¹⁵² So in einem Brief Karls V. an seinen Sohn Philipp vom September 1558 zu lesen: „Ich bitte ihn und bürde es ihm auf mit aller Inständigkeit und Dringlichkeit und wie ich es nur kann und wie es meine Pflicht ist: ich befehle es ihm als sein liebender Vater und um des Gehorsams willen, den er mir schuldig ist, als Wichtigstes und Hauptsächliches, dass die Ketzer vernichtet und bestraft werden mit allem nur möglichen Nachdruck der Gewalt, ohne Ausnahme und ohne Barmherzigkeit [...].“ Zitiert nach Luise Schorn-Schütte: Karl V. (C. H. Beck Wissen 2130), München 32006, S. 19.

¹⁵³ Smolderen stellt dies zwar ebenfalls fest, allerdings ist seine Äußerung diesbezüglich recht vage. Er präzisiert seine These erst auf S. 136, indem er auf die in der Statue des Herzogs erstmals verwirklichte, unmittelbare und zeitlich fassbare Aktualität verweist: „Mais arrêtons-nous à la figure du Héros: pour la première fois débarrassé de l'attirail gréco-romain, il apparaît sans mensonge, tel qu'il était, la tête petite sur un corps trop long, revêtu de l'armure contemporaine et portant les insignes de son commandement.“ Siehe Luc Smolderen: Jacques Jonghelinck. Sculpteur, médailleur et graveur de sceaux (1530–1606) (Publications d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Catholique de Louvain 90; Numismatica Lovaniensia 15), Louvain-la-Neuve 1996, S. 136, S. 122. Dieser Aspekt der Zeitlichkeit in der Darstellungsweise des öffentlichen Denkmals wird uns, wie bereits dargelegt, ebenfalls beschäftigen. Er stellt jedoch, im Gegensatz zur These Smolderens, nur ein Element in der Untersuchung der Rolle des Alba-Standbildes für die Statue des Don Juan de Austria dar; siehe dazu ausführlich weiter unten.

¹⁵⁴ Vgl. Manegold: Clementia Principis, S. 41.

¹⁵⁵ Ebd.

Palais des Herzogs befand.¹⁵⁶ Bei der Statue handelte es sich um ein äußerst qualitativ gearbeitetes und sehr bekanntes Werk des flämischen Künstlers Jacques Jonghelinck, einem Schüler Leone Leonis. Das Monument in Antwerpen stand jedoch nur drei Jahre lang aufrecht, es wurde 1574 abgeräumt und eingelagert, im Jahr 1577 dann eingeschmolzen. Glücklicherweise wurde die Statue von Jacques Jonghelinck nicht nur in Texten des 16. und 17. Jahrhunders häufig erwähnt, sondern ist auch in verschiedenen Druckerzeugnissen erschienen und zudem durch diverse Stiche überliefert, sodass wir über ihr Aussehen recht gut informiert sind.¹⁵⁷ Offenbar sind die beiden Stiche nach Philippe Galle (1537–1602) nicht nur die ältesten Zeugnisse, sondern darüber hinaus anscheinend auch die einzigen, bei deren Entstehung dem Zeichner der Vorlage bzw. dem Stecher das Original vor Augen gestanden haben muss (Abb. 81).¹⁵⁸ Von einzelnen Abweichungen abgesehen, stimmen die übrigen graphischen Zeugnisse in der Darstellung des Monumentes von Jacques Jonghelinck überein.¹⁵⁹ Der Herzog steht mit unbedecktem Haupt und in fast vollständiger Rüstung über zwei allegorischen Figuren, in seiner linken Hand hält er einen Kommandostab. Mit dem rechten, ausgestreckten und auffälligerweise ungeschützten Arm scheint er eine Abwärtsbewegung zu vollführen, die leichte Drehung des Kopfes nach rechts und die Richtung des Blicks scheinen dieser dabei zu folgen. Die Beine sind in leichter Schrittstellung gegeben, mit dem rechten Fuß steht der Herzog auf einem Schild, während der linke leicht zurückversetzt auf einer der beiden Liegefiguren ruht. Um den Hals trägt er die Kette vom Orden des Goldenen Vlieses. Leone Leoni hat von Don Ferdinando zwischen 1554 und 1556 eine Bronzestatue angefertigt. Ein Vergleich der Büste mit jenen Gesichtszügen, die auf den Stichen wiedergegeben sind, ergibt, dass das Standbild des Herzogs von Alba als Portraitstatue gearbeitet wurde. Geht man ferner von der Annahme aus, dass die Büste bei der Gestaltung der Statue als Vorbild diente, so dürfte die Rüstung des Herzogs mit Ziselierungen verziert gewesen sein, die in vertikalen Bändern und an den Schulterstücken Ornamente und Tropaia zeigten.¹⁶⁰ Dem Stich ist wiederum zu entnehmen, dass der Ärmelstoff mit aufwendigen Stickereien in Rautenmuster verziert gewesen war (Abb. 81).

Die Liegefiguren sind kompliziert arrangiert und müssen den Betrachter, ähnlich wie Cellinis Bronzeplastik des Perseus und der Medusa in Florenz, dazu animiert haben, das Werk zu umschreiten. Der deutlich überlebensgroße Maßstab sowie die allansichtige Konzeption der Statue dürften der freiplastischen Auf-

¹⁵⁶ Smolderen: Jonghelinck, S. 120–121.

¹⁵⁷ Für einen detaillierten Überblick zur Überlieferung der Statue des Herzogs in den unterschiedlichen Medien siehe ebd., S. 122–125 sowie die Tafeln XLV–XLVIII. Zu den Stichen siehe auch Luc Smolderen: La statue du duc d'Albe à Anvers par Jacques Jonghelinck (1571) (Académie Royale de Belgique, Mémoirs de la Classe des Beaux-Arts, Mémoirs 14.1), Brüssel 1972, S. 16–26.

¹⁵⁸ So die Behauptung von Smolderen: Jonghelinck, S. 122.

¹⁵⁹ Die einzelnen Abweichungen sind detailliert aufgeführt ebd., S. 124.

¹⁶⁰ Ebd., S. 127, zur Büste siehe auch ebd., S. 145–148.

stellung auf dem Hauptplatz der Zitadelle wohl in entsprechender Weise gerecht geworden sein (Abb. 82).¹⁶¹ Leider kann die graphische Überlieferung nicht entscheidend dazu beitragen, die Liegefiguren exakt zu identifizieren. Auf den Stichen ist jeweils nur die Vorderansicht der Bronzegruppe gegeben, woraus die genaue Stellung der Körper zueinander nicht ersichtlich ist. Erschwerend kommt hinzu, dass nur zwei Köpfe und zwei Oberkörper, jedoch insgesamt sechs Arme zu erkennen sind (Abb. 81).¹⁶² Die direkt hinter Don Ferdinando halb liegende männliche Figur trägt einen Bart und ein Stirnband, ist in eine antikisierende Rüstung gekleidet und führt eine kleine Tasche mit sich, aus der mehrere kleinere Tiere herausschauen.¹⁶³ Ihre Beine weisen Schnittwunden auf. Sie hält in der rechten Hand einen zerbrochenen Hammer, in der linken eine nach unten geneigte Fackel. Die zweite männliche Figur, die unmittelbar hinter der ersten liegt, wendet jener den Rücken zu. Sie trägt eine einfache Kopfbedeckung, ihr Gesicht ist auf den Stichen jedoch verschattet und daher schwer erkennbar. Beide Figuren tragen auffällige Ohrgehänge in Form von Kalebassen und Näpfen. Die linke Hand, die der hinteren Liegefigur aufgrund ihrer Körperhaltung am ehesten zuzuordnen ist, hält eine Axt. Die Rechte scheint jedoch in angewinkelster Position halb unter dem Körper der anderen Figur zu liegen und hält möglicherweise den Morgenstern, der über die seitliche Kante der Standplatte hinausragt. An jener Stelle führt ein Arm unter der Figurengruppe hervor, die dazugehörige Hand hält einen Geldbeutel. An den Unterarm ist eine Maske gelehnt, die ein männliches, bäriges Gesicht wiedergibt. Eine weitere, nicht eindeutig zuzuordnende Hand reckt sich offenbar aus dem Spalt zwischen den beiden liegenden Figuren empor und hält dem Herzog von Alba ein Buch entgegen. Direkt auf der Standplatte ist folgende lateinische Inschrift zu lesen: IVNGELINGI OPVS EX ÆRE CAPTIVO (Werk des Jonghelinck, aus dem erbeuteten Erz [gefertigt]).

Die Bronzeplastik stand nach Aussage verschiedener zeitgenössischer Quellen auf einem quadratischen Sockel aus blauem Stein, der sich über einem dreistufigen Postament erhob (Abb. 81).¹⁶⁴ Die Front war mit einer Inschrift versehen. Die beiden Seiten des Sockels waren mit Reliefs verziert, während die Rückseite keinerlei Gestaltungen aufwies.¹⁶⁵ Die Inschrift auf der Vorderseite des Monumentssockels lautete:

¹⁶¹ Das Standbild maß in der Höhe angeblich 15 Fuß, was ungefähr fünf Metern entspricht; für die einzelnen Maße siehe ebd., S. 126, dort auch mit der weiteren Literatur.

¹⁶² In den Quellen wird vorrangig die Anzahl von sechs Armen überliefert, allerdings werden in einigen Schriftstücken auch nur vier Arme genannt, siehe dazu ausführlich ebd., S. 127, Anm. 478. – In den Stichen sind die sechs Arme nur sehr schwer erkennbar, siehe zum besseren Verständnis die Ansicht von oben ebd., Taf. XLIX.

¹⁶³ Luc Smolderen deutet diese kleinen Tiere als Eidechsen, siehe ebd., S. 127.

¹⁶⁴ Ebd., S. 130, dort auch mit der detailliert verzeichneten Quellenliteratur. Anscheinend hielten einige Autoren diesen Stein für Marmor, siehe hierzu Smolderen: Jonghelinck, S. 130, Anm. 489, dort auch mit weiterer Literatur.

¹⁶⁵ Anhand der Stiche lässt sich meines Erachtens nicht mit endgültiger Sicherheit feststellen, ob Inschrift und Reliefs als Bronzeplatten auf den Sockel aufmontiert oder ob sie direkt aus dem Stein gearbeitet waren. Dadurch kann letztlich die Frage, ob Konzeption und

FERDINANDO ALVAREZ
ATOLEDO ALBÆ DVC.
PHILIPPI. II. HISP. APVD
BELGAS PRÆFEC. QVOD
EXTINCTA SEDITIONE, RE=
BELLIB. PVLSIS RELIGIONE
PROCVRATA, IVSTITIA
CVLTA PROVINCIÆ PACE[M]
FIRMARIT REGIS OPTI=
MI MINISTRO FIDELISS.
POSITVM.¹⁶⁶

Auf der linken Seite des Sockels war, von vorne betrachtet, ein Hirte mit seiner Schafherde abgebildet (Abb. 81). Sie passieren einen Wald, wo ihnen verschiedene Tiere begegnen, darunter eine Schlange, ein Frosch, ein Löwe. Eine geflügelte Figur erscheint aus den Wolken und reicht einen Zweig hinab. Es handelt sich um die Morgendämmerung (span. „alba“) und spielt auf den Namen des Herzogs an. Gemeinsam mit dem Hirten stellt sie eine bildliche Übersetzung der griechischen Legende dar, die sich unterhalb der Rahmenleiste, die das gesamte Relief umfasst, befindet: ΑΛΕ ΧΙΚΑΚΟΣ ΗΩΣ. Dies lässt sich übersetzen mit: Die Morgendämmerung, die das Böse verjagt.¹⁶⁷

Das Relief auf der rechten Seite zeigte einen Altar, auf dem Opfergaben brennen und der auf der Vorderseite die Inschrift trug: DEO PATRVM NOSTROR. [UM] .S.[ACRUM] (Abb. 81). Darüber spannte sich eine Girlande, unter deren beiden Enden parallel zu den Reliefrahmenleisten jeweils Tropaia hingen, die neben Helmen und antikischen Panzerrüstungen auch Lanzen und Schilde umfassten. Unterhalb des Reliefs war die Inschrift PIETAS zu lesen.

Doch wie sind die Bildreliefs in Bezug auf die Person des Herzogs von Alba genau zu deuten? Jacques Jonghelinck hatte 1569 oder 1570 den Auftrag erhalten, ein bronzenes Standbild des Herzogs von Alba anzufertigen.¹⁶⁸ Zu diesem Zeitpunkt befand sich Don Ferdinando auf dem Höhepunkt seiner Macht, denn er hatte 1568 in der Schlacht von Jemmingen eine Revolte der niederländischen Provinzen, welche sich gegen ihren Landesherrn Philipp II. aufgelehnt hatten, brutal

Herstellung der beiden Reliefs entweder dem Künstler Jonghelinck oder dem Steinmetz Paludanus, der für die Anfertigung des Steinsockels verantwortlich zeichnet, zuzuschreiben sind, nicht hinreichend beantwortet werden, vgl. hierzu die aufgeführten Argumente bei Smolderen: Jonghelinck, S. 131–133.

¹⁶⁶ Der Wortlaut lässt sich wie folgt übersetzen: „Errichtet zu Ehren von Ferdinando Alvarez de Toledo, Herzog von Alba, Statthalter Philipps II. in den Niederlanden, stets treuer Minister der Könige, weil er den Aufruhr niedergeschlagen, die Rebellen verjagt, die Religion wiederhergestellt, Gerechtigkeit gewährleistet und dieser Provinz den Frieden gesichert hat.“

¹⁶⁷ Vgl. Smolderen: Jonghelinck, S. 131.

¹⁶⁸ Ebd., S. 120. – Ein genaues Datum der Auftragsvergabe ist nicht bekannt.

niedergeschlagen.¹⁶⁹ Unter der Führung Wilhelms I. von Oranien und der Grafen Egmond und Hoorn wurde die Revolte mehrheitlich von Calvinisten getragen. Diese wehrten sich gegen die Maßnahmen, mit denen Philipp II. die Gegenreformation in den sogenannten Generalstaaten verschärfen und zugleich die ständischen Freiheiten der Provinzen beschneiden wollte. Im Jahr 1564 erreichte der Protest erstmals einen Höhepunkt. Wenige Jahre später, 1567, ernannte Philipp II. Don Ferdinando Alvarez de Toledo zu seinem Statthalter und entsandte ihn zusammen mit spanischen Truppen in die niederländischen Provinzen, um den Aufstand zu beenden. Dem Herzog von Alba gelang es mithilfe eines Sondergerichts und einer brutalen, rücksichtslosen Vorgehensweise zunächst, den Aufstand zu unterdrücken. Am 21. Juli 1568 brachte es Don Fernando außerdem fertig, die aufständischen Truppen unter der Führung von Ludwig von Nassau in der Schlacht von Jemmingen zu besiegen. In der Folge wurden auch die Grafen von Egmond und Hoorn, wenig später auch Wilhelm von Oranien hingerichtet.¹⁷⁰ Für diesen militärischen Erfolg wurde Don Ferdinando zunächst euphorisch gefeiert.¹⁷¹ Die brutale und äußerst rücksichtslose Vorgehensweise des Herzogs von Alba provozierte jedoch neue Aufstände, sodass der Protest seinen regionalen Charakter verlor und auf das gesamte Land übergriff.

Bezeichnenderweise erbeutete Don Ferdinando in der Schlacht von Jemmingen einige Geschütze, aus welchen Jacques Jonghelinck kurze Zeit später die Statue des Herzogs von Alba für Antwerpen fertigte, worauf die bereits zitierte Inschrift auf der Standplatte hinweist.¹⁷² Vom materialikonologischen Aspekt her erhält das Monument dadurch eine zusätzliche Bedeutung, die für die Heroisierung des Herzogs im öffentlichen Standbild zentral ist: Das Standbild stellt ganz offensichtlich das Siegesmonument dar, mit dem der Herzog von Alba seinen Triumph in der Schlacht von Jemmingen verewigen wollte. Nicht nur der Sieg des Herzogs wurde hier visualisiert, sondern auf grausame Weise auch die Niederlage der Aufständischen durch das wiederverwendete Material der Bevölkerung vor Augen geführt.

¹⁶⁹ Einen äußerst komprimierten Überblick zu den Ereignissen gibt Smolderen: Jonghelinck, S. 117. Für einen umfassenderen Überblick und allgemein zu diesem Aufstand der niederländischen Provinzen sowie seinen Ursachen und Folgen siehe Geoffrey Parker: Der Aufstand der Niederlande. Von der Herrschaft der Spanier zur Gründung der Niederländischen Republik, übers. von Suzanne Annette Gangloff, München 1979, S. 69–137; Anton van der Lemi: Opstand! Der Aufstand in den Niederlanden. Egmonts und Oranien Opposition, die Gründung der Republik und der Weg zum Westfälischen Frieden, übers. von Klaus Jöken, Berlin 1996, S. 37–108; Henry Kamen: The Duke of Alba, New Haven 2004, S. 75–105; Judith Pollmann: Catholic Identity and the Revolt of the Netherlands, 1520–1635, New York 2011, S. 68–93.

¹⁷⁰ Parker: Aufstand, S. 128.

¹⁷¹ Nicht nur Papst Pius V., auch der Nuntius Spaniens Giovanni Battista Cestagna, der zukünftige Urban VII., war angesichts des von Don Ferdinando errungenen Sieges voll des Lobes, siehe Smolderen: Jonghelinck, S. 117.

¹⁷² In einem Brief, den Don Ferdinando am 22. Juli 1568 an den Staatsrat schrieb, erwähnt er, dass er in der Schlacht von Jemmingen 16 Geschütze erbeutet habe, vgl. ebd., S. 120, Anm. 451.

Die Frage, auf wen die Konzeption der Statue zurückgeht, hat die Forschung bisher sehr beschäftigt.¹⁷³ Ob die Idee, dem Herzog von Alba eine Statue zu errichten, auf den Statthalter der Niederlande selbst zurückgeht, ist nicht genau nachzuweisen, es spricht jedoch einiges dafür.¹⁷⁴ Angesichts der Kosten für das Monument, die von der Staatskasse getragen wurden, kann man davon ausgehen, dass der Plan die Zustimmung des Generalstatthalters gefunden haben muss.¹⁷⁵ Zudem war der Herzog von Alba in seiner Funktion als Statthalter Philipps II. mit einer Generalvollmacht ausgestattet. Es ist sehr wahrscheinlich, dass der Herzog von Alba die Gestaltung seines eigenen Ehrenmonumentes, wenn nicht sogar komplett, so doch auf maßgebliche Weise mitbestimmt hat.

Das Standbild in Antwerpen ist aufgrund seiner formalen Konzeption als Siegesmonument und zugleich als Tugend-Laster-Darstellung anzusprechen. Allerdings ist die Bronzegruppe, mit Ausnahme der Person des Don Ferdinando, bislang recht kontrovers gedeutet worden.¹⁷⁶ Herbert Keutner hat die beiden Figuren als „Personifizierung des Betrugs“ interpretiert.¹⁷⁷ Luc Smolderen betrachtet die beiden liegenden Figuren als ein einziges Wesen mit zwei Köpfen, zwei Oberkörpern und sechs Armen, das die beiden Revolutionsparteien – den Adel und die ständische Bevölkerung – verkörpert.¹⁷⁸ Cornelia Manegold hingegen identifiziert das zweiköpfige Wesen als *seditio*, also als eine Allegorie des Aufstandes.¹⁷⁹ Die Attribute, so Manegold weiter, seien auf die tagespolitische Situation während der tyrannischen Herrschaft Albas zu beziehen.¹⁸⁰

Vor dem Hintergrund der Revolte der niederländischen Provinzen sowie des Sieges des Don Ferdinando in der Schlacht von Jemmingen 1568 ist es daher

¹⁷³ Der Wortlaut einiger Quellen lässt vermuten, dass ursprünglich der Theologe Arias Montanus für die Idee des Monuments verantwortlich zeichnete, siehe Smolderen: Statue, S. 7, vgl. Smolderen: Jonghelinck, S. 119.

¹⁷⁴ Ein Vertrag mit dem Künstler ist meines Wissens bisher nicht überliefert. Sehr überzeugend ist jedoch eine Anordnung des Herzogs, mit welcher er eine Zahlung an Jacques Jonghelinck anwies für „certain ouvrage que son Excellence lui a fait faire“, siehe ebd., S. 120; Smolderen: Statue, S. 79. Mit diesem in der Quelle genannten Werk kann nicht die Büste des Herzogs gemeint sein, denn jene hatte er entweder vom Künstler geschenkt bekommen oder aus seinem eigenen Vermögen bezahlt, vgl. Smolderen: Jonghelinck, S. 119, Anm. 450 und allgemein zur Büste des Herzogs von Jacques Jonghelinck ebd., S. 145–148.

¹⁷⁵ Vgl. Smolderen: Statue, S. 9; Smolderen: Jonghelinck, S. 119.

¹⁷⁶ So wurden die Figuren mitunter als Grafen von Egmond und Hoorn bzw. als Wilhelm I. von Oranien und Ludwig von Nassau gedeutet, vgl. die detaillierte Aufführung bei Smolderen: Jonghelinck, S. 128, Anm. 480.

¹⁷⁷ Keutner: Standbild, S. 157.

¹⁷⁸ Smolderen: Jonghelinck, S. 128.

¹⁷⁹ Siehe hierzu ausführlich Manegold: Clementia Principis, S. 56–57. Als bildlicher Vergleich dient der Autorin ein Stich mit der Allegorie der *seditio* aus einer Serie über die Ursachen des Aufstandes, die Dirck Volckertsz Coornhert (1522–1550) um 1574 nach Adriaan de Wert (1510–1590) stach (Collection Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam, Inv.Nr. RP-P-1886-A-10378). Darauf ist die Gestalt eines siamesischen Zwillingen mit einem weiblichen und einem männlichen Oberkörper zu sehen, die aufeinander einschlagen.

¹⁸⁰ Manegold: Clementia Principis, S. 57.

nicht abwegig, die beiden Liegefiguren als die unterlegenen Calvinisten bzw. als Personifikation des Aufstandes der Andersgläubigen zu interpretieren. Diese Deutung lässt sich durch ein zeitgeschichtliches Dokument erhärten, das als *Declaración de la estatua de metal de duque de alba y de otros que se han puesto en el castillo de Amberes* bekannt ist. Der Text ermöglicht außerdem, alle Details sowie die den Figuren beigegebenen Attribute zu erschließen:

El brazo que tiene la petición o requesta en la mano significa la nobleza que presentó la requesta a Madama da Parma.

El brazo del martillo el rompimiento de las imágenes.

El brazo de la hacha de cortar leña, el rompimiento de las imágenes.

El de la maza de armas significa los que tomaron las armas contra S. M.

El brazo de la hacha alumbrada, el fuego que pusieron a los templos y al país.

El brazo de la bolsa , la gran suma de dineros que presentaron por haber la confesión augustana.

Las dos cabezas en un cuerpo significan la herejía; la que tiene el bonetillo es el común, y la de las calabacillas y escudillas de palo, la nobleza.

Las dos máscaras significan que las llevaban los que presentaron la requesta, y, siéndoles quitada, fueron conocidos.

Las viçaças, con las calabacillas y escudillas de palo a las orejas, significan el nombre Gues-Gueux, que tomaron.

Los libros y serpientes que salen de las viçaças, la mala doctrina y el veneno que sembraron.

Las heridas del brazo y del muslo significan que la herejía va, derrota, mal herida.

El estar el duque del todo armado, si no el brazo derecho, significa, la parte armada, cómo venció y echó del país a los malos, y el brazo desnudo y tendido llama a los bueones a paz y concordia.¹⁸¹

¹⁸¹ Archivo General de Simancas, estado, legjo 549, fol. 153. Zitiert nach Manegold: Clemencia Principis, S. 67, Anm. 79; siehe auch Smolderen: Jonghelinck, S. 129, dort jedoch nur in der französischen Übersetzung des Autors. Die Übersetzung lautet:

„Der Arm, dessen Hand die Bitschrift hält, bezeichnet den Adel, der Madame de Parma die Bitschrift überreicht.

Der Arm mit der Holzaxt den Bildersturm.

Der Arm mit dem Morgenstern bezeichnet diejenigen, die gegen den König die Waffen ergriffen haben.

Der Arm mit der brennenden Fackel das Feuer, das sie an die Kirchen und an das ganze Land gelegt haben.

Der Arm mit der Börse die große Summe, die sie aufgebracht haben, um die Augsburger Konfession zu erhalten.

Die zwei Köpfe auf einem Körper bezeichnen die Ketzerei; der mit der kleineren Mütze stellt das Volk, der mit den Kabelassen [sic] und den Holznäpfen den Adel dar.

Die zwei Masken besagen, dass die Überbringer der Bitschrift sie trugen und sich erst nach deren Ablegen in ihrer wahren Art zu kennen geben.

Die Bettelsäcke, wie auch die Kabelassen [sic] und Holznäpfe an den Ohren weisen auf den Namen ‚Geuzen‘, den sie tragen.

Die Schriften und Schlangen, die aus den Bettelsäcken kommen, sind Zeichen der Irrlehre und des Gifts, das sie aussäen.

Die Wunden an Arm und Oberschenkel zeigen, dass die Ketzerei von der Sacra Romana Rota übel zugerichtet wird.

Der Herzog ist ganz gerüstet, mit Ausnahme des rechten Arms.

Außerdem verdeutlichen die Inschrift am Monumentsockel und die beiden Bildreliefs, dass mit der Statue allein die Taten des Don Ferdinando gepriesen werden sollen, die dieser in seiner Funktion als Statthalter der Niederlande im Dienst der spanischen Krone vollbracht hat. Mit der an die Adlocutio-Geste der römischen Kaiser angelehnten Haltung des grüßend ausgestreckten rechten Arms mit der nach unten geöffneten Hand erscheint Don Ferdinando als Friedensstifter.¹⁸²

Darüber hinaus wird mit dem Bild der Morgendämmerung, die das Böse vertreibt, *expressis verbis* auf die Person des Herzogs von Alba verwiesen. Hierbei werden Aspekte einer christlichen Licht- und Heilsbringermetaphorik aufgerufen, die sich eindeutig auf den Herzog beziehen. Das Licht der Morgenröte vertreibt die nach biblischem Sinne unreinen Tiere wie Löwe, Schlange, Kröten, Wolf, Eule und Fledermäuse, sodass die reinen Tiere wie Schafe, Rinder und Hirsch ungestört dem „guten Hirten“, der als Bild zur Charakterisierung eines Herrschers dient, folgen können.¹⁸³ Ganz in diesem Sinne kann auch das andere, der Hand mit dem Kommandostab zuzuordnende Relief betrachtet und als ein Hinweis auf das Verdienst des Herzogs verstanden werden, die Religion in den niederländischen Provinzen wiederhergestellt zu haben.¹⁸⁴

Durch die beiden Reliefs und die Gestaltung des Standbildes in der ikonografischen Tradition von Tugend-Laster-Darstellungen erhält die Statue eine moralisch-religiöse Fundierung. Alba wird zum Verteidiger des katholischen Glaubens stilisiert, der heroisch die Ungläubigen besiegt und den christlichen Werten zu ihrer alten Geltung verhilft. Die zeitgenössische Rüstung verdeutlicht zum einen den militärischen Streitwillen und die kriegerische Gesinnung, mit der Don Fernando sein Anliegen im Dienst der spanischen Krone und der katholischen Kirche vertritt (Abb. 81). Zum anderen verdeutlicht sie, gemeinsam mit der Inschrift, dass nicht irgendeine allumfassende zeitliche Ebene, nicht irgendein fernes Zeitalter aufgerufen wird, das den Herzog für seine Taten entlohnend wird. Es scheint einzig und allein um die tatsächliche, die historisch fassbare Person des Herzogs und seine Verherrlichung zu gehen. In diesen beiden Punkten – Darstellung eines Glaubensverfechters und Adressierung einer historischen Person in ihrer zeitlichen Verortung – wird das Monument von Jacques Jonghelinck zum unmittel-

Die Rüstung zeigt, dass er die Schlechten besiegte und aus dem Land vertrieb.
Der ausgestreckte ungewappnete Arm dagegen ruft
die Guten zu Frieden und Eintracht.“

Die Übersetzung ist zitiert nach Manegold: Clementia Principis, S. 66–67. Dort auch die Schreibweise „Kabellassen“.

¹⁸² Vgl. dazu ausführlich Manegold: Clementia Principis, S. 62–66.

¹⁸³ Ebd., S. 58.

¹⁸⁴ Vgl. Smolderen: Jonghelinck, S. 131 sowie Anm. 495. – Meiner Ansicht nach vermischt der Autor jedoch die beiden Bilder der Morgendämmerung und des Hirten, indem er Don Ferdinand Alvarez de Toledo in beiden Figuren aufgehen sieht. Die Namensbedeutung des Herzogs spricht in meinen Augen dafür, diesen vor allem in der Figur der Morgendämmerung wiederzuerkennen.

baren Vorläufer für das Standbild des Don Juan de Austria in Messina und seiner darin artikulierten heroischen Modellierung (Abb. 72).¹⁸⁵

Der Unterschied zwischen den beiden Statuen besteht allerdings darin, dass die Bedeutung des Don Juan de Austria stets im Zusammenhang seiner in der Schlacht von Lepanto vollbrachten Taten kontextualisiert und dementsprechend wahrgenommen wurde. Die Inschrift am Sockel des Standbildes in Messina verdeutlicht dies ebenso wie die Reliefplatten. Die kartographisch gestalteten Darstellungen schildern den Schlachtverlauf und den Sieg der Heiligen Liga, sie sind zugleich auch als Beleg für die Bedeutung der Stadt im Kriegsgeschehen zu verstehen (Abb. 76, 77, 78). Zwar dienen auch hier die Reliefs der indirekten Stilisierung des Geehrten, doch enthalten sie im Unterschied zum Relief der Morgendämmerung des Alba-Monuments keinerlei allegorische Darstellungen, die der direkten Verherrlichung des Don Juan dienen. Die Gestaltung des Sockels des Messineser Standbildes dient der Verherrlichung der christlichen Kriegsparteien und deren Streitkräften, wohingegen die bildliche Repräsentation des Don Juan allein auf die bronzenen Standfiguren beschränkt bleibt. Erst aus der Zusammenschau der einzelnen Elemente des Standbildes – Inschrift, formale Konzeption und bildliche Gestaltung, der Aufstellungsort – ergibt sich eine visuelle Rhetorik, die eindeutig auf die Heroisierung des Don Juan de Austria als siegreicher Flottenkapitän der Heiligen Liga abzielt.

Wie gezeigt werden konnte, figuriert Don Ferdinando Alvarez de Toledo in dem in der Zitadelle von Antwerpen aufgestellten Standbild des flämischen Künstlers Jacques Jonghelinck als expliziter Verteidiger des christlichen Glaubens in den niederländischen Provinzen. Da der Bildhauer der Schüler Leone Leonis war, ist anzunehmen, dass er mit dem Werk seines Meisters, das Karl V. über der Raserei zeigt, sehr gut vertraut gewesen ist.¹⁸⁶ Der allegorische Charakter des Monuments für Don Ferdinando ist sicherlich auch durch dieses sehr bekannte Kunstwerk des Meisters Leone Leoni beeinflusst worden: das bronzenen Standbild des Kaisers des Heiligen Römischen Reiches kann ebenfalls als die Darstellung eines Christen aufgefasst werden, der die Werte seiner Kirche gegen Andersgläubige verteidigte.

Es mag daher nicht verwundern, dass der Flame bei der Konzeption des Standbildes für den Herzog von Alba sehr wahrscheinlich das Bronzework Leone Leonis zum Vorbild genommen und sein Monument „noch einmal in das Gewand der Tugend-Laster-Verkörperung“ gekleidet hat.¹⁸⁷ Der Geehrte wird analog zur Wiedergabe Karls V. im Standbild des Meisters nicht mehr in einer antikisieren-

¹⁸⁵ Auf den Aspekt der Zeitlichkeit, der in der Statue des Herzogs von Alba angesprochen wird, haben bereits Keutner: Standbild, S. 157–158 und Smolderen: Jonghelinck, S. 136 verwiesen.

¹⁸⁶ Siehe hierzu ebd., S. 136.

¹⁸⁷ Keutner: Standbild, S. 157. – Es ist sehr gut möglich, dass Jacques Jonghelinck die Werke seines Meisters im Rahmen ihrer Besuche kennengelernt hat, vgl. Smolderen: Jonghelinck, S. 136; Di Dio: Leone Leoni, S. 164.

den, sondern in einer zeitgenössischen Rüstung dargestellt. Zusammen mit der Inschrift, die allein die Dienste des Herzogs hervorhebt, wird außerdem deutlich, dass hier seine Person in unverbrämter Gestalt heroisiert wird. Dies ist außergewöhnlich und stellt für die Analyse der Heroisierung im öffentlichen Standbild einen bedeutenden Entwicklungsschritt dar. Das Monument des Herzogs von Alba veranschaulicht auf recht eindrückliche Weise die zunehmende Selbstverherrlichung des Individuums, das in diesem Fall in einer öffentlichen und vollkommen übersteigerten Selbstheroisierung gipfelt. Es wird deutlich, dass der persönliche Geltungstrieb des Don Ferdinando Alvarez de Toledo die Grenzen dessen sprengt, was für die Repräsentation einer Person im öffentlichen Stadtraum offenbar zulässig oder akzeptabel ist. Denn obwohl dieser persönliche Geltungstrieb mittels des Exemplcharakters, den das Standbild aufgrund seiner Konzeption als Tugend-Laster-Darstellung ausstrahlt, gemindert werden soll, tritt der auf die Selbstverherrlichung des Dargestellten abzielende Sendungsanspruch deutlich zutage. Die „alte“ Form des Denkmals in seiner Funktion zur Veranschaulichung von Tugenden und Lastern ist seiner ursprünglichen Bedeutung beraubt und dient lediglich als Hintergrundfolie für die Heroisierung des in der Statue Dargestellten.¹⁸⁸ Sowohl die Sockelinschrift als auch die zeitgenössische Rüstung, die der Herzog trägt, zeigen die ausschließlich personenbezogene, zeitgebundene Motivierung des Standbildes.

Dieses Maß an Selbstverherrlichung, das bei diesem Monument zutage tritt und überdies offenbar auch noch persönlich motiviert war, sprengte aufgrund des sich darin ausdrückenden gesteigerten persönlichen Geltungstriebes die Grenzen der bildlichen Repräsentation einer Person im öffentlichen Raum. Als Beleg dafür kann eine zeitgenössische Medaille gelten, die mit beißendem Spott den Hochmut des Herzogs ins Bild setzt (Abb. 83): Wie die umlaufende Schrift bezeugt, wird die Statue des Herzogs auf dem Avers mit der Geschichte des Ikarus verglichen, die geflügelte Gestalt ist neben dem Monument gut erkennbar. Ferner ist direkt über dem Standbild ein Geschütz abgebildet – wohl eine Anspielung darauf, dass das Monument eingeschmolzen und daraus Kanonen gegossen wurden.¹⁸⁹ Auf dem Revers der Medaille ist Gottvater abgebildet, wie er den geflügelten Luzifer des Paradieses verweist (Abb. 83), auch dies ist als Anspielung auf den Hochmut des Herzogs von Alba zu werten. Hier scheint ein weiterer, wesentlich weniger abstrakter Bedeutungsgehalt auf, denn wie der gefallene Engel auf der Rückseite der Medaille aus den Himmelsgewölben stürzt, so ist auch das Monument von Jacques Jonghelinck umgestürzt worden. Die Bevölkerung Antwerpens mag angesichts der brutalen Methoden, die der Herzog von Alba an den Tag legte, vielleicht nicht unbeteiligt gewesen sein. Doch auch von offizieller Seite regte sich Unmut. Die Ehre eines öffentlichen, derart aufwendig gearbeiteten Standbildes wurde in der Regel nur Herrschern, Päpsten und ausgesuchten Amts-

¹⁸⁸ Keutner: Standbild, S. 158; Smolderen: Jonghelinck, S. 136.

¹⁸⁹ Vgl. ebd., S. 125.

trägern zuteil. Das Standbild von Jacques Jonghelinck, mit dem der Herzog von Alba seinen eigenen Ruhm verewigen wollte, wurde als Anmaßung gegenüber dem spanischen König ausgelegt.¹⁹⁰ Auch die Bevölkerung Antwerpens, die zum Platz in der Zitadelle Zugang hatte, sah sich in der Statue des Herzogs erniedrigt, die Empörung darüber brach sich in zahlreichen Spottgedichten Bahn.¹⁹¹ Der Unmut des königlichen Hofes äußerte sich letztendlich darin, dass das Standbild im Jahr 1574, nachdem es umgestürzt worden war, in einem Gelass in der Zitadelle gelagert wurde.¹⁹² Spätestens im März 1577 dürfte die Bronzestatue des Herzogs von Jacques Jonghelinck in die Gießerei verbracht worden sein, um wieder das zu werden, was sie vor ihrer Erschaffung durch den Künstler bereits gewesen war: ein Geschütz.¹⁹³

Es scheint, also ob sich das Heroisierungskonzept im Laufe der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, insbesondere in der Perspektive Karls V. und seiner Nachfolge, grundlegend änderte. Der im öffentlichen Standbild Geehrte wird nun nicht mehr zwangsläufig als der herkulische Held nach antikem Vorbild charakterisiert. Vielmehr wird der Dargestellte als siegreicher Kämpfer visualisiert. Das antike Konzept der *virtus* ist bei der Konzeption der Darstellung jedoch keineswegs in irgendeiner Art überholt, sondern erfährt eine Aktualisierung, die sich besonders an der zeitgenössischen Rüstung festmachen lässt. Wesentliche Elemente des antiken Konzeptes von *virtus*, soweit sich dieses in der militärischen Überlegenheit und der tugendhaften Gesinnung des Dargestellten fassen lässt, werden übernommen. Es ändert sich jedoch der zeitliche Bezugshorizont. Nicht mehr der antike Held nach herkulischem Vorbild dient als maßgebliche Bezugsgröße bei der Heroisierung. Stattdessen wird der Geehrte durch die zeitgenössische Rüstung nun in seiner eigenen Zeit verortet. Die Visualisierung von Überzeitlichkeit, wie sie zuvor durch die antikische Rüstung angestrebt war, scheint dahingegen jedoch abzunehmen. Dies bedeutet allerdings nicht, dass Attribute *all'antica* wie Kleidung und Gegenstände nicht mehr Bestandteile weiterer Statuen sind, denn dies ist durchaus der Fall. Es scheint, als ob vielmehr der alleinige Anspruch der Visualisierung von Überzeitlichkeit nach antikischem Vorbild abnimmt und die Heroisierung im öffentlichen Standbild nicht mehr vorherrschend dominiert. Die Antike scheint ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zwar nicht mehr

¹⁹⁰ Siehe hierzu besonders Jochen Becker: Hochmut kommt vor dem Fall. Zum Standbild Albas in der Zitadelle von Antwerpen 1571–1574, in: Simiolus 5, 1971, S. 75–115; vgl. Smolderen: Jonghelinck, S. 136–137.

¹⁹¹ Zu den Spottgedichten siehe Smolderen: Statue, S. 19, S. 20, S. 22, S. 44–46, S. 59; vgl. auch Smolderen: Jonghelinck, S. 138, Anm. 526.

¹⁹² Der Kommandant der Zitadelle, Sancho Davila, war von Don Ferdinando Alvarez de Toledo protegiert worden und angesichts der Anordnungen des Königs, die Statue des Herzogs abzumontieren und einzulagern in sehr starker Bedrängnis, siehe hierzu ausführlich Smolderen: Jonghelinck, S. 139–141.

¹⁹³ Bereits im März 1572 war Philipp II. von seinem Sekretär Gabriel de Zayas in dieser Angelegenheit unter anderem nahegelegt worden, die Statue des Herzogs von Alba in der Zitadelle von Antwerpen entfernen zu lassen, siehe dazu ebd., S. 139; zum Zeitpunkt des Transports in die Gießerei siehe ebd., S. 141.

die ultimative, aber nach wie vor eine maßgebliche Bezugsgröße bei der Heroisierung im öffentlichen Standbild zu sein. In der Heroisierung findet jedoch eine partielle semantische Umwertung statt. Nicht mehr der heidnische, antikische und damit gleichermaßen überzeitliche Held, sondern der in seiner eigenen Zeit verortete und nach wie vor tugendhafte Sieger wird im Standbild inszeniert. Durch die Übernahme einer traditionellen Darstellungsform wie des Tugend-Laster-Schemas, das wir bereits aus den Standbildern des David und der Judith von Donatello kennen (Abb. 2, 3, 4), gerät das Monument des Juan de Austria zu einer öffentlichen Visualisierung christlicher Tugend (Abb. 72). Doch diese religiöse Komponente ist nicht ohne Vorläufer: Wie wir im vorigen Kapitel gesehen haben, vermenigte bereits Giovanangelo da Montorsoli bei der Darstellung des Andrea Doria in antikischer Rüstung auf Überzeitlichkeit abzielende Attribute wie den Panzerrock mit durchaus als präsentisch aufzufassenden Objekten wie der Ordenskette des Goldenen Vlieses (Abb. 42, 47). In diesem Kunstwerk wird die Bedrohung des christlichen Abendlandes durch die Osmanen bereits ange deutet, Andrea Doria als Sieger über die andersgläubigen Gegner gekennzeichnet (Abb. 42). Der visuellen Charakterisierung als Verteidiger christlich-religiöser Werte dient, wie auch später bei Juan de Austria, auf der Ebene der Objekte die Ordenskette und auf formaler Ebene das Tugend-Laster-Schema. Es lässt sich daher feststellen, dass etwa ab 1540 neben die Visualisierung körperlicher Stärke und tugendhafter Gesinnung, die die heroisierende Darstellung im öffentlichen Standbild bisher wesentlich dominiert hatte, eine ethisch-moralische und religiöse Komponente tritt. Diese zielt offenbar hauptsächlich darauf ab, den christlichen Glauben des im Monument Geehrten sinnbildhaft vor Augen zu führen. Da der Dargestellte jedoch immer als Sieger auftritt, führt dies dazu, dass jene Standbilder auf einer übergeordneten Ebene zugleich auch die Überlegenheit der gesamten christlichen Glaubensgemeinschaft zu verdeutlichen scheinen.

Die Ursachen für diese grundlegende Veränderung des Heroisierungskonzepts sind nicht leicht zu benennen, da diese als Folge eines gewandelten Heldenverständnisses gewertet werden können. Der Versuch, an dieser Stelle die tiefgreifenden geistesgeschichtlichen Umwälzungen dieser Zeit nachzeichnen zu wollen, würde zwangsläufig zu unsachgemäßen Verkürzungen in der Darstellung dieser Epoche führen. Man wird bei der Suche nach Antworten auf die Frage, was zu dem angesprochenen Wandel im Verständnis des Heroischen geführt haben könnte, jedoch nicht umhinkommen, die Gegenreformation und die damit in Verbindung stehenden instrumentalisierten Bildmittel in Betracht zu ziehen. So scheinen die bisher untersuchten Monamente des Andrea Doria von Montorsoli, des Juan de Austria von Andrea Calamech und des Herzogs von Alba von Jacques Jonghelinck darauf hinzu deuten, dass ungefähr ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Inszenierung dieser Personen im öffentlichen Standbild der Visualisierung des Kampfes der Christen gegen die Türkengefahr im Mittelmeer diente. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass der im Standbild zu konstatierende

und dokumentierte Wandel der Kleidung als Ausdruck eines veränderten Heroisierungskonzeptes aufgefasst werden kann. Es fällt auf, dass wesentliche Züge des Standbildes des Don Juan de Austria in den nachfolgenden Monumenten ihren Niederschlag finden, vornehmlich in der Gestaltung einzelner Standbilder italienischer Fürsten. Diese Entwicklung setzt sich fort und beeinflusst auch, wie im weiteren Verlauf der vorliegenden Untersuchung zu zeigen sein wird, die Gestaltung der fröhabsolutistischen Herrscherdenkmäler in Frankreich.

Die Standbilder der Medici: Triumph einer Dynastie und Durchbruch zum heroischen Herrscherdenkmal

Ein besonderes Merkmal der florentinischen Bildhauerei mag sein, dass sich an ihr nicht nur die Entwicklungsgeschichte des öffentlichen Standbildes, sondern in gewisser Weise auch die politische Geschichte der Stadt am Arno anhand ihrer künstlerischen Ausdrucksformen nachzeichnen lässt. Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung haben die öffentlich errichteten Monamente, die im Dienste der Medici standen bzw. in ihrem Auftrag entstanden waren, im Hinblick auf die Analyse und Darlegung der dissimulativen Heroisierung eine herausragende Rolle gespielt. Auch für die Untersuchung der imitativen Heroisierung im öffentlichen Standbild spielen die Kunstaufträge der Familie eine Rolle. Darüber hinaus bildet sich, ausgehend von dem Monument des Andrea Doria von Giovanangelo da Montorsoli in Genua und der Statue des Don Juan de Austria von Andrea Calamech in Messina, eine Portraitzkultur im öffentlichen Standbild aus, die sich besonders deutlich in den im öffentlichen Raum der Städte Arezzo, Pisa, Florenz und Livorno aufgestellten Standbildern der Medici zeigt. In diesen Monumenten werden die Mitglieder der Medici erstmals öffentlich als Herrscher des Großherzogtums repräsentiert und heroisiert. Wir werden hier also Zeuge eines Wandels der Darstellungsweise, die nun deutlich weniger die ruhmreiche Tat einer Person zur Voraussetzung ihrer Heroisierung postuliert, sondern sich zunehmend im Status des Dargestellten als Souverän begründet. Diese Entwicklung ist für die weitere Betrachtung der Formen, Strategien und Konzepte von Heroisierung von zentraler Bedeutung, da sie, wie zu zeigen sein wird, die Heroisierung der französischen Könige im öffentlichen Denkmal auf maßgebliche Weise beeinflusst.

Auch die Akzeptanz der portraithaften Standbilder im öffentlichen Raum wandelte sich, wodurch die räumliche Inszenierung des Standbildes zunehmend an Wert gewinnt. War Montorsolis Statue in Genua entgegen der Planung des Künstlers eine Aufstellung in der Platzmitte verwehrt worden, so beherrschen die hier im Folgenden zu untersuchenden Standbilder der Medici durch ihre Aufstellung alle mehr oder weniger eindeutig eine klar zu fassende räumliche Einheit. Die Statue entzieht sich zunehmend ihrer bisherigen primären Zuordnung zu Bauwerken und gewinnt dadurch an inszenatorischer Autonomität. Auch wenn an dieser Stelle noch nicht von einer allumfassenden Gestaltung von Platzanlagen

zur Repräsentation eines Herrschers zu sprechen ist, so bilden die Monumente der Medici hierfür gleichwohl eine wichtige Vorstufe. Wie bereits beim Neptunbrunnen in Bologna und bei der Statue des Don Juan de Austria gezeigt wurde, sollten einzelne urbanistische Maßnahmen dazu dienen, die Bedeutung des Standbildes durch seine Positionierung im Stadtraum zu unterstreichen. Wie wir noch sehen werden, müssen in Frankreich ganze Quartiere weichen, um Raum zu schaffen für die architektonische und plastische Inszenierung des Monarchen.¹⁹⁴ In einzelnen Kunstwerken und Ausstattungsprogrammen, die von Cosimo I. in Auftrag gegeben und im Verlauf dieser Studie an verschiedener Stelle erwähnt wurden, lässt sich eine zunehmende Tendenz der repräsentativen Inszenierung des Großherzogs erkennen. Der Skulpturenzyklus des Vincenzo de' Rossi, die Tribuna, die Sala d'Ercole oder auch das Studiolo im Palazzo Vecchio in Florenz zeugen von dem Selbstverständnis Cosimos als Alleinherrcher und geben sinnfällige Beispiele seiner Verherrlichung in den Innenräumen seines Herrschaftssitzes. Öffentlich errichtete Standbilder wurden im Großherzogtum jedoch erst relativ spät und zunächst noch sehr diskret in Form einer architekturbundenen Statue Cosimos I. zum Mittel einer heroischen Stilisierung der Medici und des jeweiligen Großherzogs selbst. Das öffentliche Standbild wird in Florenz erst ab den 1590er Jahren zum Instrument herrscherlicher Präsentation, wirkt sich jedoch auf fundamentale Weise auf die Heroisierung aller anderen Souveräne Europas aus.

Cosimo I. von Toskana von Giambologna, Florenz, Fassade der Uffizien (1581–1585)

Die von Giambologna angefertigte deutlich überlebensgroße Portraitstatue Cosimos I., der 1570 zum Großherzog ernannt worden war, wurde am 11. Februar 1585 an der sogenannten Testata, der Kopf- bzw. kurzen Seite des rechteckigen Innenhofes der Uffizien zum Arno hin, aufgestellt (Abb. 84, 85).¹⁹⁵ Sie ersetzte ein

¹⁹⁴ Dies ist zum Beispiel für die Place des Victoires und das darauf errichtete Standbild Ludwigs XIV. von Martin Desjardins der Fall, siehe hierzu Kap. 7.4 der vorliegenden Publikation.

¹⁹⁵ Agostino Lapini schreibt in seinem Diario fiorentino: „A' dì 11 di detto febraio 1584 (st.f.)+, in lunedì a ore 22 ½ in circa, fu collocata, posta e ferma la figura e ritratto di marmo, che è in testata della strada de' nuovi Uffizi e Magistrati de verso Arno: quale rappresenta l'effigie e forma propria di Cosimo di Giovanni de' Medici, primo gran duca di Toscana de di Siena; fatta e condotta per opera e mano di maestro Giovanbologna, scultore et pittore raro.“ Zitiert nach Lessmann: Uffizien, S. 351, Dok. 209. Zur Enthüllung des Standbildes Cosimos schreibt Lapini: „A' didi 23 di marzo 1584 (st.f.)+, in sabato a ore 21 in circa, si scoperse la detta figura, che fu quasi voce universale che ella non somigliassi chi ella avea a somigliare, cioè il suddetto duca grande di Toscana; quale fe' dar principio alla bella, leggiadria e graziosa muraglia di detti Uffizi nel 1560, come al luogo suo, nel detto millesimo, appieno si vede.“ Zitiert nach ebd., S. 351, Dok. 210; vgl. Keutner: Standbild, S. 149, Anm. 40. – Zum Portrait Cosimos im Standbild Giambolognas bzw. zu seiner Identifizierbarkeit siehe weiter unten; vgl. auch Langedijk: Portraits, Bd., 1, S. 468. – Enthüllt wurde das Standbild jedoch erst über einen Monat später, am 23. März 1585, siehe ebd.

älteres Standbild Cosimos I. von Vincenzo Danti, das bereits 1566 in Auftrag gegeben, wahrscheinlich jedoch erst 1578 zwischen den beiden Liegefiguren des *Rigore* (Strenge) und der *Equità* (Gerechtigkeit), beide von der Hand desselben Künstlers, an dieser Stelle aufgestellt worden war. Da das Marmorwerk von Giambologna einen Teil der Fassadendekoration der Uffizien darstellt, erfüllt es streng genommen nicht die Kriterien, unter denen die Objekte dieser Untersuchung analysiert werden. Dennoch verdient das Monument an dieser Stelle unsere Beachtung, da es als Vorläufer der Darstellungen der toskanischen Herzöge in zeitgenössischer Rüstung im öffentlichen Denkmal fungiert. Seine Aufstellung an der Kopfseite des Innenhofes der Uffizien bot zudem ein hohes Maß an Sichtbarkeit und öffentlicher Präsenz. Vor allem ab 1590 wurden weitere Statuen von Cosimo I. und seinem Sohn Ferdinando errichtet, sodass die Herzöge in Florenz und in den größeren Städten des toskanischen Territoriums nach und nach eine eindrucksvolle Präsenz als regierende Fürsten gewannen.¹⁹⁶ Das Standbild Cosimos I. von Giambologna an der Testata der Uffizien könnte hierfür indirekt eine Anregung gewesen sein. Doch bevor das Monument von Giambologna eingehender betrachtet wird, soll ein kurzer Exkurs zur ersten Statue und zum ursprünglich geplanten Statuenprojekt für die Testata der Uffizien ermöglichen, einen großen Bogen zu anderen, in dieser Arbeit bereits besprochenen Kunstwerken sowie zu einzelnen Phänomenen der dissimulativen und imitativen Heroisierung zu schlagen.

Die Skulpturen des Großherzogs sowie des *Rigore* und der *Equità* wurden als Mittelpunkt eines Figurenzyklus von *Uomini illustri toscani* geplant, dessen Statuen die 26 Nischen der Kolonnaden des Innenhofs der Uffizien aufnehmen sollten (Abb. 85).¹⁹⁷ Im 16. Jahrhundert wurde jedoch nur die Dreiergruppe an der Testata ausgeführt, erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts wurden von den bedeutendsten florentinischen Bildhauern 28 Standbilder berühmter Personen aus der Toskana angefertigt und in den dafür vorgesehenen Nischen aufgestellt.¹⁹⁸

Das Projekt der skulpturalen Ausstattung der Uffizienfassade wird erstmals in einem Brief Giorgio Vasaris vom 2. September 1563 fassbar.¹⁹⁹ Über das Unternehmen erfahren wir zunächst, dass neben zwei Figuren auch ein Wappen des

¹⁹⁶ Vgl. Erben: Reiterdenkmäler, S. 329.

¹⁹⁷ Hierzu grundlegend siehe Lessmann: Uffizien, S. 215–226; Régine Bonnefoit: Die Statuen der berühmten Toskaner im Hof der Uffizien, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 43, 1999, S. 103–188.

¹⁹⁸ Für die heute nicht mehr existente Fassade von S. Pier Scheraggio waren zwei Heiligenstatuen geplant, siehe Lessmann: Uffizien, S. 215–216.

¹⁹⁹ Der Brief Giorgio Vasaris datiert vom 2. September 1563 und ist an Giovanni Caccini, den Provveditore in Pisa, adressiert. Dieser wird darin dazu aufgefordert, den in Carrara weilenden Bildhauer Francesco Mosca dazu zu veranlassen, „certj marmj per fare u.[n]a arme ai magistratj per sua Ecc.tia con dua (sic) figure“ zu brechen, zitiert nach ebd., S. 306–307, Dok. 131; siehe auch Keutner: Standbild, S. 148, Anm. 34. – Es ist anzunehmen, dass die Anregung für dieses Projekt von Vasari selbst stammte und dazu gedacht gewesen sein könnte, dem Herrscher aus Anlass dieses seines umfangreichsten Bauunternehmens ein Denkmal zu setzen, siehe Keutner: Standbild, S. 149.

Herzogs angefertigt werden sollte.²⁰⁰ Vincenzo Danti wurde im Juni 1564 mit der Ausführung dieser Werke beauftragt.²⁰¹ Dass für das skulpturale Ensemble auch eine Statue des Herzogs vorgesehen war, die in der Mitte zwischen den beiden Liegefiguren aufgestellt werden sollte, lässt sich jedoch erst aus einzelnen Schriftstücken aus dem Jahr 1566 schließen.²⁰² Darin ist meist von einer „statua“ die Rede, es wird jedoch nicht weiter präzisiert, ob es sich dabei um eine Sitz- oder um eine Standfigur handeln sollte. Ein Hinweis in Vasaris zweiter Fassung der *Vite* legt jedoch nahe, dass es sich bei dem fraglichen Werk um eine Sitzfigur des Herzogs an der Fassade der Uffizien handelte:

[...] e d'ora in ora aspetta il marmo per fare la statua d' 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 col resto della facciata [...].²⁰³

Neben einer undatierten Skizze, die Giovanantonio Dosio zugeschrieben wird, bestätigt eine zeitgenössische Beschreibung, dass eine Sitzfigur des Herzogs an der Uffizienfassade zu sehen gewesen sein muss.²⁰⁴ In seinem fünfbandigen, 1578 im Druck erschienenen und Großherzog Francesco I. gewidmeten Werk *Serenissimi Cosmi Medycis primi Hetruriae Magniducis Actiones* schreibt der florentinische Rechtsgelehrte Sebastiano Sanleolino:

Has ergo Astrae sedeis et templa sacravit
is regni Cosmus iustissimus auctor Hetrusci,
quem modo suspicitis venturaque florida proles
suspiciet semper tanti ad fastigia templi
Phidiaca dextra vineo de marmore ductum
Regalique throno, celsa velut arce, sedentem,
regia sceptra manu diademaque fronte gerentem
aequaque per Thuscos ceu dantem iura volentis.²⁰⁵

²⁰⁰ Lessmann: Uffizien, S. 215–216; S. 306, Dok. 131; S. 461, Anm. 861.

²⁰¹ Ebd., S. 215–216, S. 316, Dok. 145.

²⁰² Den quellenkundlichen Berichten zufolge beauftragte Cosimo I. Vincenzo Danti mit der Anfertigung einer Statue des Herzogs für die Testata der Uffizien erst, nachdem die beiden Liegefiguren vollendet waren und im August/September 1566 von Francesco da Sangallo, Giorgio Vasari, Vincenzo de' Rossi und Bartolomeo Ammannati geschätzt worden waren, vgl. Lessmann: Uffizien, S. 216–217, S. 462, Anm. 868. – Wenn die beiden Allegorien nicht von Anfang an als „Probestücke“ des Künstlers gedacht waren, mit deren gelungener kunstvoller Ausführung sich dieser für die Anfertigung der Herzogstatue empfahl und wofür es freilich keinerlei schriftliche Belege gibt, so halte ich es durchaus für möglich, dass die Statue des Großherzogs nicht von Anfang an geplant war, sondern möglicherweise erst im Sommer 1566 zum Bestandteil des Projektes wurde. Zu den Dokumenten siehe ebd., S. 326–329, Dok. 161, 163, 165.

²⁰³ Vasari: *Vite* (hg. von Milanesi), Bd. 7, S. 632.

²⁰⁴ UFF 2127A, UFF 2128A, braune Feder, 14,5 x 21,7 cm; vgl. Lessmann: Uffizien, S. 219 und Abb. 24; Langedijk: Portraits, Bd. 1, S. 475.

²⁰⁵ Sebastiano Sanleolino, *Actiones*, 1578, fol. 33, zitiert nach Lessmann: Uffizien, S. 220. In der Übersetzung von Johanna Lessmann: „Cosimo, dieser gerechteste Förderer des Königreiches Etrurien, weihte diese Amtssitze und Tempel der Astrea, er, den ihr nun an der Front eines so großartigen Tempels seht und die zukünftige blühende Nachkommenschaft

Aufgrund der Schilderung Sanleolinos ist anzunehmen, dass tatsächlich eine Sitzfigur Cosimos I. einige Jahre die Fassade der Uffizien schmückte, zudem dürfte der Herzog als solcher identifizierbar gewesen sein. Dafür dürften die erwähnten Attribute gesorgt haben, die außerdem erkennen lassen, dass Cosimo mit den Insignien seiner neuen, von Pius IV. im Jahr 1569 verliehenen Würde des Großherzogs dargestellt ist.²⁰⁶ Ob es sich allerdings um ein Portrait des Herzogs handelte, ist ungewiss. Das Portraithafte lässt sich folglich nur auf die neue Figur beziehen. Allerdings lässt eine Formulierung Ridolfo Borghinis vermuten, dass die Sitzfigur als eine Darstellung Cosimos erkennbar gewesen sein muss.²⁰⁷ Er schreibt in seinem Werk *Il riposo*: „Di marmo ha sculpito il Gran Duca Cosimo, che si dee porre agli Vffizi nuoui donde fu levato quello di Vincentio Danti Perugino.“²⁰⁸ Das Kunstwerk scheint verschollen, John David Summers hat jedoch erwogen, dass es zu einem Perseus umgearbeitet und in den Boboli-Gärten aufgestellt worden ist.²⁰⁹

Die Sitzfigur kann daher als ein bildliches Zeugnis betrachtet werden, das den neuen Status Cosimos öffentlich herausstellen sollte. Sollte sie mit einem Portrait des Großherzogs versehen worden sein, wäre das Monument eine der frühesten Herrscherrepräsentationen Cosimos im öffentlichen Stadtraum von Florenz und von diesem noch zu dessen Lebzeiten in Auftrag gegeben worden. Es stünde damit in einem gewissen Spannungsverhältnis zu seinen übrigen Kunstaufträgen, denn der Großherzog hat es sonst offenbar vermieden, Bildnisstatuen seiner Person in zeitgenössischer Rüstung für den öffentlichen Raum anfertigen zu lassen. In diesem Rahmen lässt die zitierte Formulierung Sanleolinos besonders auffallen. Die Charakterisierung Cosimos als „Förderer des Königreiches Etrurien“ ist sicherlich dem panegyrischen Duktus des Werkes geschuldet. Sie unterstreicht jedoch das offensichtliche Bestreben des Großherzogs, seine Position als Alleinherrscher von Florenz und der Toskana zu etablieren.

Es liegt nahe, die von Sanleolino beschriebene Sitzfigur Cosimos I. mit der 1566 an Danti in Auftrag gegebenen und der von Vasari als sitzend beschriebenen Skulptur auf der Zeichnung Dosios zu identifizieren.²¹⁰ Allerdings herrscht diesbezüglich in der Fachwelt nach wie vor Uneinigkeit. Als möglicher Nachfolger der Sitzfigur wurde immer wieder auf die im Rahmen dieser Studie bereits

immer sehen wird, wie von der Hand des Phidias in weißem Marmor geschaffen, auf einem königlichen Thron sitzend, erhaben wie ein Hirt, mit dem königlichen Zepter in der Hand, die Stirn mit dem Diadem geschmückt und den Toskanern, die es begehrten, Billigkeit oder Recht sprechend.“ Siehe Lessmann: Uffizien, S. 463–464, Anm. 883.

²⁰⁶ Ebd., S. 220.

²⁰⁷ Vgl. ebd., S. 217.

²⁰⁸ Borghini: Riposo, Bd. 1, S. 587–588.

²⁰⁹ Siehe hierzu Summers: Vincenzo Danti, S. 169–174, S. 398–399, dort auch die Angaben zur Quellenlage und Forschungsliteratur, auf die Summers seine Argumente stützt. Die These, dass die ursprünglich anzufertigende Sitzfigur Cosimos I. zu einem Perseus umgearbeitet wurde und heute in den Boboli-Gärten steht, wird von Johanna Lessmann allerdings bezweifelt, siehe Lessmann: Uffizien, S. 473, Anm. 881.

²¹⁰ Ebd., S. 220.

besprochene Statue Cosimos I. in der Gestalt des jugendlichen Augustus von Vincenzo Danti verwiesen (Abb. 25).²¹¹ Der Gedanke hat einiges für sich, doch fehlt für die Erhärtung dieser These jegliche quellenkundliche Grundlage. Auch der problematische motivische Unterschied zwischen einer geplanten Sitz- und einer ausgeführten Standfigur lässt sich ohne weitere Erhellung durch quellenkundliche Notizen und den diffusen Verweis auf etwaige Planungsänderungen nicht erklären.²¹²

Warum die Sitzfigur Vincenzo Dantis durch das Marmorstandbild von Giambologna ersetzt wurde, lässt sich auf quellenkritischer Grundlage nicht mehr nachvollziehen. Der Künstler schuf die Statue des Herzogs zwischen 1581 und 1585, allerdings gehört sie nicht unbedingt zu seinen qualitätvollsten Stücken (Abb. 84).²¹³ Die künstlerische Ausführung erscheint, besonders im Gegensatz zu den späteren Werken Giambolognas, recht schwerfällig. Dies drückt sich nicht nur in der ungelenken Körperhaltung des Großherzogs, sondern vor allem auch in der Behandlung des langen Mantels aus. Die mangelnde Ähnlichkeit des Gesichtes mit dem Portrait Cosimos ist bereits im 16. Jahrhundert kritisiert worden.²¹⁴ Indes war das Monument als Portraitstandbild geplant und nicht zuletzt sorgte die Inschrift an der Statue dafür, in diesem Werk das Abbild des Großherzogs zu erkennen.

Obwohl das Marmorstandbild Cosimos I. von Giambologna als Teil der Fassadendekoration der Uffizien entstand, ist es für die nachfolgende heroische Modellierung der Mitglieder des Hauses Medici im öffentlichen Denkmal von Bedeutung. Es handelt sich dabei um das erste öffentlich errichtete Monument, das den Großherzog in zeitgenössischer Rüstung zeigt.²¹⁵ Das behelmte Haupt nach unten geneigt, steht Cosimo in leichter Schrittstellung auf einem gedrungenen Sockel, der die Inschrift C[osimus] M[edices] M[agnus] D[ux] E[truriae] trägt. Die Linke am Schwertknauf, hält er in der Rechten einen Kommandostab. Er wird von den Allegorien der Strenge und der Gerechtigkeit flankiert, die als Liegefiguren gearbeitet sind. Der Aufbau der Statuengruppe orientiert sich offensichtlich an Michelangelos skulpturaler Ausstattung der Medici-Grabkapelle, vor allem, wenn man in Rechnung stellt, dass sich hier zuvor eine Sitzfigur befunden hatte.²¹⁶

²¹¹ Für die These, dass statt der Sitzfigur ursprünglich die Statue Cosimos I. in der Gestalt des jugendlichen Augustus von Vincenzo Danti an der Testata der Uffizien aufgestellt gewesen ist, votieren unter anderen Keutner: Standbild, S. 149–150; Forster: Metaphors, S. 86; Erben: Reiterdenkmäler, S. 323.

²¹² Vgl. Karl Frey: Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris, 3 Bde., München 1923–1940, hier Bd. 3, 1940, S. 145–146; vgl. Lessmann: Uffizien, S. 218.

²¹³ So Langedijk: Portraits, Bd. 1, S. 96.

²¹⁴ So Agostino Lapini in einem bereits weiter oben zitierten Eintrag in seinem Diario fiorentino, siehe Lessmann: Uffizien, S. 351, Dok. 210.

²¹⁵ Langedijk: Portraits, Bd. 1, S. 96.

²¹⁶ Vgl. Keutner: Standbild, S. 148, Anm. 35.

Wäre das ursprünglich geplante Figurenprogramm der *Uomini illustri toscani* realisiert worden, so wäre das Standbild Cosimos, schon allein aufgrund seiner Aufstellung an der Kopfseite des Innenhofes oberhalb und innerhalb einer *Serliana*, visuell als dessen Mittelpunkt erschienen. Die Positionierung des Monumentes zwischen den beiden Allegorien und oberhalb der *Serliana*, die den Durchgang zum Arno hin bildet, verdeutlicht die besondere Bedeutung des Monumentes. Für die Heroisierung des Großherzogs hätte dies zweierlei bedeutet: Zum einen wäre Cosimo als der Förderer herausragender Persönlichkeiten aus der Toskana und Beschützer der Künste charakterisiert worden. Zum anderen hätten die Standbilder der *Uomini illustri* und der beiden Allegorien des *Rigore* und der *Equità* verdeutlicht, dass Cosimo als strenger, aber gerechter Herrscher über ein Territorium gebot, dessen Ruhm sich auf die bedeutenden Werke seiner Gelehrten und Künstler stützen konnte. Auf diese Weise wäre also nicht nur die Person Cosimos als Förderer der Künste und vorbildhafter Herrscher heroisiert, sondern es wäre auch die historische Bedeutung des Großherzogtums Toskana anhand der bedeutenden Persönlichkeiten, die es hervorgebracht hat, herausgestellt worden.

Die bildliche Umsetzung dieser Überhöhung des Großherzogs mithilfe eines ganzen Skulpturenprogramms wäre zudem nicht nur äußerst bemerkenswert, sondern, was die Bildtraditionen betrifft, auch sehr brisant gewesen. Figurenprogramme von *Uomini illustri* und *Donne famose* waren in der Toskana bereits seit dem 14. Jahrhundert geläufig und auch in Florenz bekannt.²¹⁷ So waren im Palazzo Vecchio neben den florentinischen Dichtern Dante, Petrarca, Boccaccio und Zanobi di Strada auch Helden der Antike zu bewundern.²¹⁸ Mit seiner Sammlung von Bildern der *Uomini famosi*, die er seit den 1550er Jahren von Cristofano dell' Altissimo im Museo Paolo Giovio in Como kopieren ließ, setzte Cosimo I. die Tradition des Figurenzyklus berühmter Männer fort. Doch waren diese in der Regel gemalt und stellten biblische, mythologische und historische Personen dar, die zum Zeitpunkt der Ausführung bereits verstorben waren. Die vollplastische

²¹⁷ Als Beispiele für bekannte Zyklen von *Uomini illustri* seien hier die Ausmalung der Villa Carducci bei Legnaia von Andrea del Castagnos sowie die Sala Virorum Illustrum in Padua erwähnt, siehe dazu grundlegend Martina Hansmann: Andrea del Castagnos Zyklus der „Uomini famosi“ und „Donne famose“. Geschichtsverständnis und Tugendideal im Florentinischen Frühhumanismus (Diss., Universität Bonn 1989; Bonner Studien zur Kunstgeschichte 4), Münster u. a. 1994 sowie Theodor E. Mommsen: Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum Illustrum in Padua, in: The Art Bulletin 34, 1952, S. 95–116.

²¹⁸ Siehe hierzu grundlegend Teresa Hankey: Salutari's Epigrams for the Palazzo Vecchio at Florence, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 22, 1959, S. 363–365; Giuliano Tanturli: Postilla agli epigrammi e ritratti d'uomini illustri nel Palazzo della Signoria a Firenze, in: Medioevo e rinascimento, N. S., 19, 2008, S. 23–31; vgl. auch Lessmann: Uffizien, S. 222; siehe zuletzt auch Alessandro Cecchi: „Exempla virtutis“. Cicli di uomini e donne illustri in Palazzo Vecchio dall' „Aula minor“ trecentesca alla „Sala delle Carte geografiche“, in: ders. / Paola Pacetti (Hg.): La Sala della carte geografiche in Palazzo Vecchio. Capriccio et invenzione nata dal Duca Cosimo (La Reggia di Cosimo), Florenz 2008, S. 67–86, hier S. 70–72.

Ausführung im Medium der Skulptur und darüber hinaus die öffentliche Aufstellung hätten, nicht nur in kunsttheoretischer Hinsicht, eine immense Steigerung der Wirkung des Figurenzyklus bedeutet. Überdies wäre dabei eine aus der Malerei bekannte Heroisierungsform auf die Skulptur übertragen worden und zwar mit dem eindeutigen Ziel, das Ansehen und den Ruhm einer zum Zeitpunkt der Konzeption des Gesamtprogramms noch lebenden Person durch eine dauerhafte Präsenz im öffentlichen Raum und auf bildgewaltige Weise zu steigern.²¹⁹ Indem jedoch der geplante Statuenzyklus der *Uomini illustri toscani* bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts nicht ausgeführt wurde, blieb die Monumentgruppe, bestehend aus der Herzogstatue und den beiden Allegorien, ein Fragment, dessen allegorischer Charakter überwog.

Doch obwohl sich der eigentliche Sinn der Darstellung des Herzogs an der Testata der Uffizien erst in der Zusammenschau des skulpturalen Gesamtprogramms an der Fassade ergibt, kann die im 16. Jahrhundert ausgeführte Statuengruppe als früher Ausdruck eines neuen Distinktionsbedürfnisses gewertet werden.²²⁰ Durch die Visualisierung der Regierungsmaxime, Strenge und Gerechtigkeit, wird Cosimo als vorbildhafter Fürst dargestellt (Abb. 84). Dies geschieht nun jedoch nicht mehr im Medium der Malerei, wie im Rahmen der Ausstattung des Palazzo Vecchio zu beobachten, sondern durch die plastische Präsenz im öffentlichen Stadtraum. Dieser unmissverständliche Anspruch auf öffentliche Repräsentation verbindet sich nun mit der Heroisierung des Herrschers in Gestalt des *Capitano*, des Feldherrn oder Kommandanten. Doch im Gegensatz zur Statue des Andrea Doria von Giovanangelo da Montorsoli (Abb. 42), die ebenfalls einen *Capitano* zeigt, verdeutlicht die zeitgenössische Rüstung überdies, dass nicht mehr allein das Bild eines idealisierten und der Zeitlichkeit enthobenen Tugendhelden aufgerufen werden soll. Stattdessen geht die nach wie vor postulierte Tugendhaftigkeit des Herrschers, die in den beiden Allegorien des *Rigore* und der *Equità* dargestellt werden, nun in seiner Herrscherwürde auf. Durch die Kombination der Rüstung und der beiden Allegorien wandelt sich das Bild des *Capitano* zu einer Repräsentation des Herrschers von Florenz unter Herausstellung seiner militärischen *virtus*. Es ist also immer noch die *virtus*, die die verschiedenen Formen der Heroisierung sowie die sich wandelnden Heroismen miteinander verbindet. Was von

²¹⁹ Als einziges älteres Beispiel eines Skulpturenzyklus berühmter Männer ist mir nur das im *Codex Rustici* dokumentierte Programm bekannt, dessen Statuen von Heiligen, Dichtern und Rechtsglehrten an den Stadttoren aufgestellt werden sollten, siehe hierzu Kathleen Olive: The Codex Rustici and the Fifteenth-Century Florence Artisan, in: Renaissance Studies 23, 2009, S. 593–608, hier insbes. S. 604–605, dort auch mit weiterführender Literatur; vgl. Lessmann: Uffizien, S. 222. – Es scheint jedoch, als sei dieses Programm eher der Vorstellungskraft des Autors entsprungen, als tatsächlich realisiert worden zu sein.

²²⁰ An dieser Stelle könnte man sich überdies fragen, ob die Statue Cosimos an der Testata der Uffizien nicht sogar in einem gewissen Sinn als die bildliche Fortsetzung der Statuen vor dem Palazzo Vecchio in den an die Piazza della Signoria angrenzenden Raum betrachtet werden kann. Dietrich Erben äußert diesen Gedanken in Bezug auf die später entstandene Reiterstatue Cosimos I., doch lässt er sich meines Erachtens bereits ansatzweise auf das Standbild an der Testata der Uffizien beziehen, vgl. Erben: Reiterdenkmäler, S. 318.

Giorgio Vasari ganz zu Anfang der Planungen des Uffizienbaus als Würdigung des Herrschers anlässlich seines größten Bauunternehmens gedacht gewesen sein mag, wandelte sich zu einer Überhöhung Cosimos als vorbildhafter Herrscher – es handelt sich um die erste öffentliche Verherrlichung des Großherzogs in Form eines Standbildes, das ihn mit seinem Portrait und in zeitgenössischer Rüstung zeigt. Zwar noch in baulicher Rückgebundenheit an die Fassade konzipiert, kann dieses Monument als ein erstes Zeichen, ein früher bildlicher Ausdruck fürstlicher Distinktion betrachtet werden. Der Herrscher wird als Vorbild, seine Herrschaft als Folge seiner Tugendhaftigkeit als besonnen und gerecht inszeniert. Zwar sind diese Feststellungen nicht neu, doch setzt sich diese Form der heroischen Gestaltung in den nachfolgenden Statuen, die im Auftrag Ferdinando I. entstanden und frei aufgestellt worden sind, fort. Dabei ist bemerkenswert, dass diese Standbilder, die allesamt für eine freie Aufstellung geplant waren, zunächst in der Peripherie des Großherzogtums und nicht in dessen Hauptstadt aufgestellt worden sind.

Ferdinando I. de' Medici von Giovanni da Bologna und Pietro Francavilla (1594)

Im Jahr 1587 folgte Ferdinando I. de' Medici seinem verstorbenen Bruder Francesco als Großherzog nach. Dass hier das Monument des Sohnes vor demjenigen des Vaters behandelt wird, ist nicht allein der zeitlichen Entstehung der Standbilder bzw. dem jeweiligen Zeitpunkt ihrer Aufrichtung geschuldet. Die Reihenfolge verdeutlicht auch einen wichtigen bildpolitischen Neuanfang, den Ferdinando I. zur Visualisierung seiner politischen Stellung sowie dem seiner Familie in Form einer gezielten Statuenkampagne unternommen hat.²²¹ Aufälligerweise hat sich Cosimo I. zu seinen Lebzeiten nicht durch eine auf einem öffentlichen Platz frei aufgestellte Portraitstatue ehren lassen.²²² Überhaupt fällt

²²¹ Unter dem Begriff versteht Dietrich Erben eine von Ferdinando I. de' Medici betriebene Denkmalpolitik, die sich hauptsächlich auf das Jahrzehnt nach 1590 konzentrierte und in deren Rahmen der Großherzog der Toskana Reiterstatuen und Fußstandbilder für sich und seinen Vater Cosimo I. in Florenz, Pisa, Arezzo und Livorno hat errichten lassen. Dadurch gewannen sowohl Cosimo I. als auch dessen Sohn Ferdinando I. als regierender Fürst eine eindrucksvolle Präsenz in den größeren Städten der Toskana, siehe hierzu Erben: Reiterdenkmäler, insbes. S. 331–332. – In Anlehnung an Dietrich Erben spricht Jessica Mack-Andrick ebenfalls von „Statuenprogramm“, „Denkmalprogramm“, „Statuenkampagne“ und „Statuenprojekt“, siehe Jessica Mack-Andrick: Pietro Tacca. Hofbildhauer der Medici (1577–1640). Politische Funktion und Ikonographie des frühabsolutistischen Herrscherdenkmals unter den Grossherzögen Ferdinando I., Cosimo II. und Ferdinando II. (Diss., Universität Bamberg 2003), Weimar 2005, S. 33.

²²² Erben: Reiterdenkmäler, S. 331. Der Autor verweist auf die Statue Vincenzo Dantis und auf das Monument in der Loggia Communale in Montalcino, die als Ausnahmen in der Statuenpolitik Cosimo I. betrachtet werden können. Für Erstere wurde im Rahmen der hier vorliegenden Untersuchung ohnehin festgestellt, dass es sich nicht um eine Portraitstatue des Großherzogs, sondern um eine Darstellung seiner Person in idealer Gestalt handelte. Für Letztere ist anzunehmen, dass es sich dabei um eine Stiftung an Cosimo gehandelt hat, die Statue ist folglich nicht in seinem Auftrag entstanden. – Die Figur Neptuns, der den von Cosimo in Auftrag gegebenen Brunnen von Bartolomeo Ammannati

auf, dass die beiden Vorgänger Ferdinados, sein Bruder Francesco I. und sein Vater Cosimo I., äußerst zurückhaltend waren, was Aufträge für die Anfertigung eigener, öffentlich zu errichtender Standbilder anbelangt.²²³

Der Stadtrat von Arezzo hatte offenbar 1590 entschieden, seinem Dank und seiner Verehrung Ferdinando I. de' Medici gegenüber in Form eines öffentlichen Standbildes Ausdruck zu verleihen.²²⁴ Die in der Statuenkommission ausgedrückte Huldigung bezog sich der Inschrift am Sockel des Monumentes zufolge auf die Maßnahmen Ferdinados zur Entwässerung und Trockenlegung der Arettiner Gebiete.²²⁵ Der Auftrag für die Anfertigung der Statue erging zunächst an Giambologna. Dieser war indes derart beschäftigt, dass er die Arbeiten für das Monument an seinen Gehilfen Pietro Francavilla übertrug. Dieser vollendete das Werk 1594, das ein Jahr später auf der Piazza del Duomo in Arezzo aufgerichtet wurde (Abb. 87, 88).

Ferdinando I. trägt eine zeitgenössische Rüstung. Er steht auf dem rechten Bein, das linke ist nach vorne gesetzt. In einer gegenläufigen Bewegung ist der linke Arm zurückgenommen und angewinkelt. Die linke Hand ruht oberhalb des Schwertknaufs und fasst zugleich den langen, um die Schultern gelegten Mantel zu einem dicken Bausch zusammen (Abb. 88). Die Rüstung ist insgesamt relativ schlicht gehalten, doch an einzelnen Teilen aufwendig verziert. Die Kanten und den Saum des Waffenrocks zieren Lilien, auf den Knie- und Beinstücken sind, durch den verwitterten Zustand des Steins etwas schwer erkennbar, Tropaia abgebildet (Abb. 89). Mit der rechten Hand stützt sich Ferdinando auf den Kommandostab, der wiederum auf seinem Stechhelm ruht, welchen er zu seinen Füßen rechts neben sich abgesetzt hat. An der Halskrause des Helms befindet sich die Signatur: M·D·XCIII IOANNES BONONIA ·I[NVENIT] PETRVS FRANCAVILLA BELGIA · F[ECIT] (Abb. 86, 87). Sie drückt damit zugleich auf eindeutige Weise das Arbeitsverhältnis der beiden Künstler aus. Giambologna hatte die Statue entworfen, Pietro Francavilla sie daraufhin ausgeführt.²²⁶

Der Kopf des Großherzogs ist leicht nach links gedreht. Sein Blick scheint einen Punkt in der Ferne zu fixieren, die Körperhaltung ist aufrecht, beides zusammen vermittelt einen Eindruck von Strenge (Abb. 88). Dazu trägt auch die Aufstellung des Monuments an der Ecke des stufenreichen Unterbaus bei, auf welchem

auf der Piazza della Signoria in Florenz beherrscht, ist womöglich als ein Kryptoporträt des Großherzogs zu werten. Dietrich Erben folgt dieser Ansicht, indem er darauf hinweist, dass für die Zeitgenossen die Identifikation Cosimos mit Neptun selbstverständlich war. Der Autor verweist darauf, dass der Neptunbrunnen in Florenz in den Viten nicht im Zusammenhang mit der Kunstpatronage genannt, sondern vor allem im Hinblick auf die Maßnahmen des Großherzogs zur Landmeliorisation, Flussregulierung und Wasserversorgung erwähnt werde, siehe ebd., S. 329–331, S. 352, Anm. 130, dort ist auch die Quellenliteratur, auf die Erben seine These stützt, angeführt.

²²³ Vgl. Erben: Reiterdenkmäler, S. 329, S. 331.

²²⁴ Keutner: Standbild, S. 161–162.

²²⁵ Vgl. auch Robert de Francqueville: Pierre de Francqueville. Sculpteur des Médicis et du roi Henri IV (1548–1615), Paris 1968, S. 105.

²²⁶ Vgl. de Francqueville: Pierre de Francqueville, S. 105.

der Aretiner Dom errichtet ist. Die Statue Ferdinando ist über Eck positioniert, sodass sie den Stadtraum, der sich als platzartiges Gebilde aus der Überschneidung der Freiräume entlang der Längs- und der Querachse der Kirche ergibt, zu überblicken scheint. Die daraus resultierende deutliche Untersicht, in der man sich dem Standbild nähert, und die überlebensgroße Ausführung der Marmorstatue lassen zwischen Betrachter und Kunstwerk ein ausgesprochen dichotomes Verhältnis entstehen, das den Dargestellten eindeutig über dem Betrachter vorortet und welches aufgrund der Positionierung der Statue auf dem Unterbau der Kirche hoch über dem eigentlichen Straßenniveau noch eindrücklicher erscheint. Ob diese Wirkung auf den Betrachter beabsichtigt war, ist aus den Quellen nicht herauszulesen, allerdings stützt sie sicherlich den im Monument transportierten Sendungsanspruch Ferdinando.

In die Vorderseite des Sockels wurde folgende Inschrift eingemeißelt:

D: O : M : A
FER : MED : M : D : E
AERIS SALVBRITATIS
AGRORVM FERTILITATIS
LOCORVM AMCENITATIS
AVCTORI
POP : ARRETINVS
TANTORVM COM[M]ODORV[M]
NON IMMEMOR
VOLENS, LIBE[N]SQ. DICAVIT.
AN: DOMINI. M. D. XCV²²⁷

Aus der Inschrift ist folglich zu erfahren, dass das Aretiner Volk nicht eines Herrn uneingedenk bleiben wolle, der das Klima des Landes verbessert, die Böden fruchtbar gemacht und die Annehmlichkeiten der Umgebung gesteigert habe. Ferdinando hatte zu dieser Zeit für den Ausbau eines verzweigten Kanalsystems gesorgt, das die Aretiner Sumpfflächen trockenlegen sollte.²²⁸ Im 16. Jahrhundert war das Verhältnis zwischen Arezzo und Florenz angespannt, was zu mehreren Revolten der Aretiner gegen die über sie herrschenden Florentiner führte, die jedoch alle erfolglos blieben.²²⁹ Es scheint jedoch, als habe sich die Beziehung der beiden Städte mit dem endgültigen Aufstieg der Medici ab 1512 allmählich verbessert. Allerdings dürfte die in der Inschrift formulierte Dankbarkeit des Aretiner Volkes ihrem Herrn Ferdinando I. de' Medici gegenüber eine übliche Floskel

²²⁷ „Dem gütigsten, bedeutsamsten und größten Herrn, Ferdinando Medici, Großherzog der Toskana, dem Förderer des gesunden Klimas, der Fruchtbarkeit des Bodens, der Lieblichkeit der Landschaft, hat das Volk von Arezzo, eingedenk so großer Vorteile, bereitwillig [dieses Denkmal] im Jahre des Herrn 1595 errichtet.“

²²⁸ Keutner: Standbild, S. 162.

²²⁹ Siehe dazu grundlegend Ivan Tognarini: Introduzione. Arezzo e i Medici nel '500, in: Comune di Arezzo (Hg.): Arezzo al tempo dei Medici. Politica, cultura, arte in una città dominata, Arezzo 1992, S. 7–10, sowie den im gleichen Band erschienenen Aufsatz von Robert Black: Politica e cultura nell'Arezzo Rinascimentale, in: Comune di Arezzo (Hg.): Arezzo al tempo dei Medici. Politica, cultura, arte in una città dominata, Arezzo 1992, S. 17–31.

gewesen sein, ganz gleich, in welchem Verhältnis es zu seinem Fürsten stand.²³⁰ Demzufolge ist auch sehr wahrscheinlich, dass die Inschrift zwar die Aretiner als Stifter der Statue bezeichnet, gleichwohl aber der Großherzog als die treibende Kraft hinter der Anfertigung des Monuments betrachtet werden kann.

Giambologna hat mit seiner Statue des Großherzogs Ferdinando I. von Toskana den Typus des, um es mit der Terminologie Herbert Keutners auszudrücken, „reinen“ Standbildes aufgenommen.²³¹ Ähnlich wie in Andrea Calamechs Monument des Don Juan de Austria zierte ein Attribut das Postament, das eine allegorische Sinnschicht aufruft (Abb. 72). Das Standbild Ferdinandos erscheint dennoch nüchterner und kühler als die Statue in Messina. Die ausgesprochene Körperlichkeit Ferdinandos, die im direkten Vergleich zur zierlichen Gestalt des Don Juan fast ungeschlacht anmutet, wirkt sich überdies auf die bildliche Präsenz des Großherzogs im Stadtraum aus. Der in öffentlichen Standbildern stets gegenwärtige Triumphalgedanke ist folglich nicht durch die ikonographische Tradition des Tugend-Laster-Schemas fassbar, sondern wird durch die aufrechte Körperhaltung, den Kommandostab, den Helm und darüber hinaus über die Lilien auf dem Waffenrock als Visualisierung der territorialen Herrschaft über Florenz und die Toskana nachvollziehbar (Abb. 88, 89). Alle diese Elemente zusammen schaffen das Bild eines selbstbewussten Herrschers, dessen Sendungsanspruch in der Demonstration von militärischer und politischer Stärke aufgeht. Zugleich wird dadurch ein Begriff von Tapferkeit impliziert, der sich konzeptuell auf die im öffentlichen Standbild seit jeher postulierte Tugendhaftigkeit des Dargestellten stützt.

Diese Vorstellung von *virtus bellica*, die mit dem Bild von Stärke und Tapferkeit zugleich aufgerufen wird, erhält wie schon bei anderen Statuen zuvor ihren sichtbaren Ausdruck durch die Rüstung. Der Stechhelm und das Wappen des Stefansordens, das eine der Seiten des Sockels zierte, verweisen nicht nur auf die Funktion des Großherzogs als Ordensritter, sondern rufen zugleich auch die Vorstellung einer christlich-tugendhaften Gesinnung des Dargestellten auf. Durch diese Sinnschicht, die bereits der Statue des Don Juan de Austria unterlag, wird Ferdinando I. nicht nur zum Herrscher über Arezzo, sondern auch zum Verteidiger des christlichen Abendlandes stilisiert. Der Herrscher über die Toskana legitimiert sich nicht nur über seine militärische Überlegenheit, sondern auch über seinen Dienst als Verfechter des „wahren“ Glaubens.

Für die heroische Modellierung im öffentlichen Standbild verfügt diese Art der Darstellung über eine gänzlich neue Qualität. Durch die Reduktion der allegorischen Elemente und der mythologisierenden Bildnisangleichungen wird mit der öffentlich errichteten Portraitstatue in der zeitgenössischen Rüstung ein vollkommen nüchternes Bild des Herrschers gezeichnet. Im Unterschied zu den Monumenten, die eine Person in antikischer Rüstung oder in der Gestalt eines antiken

²³⁰ Vgl. Erben: Reiterdenkmäler, S. 332.

²³¹ Keutner: Standbild, S. 162.

Gottes oder Heroen zeigen, wird die Individualität seiner Person nicht mehr eingeschränkt, sondern klar kenntlich gemacht. Allerdings soll diese Beobachtung nicht zu der Annahme führen, diese Visualisierung von Individualität beziehe sich auf den ganzen Körper der Person bzw. auf die Darstellung besonderer körperlicher Merkmale. Vielmehr umfasst sie in erster Linie das Abbild der historischen Physiognomie in Kombination mit einer zeitgenössischen Kleidung. Der dargestellte Körper hingegen ist immer derjenige des Amtsträgers und zugleich Ausdruck seiner Würde, er wird in der Regel idealisiert.

Bemerkenswert ist, dass in diesen neuen Typus der individuellen Verherrlichung ältere Elemente der Heroisierung integriert werden. Dies führt zu einer sich langsam steigernden Stilisierung im öffentlichen Standbild durch die Akkumulation der einzelnen Elemente, wie die folgenden Kapitel darlegen werden. Besonderes Augenmerk verdient jedoch das Piedestal des Aretiler Monuments. Das darin ausgedrückte Verhältnis von Figur und Sockel wurde mangels verbindlicher Normen zu einer Richtschnur für die Anfertigung späterer Monamente.²³²

Cosimo I. de' Medici von Giovanni da Bologna und Pietro Francavilla in Pisa (1596)

An das Standbild Ferdinando I. in Arezzo schließt sich zeitlich unmittelbar die Statue für Cosimo I. in Pisa an (Abb. 90). Wie zuvor schon bei der Statue für Arezzo geschehen, führte auch in diesem Fall Pietro Francavilla das Monument nach dem Entwurf Giambolognas aus. Die Statue Cosimos wurde von Ferdinando in Auftrag gegeben und 1596 auf der Piazza dei Cavalieri in Pisa aufgestellt. Sie kann als Teil der Statuenkampagne betrachtet werden, die unter der Herrschaft Ferdinando ins Leben gerufen worden war und mit der der Großherzog bzw. die Medici die Plätze in den Hauptstädten der toskanischen Provinzen metaphorisch in Besitz nahmen.²³³

Cosimo I. ist in eine zeitgenössische Rüstung gekleidet, den Brustpanzer ziert das Kreuz der Stefansritter (Abb. 90). Der lange Mantel ist über die linke Schulter und den Oberschenkel des rechten Beines gelegt, das auf den Kopf eines Delphinen aufgestellt ist. Zwar sind die Insignien, die der Dargestellte ursprünglich in seinen Händen hielt, verloren, doch hat Jessica Mack-Andrick diese anhand einzelner Zeichnungen aus dem 17. Jahrhundert rekonstruiert. So hielt Cosimo I. der Autorin zufolge in seiner linken Hand tatsächlich nur ein zusammengeknülltes Tuch und keinen Bastone, wie die beiden Standbilder seines Sohnes Ferdinando I. in Pisa und Arezzo nahelegen (Abb. 87, 91). Mit der rechten Hand umfasste Cosimo I. jedoch einen runden Gegenstand, den die Autorin anhand einer Zeichnung als Lilien-Zepter der Medici identifiziert (Abb. 93).²³⁴ Über der Brust trägt

²³² Ebd., S. 162–163.

²³³ Erben: Reiterdenkmäler, S. 332.

²³⁴ Mack-Andrick: Pietro Tacca, S. 124. Die Autorin erachtet diese Art der Gestaltung als singular und erklärt sie mit der Absicht, dass auf der Piazza dei Cavalieri der Rang Cosimos I.

der Herzog die Kette vom Orden des Goldenen Vlieses. Die Rüstung zieren fein gearbeitete, schmale Streifen mit Darstellungen von Tropaia, sie ähnelt darin der Gestaltung derjenigen Ferdinandos in Arezzo (Abb. 87). Auf der Vorderseite des Sockels ist das Wappen der Großherzöge der Toskana zu erkennen, in welches das Stefanskreuz und die Kette vom Orden des Goldenen Vlieses eingefügt worden sind (Abb. 92). An den beiden Seiten huldigen Inschriften Cosimo I. als Ordensgründer sowie Ferdinando I. und dem Orden als Stifter des Monumentes. Steht man vor dem Monument, so ist auf der linken Seite ist zu lesen:

FERDINANDO MED ·
MAG · DVCE ETR · ET
ORD · MAG · MAGIST ·
III FELICITER
DOMINANTE
ANNO DOMINI
M · D · XCVI²³⁵

Auf der rechten Seite lautet die Inschrift:

ORDO EQ · S · STEPH ·
COSMO MEDICI M ·
DVCI ETR · CONDITORI
ET PARENTI SVO
GLORIOSISS · PERP ·
MEM · C · STATVAM E ·
MARMORE COLLO
CAVIT²³⁶

Die Rückseite des Sockels ziert ein Stefanskreuz aus roten Marmorintarsien. Sockel und Standbild ruhen auf einem zweistufigen Unterbau, an den sich ein kleiner Brunnen mit muschelförmigem Bassin anschließt (Abb. 90).

Die Statue Cosimos ist derjenigen seines Sohnes in einigen Punkten vergleichbar. Wie zuvor Ferdinando I. wird auch Cosimo I. als Ritter des Stefansordens in einer überlebensgroßen Marmorstatue von Giambologna und Pietro Francavilla dargestellt (Abb. 87). Die aufrechte und straffe Körperhaltung, die ausgeprägte Physis des Dargestellten sowie der in die Weite gerichtete, strenge Blick ähneln ebenfalls und in auffälliger Weise der Statue Ferdinandos in Arezzo.

Was die Statue Cosimos von der seines Sohnes in Arezzo jedoch unterscheidet, ist die Tatsache, dass dem Dargestellten ein Attribut beigegeben ist, das einen allegorischen Bezug ermöglicht. Durch den Delphin, auf welchen Cosimo seinen rechten Fuß stellt, wird der Großherzog als Beherrscher der Meere dargestellt

als Großmeister des Ordens und Großherzog zugleich explizit zur Schau gestellt werden sollte.

²³⁵ „Für Ferdinando Medici, den als dritter Großherzog der Toskana und als dritter Großherzog des Ordens glücklich Herrschenden. Im Jahr des Herrn 1596.“

²³⁶ „Der Orden des heiligen Stefan hat Cosimo Medici, dem Großherzog der Toskana und seinem Begründer und äußerst ruhmreichen Vater, diese Statue aus Marmor zum ewigen Gedächtnis errichtet.“

(Abb. 90). Diese höchst selektive Bildnisangleichung an den Meeresgott durch die Übernahme eines einzelnen Motivs betont zugleich die Rolle Cosimos I. als Anführer des Stefansordens, der es sich zur Aufgabe gemacht hatte, der akuten Türkenbedrohung im Mittelmeer entgegenzutreten.²³⁷ Der Großherzog hatte diesen 1561 gegründet und bestimmt, dass sich seine Mitglieder durch eine noble Abstammung, tadelloses Verhalten nach strengen moralischen Prinzipien und einen gewissen Wohlstand auszeichnen sollten.²³⁸ Die Hauptaufgabe des Ordens bestand explizit darin, gegen die militärischen Bedrohungen durch die Ottomanen vorzugehen und den Levantehandel im Mittelmeer zu sichern. Die im Pisano Monument visualisierte Neptun-Paraphrase eignete sich hervorragend für die Inszenierung des erfolgreichen Admirals und findet einen gewissen Vorläufer im Standbild des Andrea Doria in der Gestalt des Meeresgottes von Baccio Bandinelli (Abb. 30).²³⁹ Indes wird Cosimo I. nicht imitativ heroisiert, seine Person nicht mythologisch verhüllt dargestellt, wie dies bei der Neptunstatue des Genueser Admirals noch der Fall war. Der Großherzog der Toskana erscheint nunmehr im modernen Kostüm, seine Heroisierung als militärischer Anführer des Stefansordens bedient sich nur noch einzelner Versatzstücke einer spezifisch maritimen Triumphikonographie.²⁴⁰

Dieses Bild Cosimos I. als Beherrscher der Meere rundete gleichsam die Inszenierung als Großherzog, der die Statue in Pisa in erster Linie diente, ab. Das Ideal des *miles christianus*, das durch die besondere Herausstellung der Funktion Cosimos I. als Gründer des Stefansordens aufgerufen wird, verstärkt den im Standbild suggerierten Rang des Großherzogs. Folglich liegt auch bei dieser Statue von Giambologna und Pietro Francavilla die Betonung auf der Ritterwürde des Dargestellten, worin sich die Aspekte seiner *virtus bellica* und seiner ethisch-moralischen Gesinnung einschreiben lassen. Der Herrscher, der sich dem Kampf zur Verteidigung christlicher Glaubenswerte verschreibt, wird zu einem Muster heroischer Modellierung des Fürsten im öffentlichen Standbild. Der räumliche Bezug verstärkt in diesem Fall zusätzlich die Aussageintention des Standbildes Cosimos. Durch die Positionierung auf dem Piazza dei Cavalieri, noch dazu in der visuellen Zuordnung zum Palazzo dei Cavalieri – dem Palast des Ritterordens –, wird der politische Anspruch des Großherzogs fassbar. Das Attribut des Delphins ist daher nicht nur sinnbildlich auf die Aufgaben des Seefahrerordens zu deuten, sondern ist gemeinsam mit der aufrechten Körperhaltung Cosimos I. und der stadträumlichen Positionierung des Standbildes in direkter Nachbarschaft zum dem Orden zugehörigen Gebäude als ein Element des plastischen Triumphgestus, als das die

²³⁷ Grundlegend zum Stefansorden siehe Gregor Gatscher-Riedl / Mario Strigl: Die roten Ritter. Zwischen Medici, Habsburgern und Osmanen. Die Orden und Auszeichnungen des Großherzogtums Toskana, Wien 2014.

²³⁸ Mark Rosen: Pietro Tacca's Quattro Mori and the Conditions of Slavery in Early Seicento Tuscany, in: The Art Bulletin 97, 2015, S. 34–57, hier S. 38.

²³⁹ Mack-Andrick: Pietro Tacca, S. 123.

²⁴⁰ Vgl. ebd., S. 123–124.

Statue aufgefasst werden kann, zu verstehen. Das Monument ist folglich eine klare Allusion auf die geläufige Neptunikonographie und die damit verbundene Zurschaustellung maritimer Macht.²⁴¹

Deutlicher als in Arezzo dient die Weite der Piazza dei Cavalieri in Pisa nun der fürstlichen Repräsentation, der urbane Platzraum wird gleichsam zum Resonanzkörper herrschaftlicher Distinktion. Die Piazza dei Cavalieri war einer der wichtigsten Plätze der Stadt, in ihren Bauten sowie in der Statue Cosimos I. manifestierte sich nicht zuletzt die immense Bedeutung und die Macht, über die der Stefansorden zu Beginn des 17. Jahrhunderts im Mittelmeerraum verfügte.²⁴²

Ferdinando I. de' Medici über Sklaven von Giovanni Bandini und Pietro Tacca in Livorno (1599–1626)

Das Standbild Ferdinandos von Giovanni Bandini und Pietro Tacca in Livorno kann in gewisser Hinsicht als der Höhepunkt der Statuenkampagne angesehen werden, die der Großherzog Ferdinando I. de' Medici während seiner Herrschaft ins Leben gerufen hat (Abb. 94).²⁴³ Es übertrifft die anderen Monamente nicht nur an Größe und Anzahl der dargestellten Figuren, sondern ist auch inhaltlich als unmissverständlicher Ausdruck eines gesteigerten Bewusstseins der eigenen Autorität und einem damit in Verbindung stehenden politischen Sendungsanspruch zu verstehen. Das Standbild Ferdinandos ist nicht nur unter dem Aspekt der Herrscherikonographie und im Hinblick auf die Entwicklung des Herrscherstandbildes von Bedeutung.²⁴⁴ Vielmehr zeigt es auf bis zum Zeitpunkt seiner Entstehung einzigartige Weise, wie einzelne, zuvor bereits untersuchte Elemente visueller Heroisierung im öffentlichen Standbild zu einer neuen Darstellungsform des Herrschers amalgamiert werden. Es entsteht damit eine visuelle Rhetorik fürstlicher Repräsentation, die durch ihre kumulative Vielfalt wesentliche Neuerungen für die Bedürfnisse der repräsentativen Herrscherinszenierung bereithält und sich folglich nachhaltig auf diese auswirkt. Dieser neue Typus des Herrscherdenkmals wird in den Ländern Europas nachhaltig rezipiert und stellt daher, wie zu zeigen sein wird, nicht nur die ideelle Verbindung zu den Königs-

²⁴¹ Laschke-Hubert: Quos ego, S. 117.

²⁴² Zum Platz zuletzt siehe Ewa Karwacka Codini: La piazza dei Cavalieri, in: Architetture pisane 2, 2004, S. 6–27; grundlegend zur Piazza dei Cavalieri in Pisa siehe Stefano Sodi: La chiesa di S. Stefano e la piazza dei Cavalieri (Mirabilia Pisana 6), Pisa 2003; Mario Salmi: Il palazzo e la piazza dei Cavalieri, in: Giovanni Gentile (Hg.): Il Palazzo dei Cavalieri e la Scuola Normale Superiore di Pisa, Bologna 1932, S. 1–56. Zur Bedeutung des Platzes siehe auch Laschke-Hubert: Quos ego, S. 117.

²⁴³ Dietrich Erben erachtet das Standbild gar als das „bedeutendste Monument innerhalb der Denkmalgruppe“, siehe Erben: Reiterdenkmäler, S. 331–332.

²⁴⁴ Die bisher umfassendste Analyse des Standbildes Ferdinandos I. über Sklaven von Giovanni Bandini und Pietro Tacca hat Jessica Mack-Andrick in ihrer Dissertation über Pietro Tacca vorgelegt, siehe Mack-Andrick: Pietro Tacca, S. 101–166. Die Untersuchung beinhaltet scharfsinnige Beobachtungen zu den Statuensetzungen der Medici, denen ich hier größtenteils folge.

statuen in Frankreich dar, sondern kann vor allem für das Standbild Ludwigs XIV. auf der Place des Victoires in Paris als künstlerisches Vorbild gelten. Im Monument für Ferdinando I. in Livorno akkumulieren sich heroisierende Strategien und Elemente und bilden damit eine neue Intensität heroisierender Inszenierung des Herrschers. Neben allegorischen Bezügen ist ein wichtiges Element der heroischen Modellierung nach wie vor die Rüstung des Großherzogs, doch auch seine Gestik und Mimik sowie der räumliche Bezug des Denkmals und seine Aufstellung im Hafen konstituieren zusammengenommen wesentliche und folgenreiche Veränderungen im Bezug auf die frühneuzeitliche Heroisierung des Fürsten. Wie auch die anderen Medici-Standbilder, so wurde das Denkmal in Livorno zum Symbol der Medici-Herrschaft.²⁴⁵

Das Standbild von Giovanni Bandini und Pietro Tacca ist von Jessica Mack-Andrick im Rahmen ihrer Dissertation bereits ausführlich und in vorbildhafter Weise untersucht worden. Die Beobachtungen der Autorin beziehen sich allerdings in erster Linie auf die künstlerische Stellung des Monuments im Werk Pietro Taccas sowie auf die Position der Statue in der Geschichte des öffentlichen Standbildes. Besonders die Erkenntnisse zum letztgenannten Punkt sind auch für diese Untersuchung von wesentlichem Interesse. Die Analyse der heroischen Modellierung, wie sie sich im Livorneser Standbild für Ferdinando I. darstellt, kann direkt an die Ergebnisse Mack-Andricks anschließen bzw. auf diese aufbauen.

Das Standbild in Livorno zeigt den in eine zeitgenössische Rüstung gekleideten Ferdinando I. auf einem hohen Sockel über vier sitzenden Sklaven, die jeweils an eine Ecke des Unterbaus gekettet sind (Abb. 94, 96, 97, 98, 99). Der Großherzog hat den Blick erhoben und in die Ferne gerichtet. In der rechten Hand hält er einen Kommandostab, die Linke stützt er in die Hüfte. Das Bruststück seiner Rüstung zierte die Form des Stefanskreuzes, wodurch Ferdinando eindeutig als Ritter dieses Ordens charakterisiert wird (Abb. 95). Er trägt ein langes Schwert und einen langen Umhang, der bis auf die Standplatte des Sockels hinunterfällt. Diese Standplatte ist dem eigentlichen Sockel aufgesetzt, von quadratischer Grundform und verfügt über eckige, flache Vorlagen, die sich zur oberen Kante und zur seitlichen oberen Begrenzung hin ausschwingen (Abb. 95). Eine umlaufende Leiste leitet optisch zum hohen Sockel über, der von einer weit auskragenden Deckplatte in Form eines reich verzierten Gesimses bekrönt wird. Am Sockelfuß ist die Grundform des Statuenunterbaus oktogonal, doch ziehen sich die jeweils schmaleren Diagonalseiten konkav ein, um am oberen Ende bronzenen Zierstücke aufnehmen zu können. Diese bilden direkt unterhalb der Ecken des oberen Sockelabschlusses Ringe aus, an denen die Ketten befestigt sind, mit welchen die Gefangenen gefesselt werden. Ein kräftiger Wulst und ein Karnies leiten zum ausladenden Sockelfuß über, auf dessen Kanten der Diagonalseiten die bronzenen Gefangenen sitzen. Diese verfügen alle über ein Haarbüschel auf den sonst kahlgeschorenen Köpfen, das sie als Sklaven ausweist. Sie alle unterscheiden sich sowohl vom Alter als auch

²⁴⁵ Vgl. dazu das Unterkapitel bei Mack-Andrick: Pietro Tacca, S. 156–159.

von der Physiognomie (Abb. 96, 97, 98, 99). Ihre Körperhaltung indes ähnelt sich sehr, sie sitzen alle vornübergebeugt mit den gefesselten Händen auf dem Rücken. In die Hauptseiten des Sockels und des Sockelfußes sind rote Steinplatten eingelassen. Den unteren Abschluss bildet eine hohe Standplatte, deren Ecken als Risalite hervorspringen. Darunter befindet sich außerdem ein zweistufiger Unterbau, der das Monument zusätzlich über das Straßenniveau hinaushebt.

Die Entstehungsgeschichte des Monuments für Ferdinando I. in Livorno war wechselvoll, diverse Einzelheiten der Planungsphase sind teilweise noch genauso wenig geklärt wie die exakten Zeitpunkte der Aufstellung der einzelnen Figuren.²⁴⁶ Ferner lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen, ob die vier Sitzfiguren von Anfang an geplant waren oder erst nachträglich in das Konzept des Monuments eingefügt worden sind. Die Marmorstatue Ferdinando I. war mehrere Jahre vor den bronzenen Sklavenfiguren vollendet worden, wie die Signatur Giovanni Bandinis am linken Bein der Statue des Großherzogs belegt: „Joh.es Bandinus florentinus, f. 1599.“²⁴⁷ Sie blieb jedoch etliche Jahre im Hafengebiet der ligurischen Küstenstadt liegen. Nach dem Tod Ferdinando I. 1609 verstrichen weitere Jahre, bis sich dessen Sohn Cosimo II. wieder um das vernachlässigte Standbild des Vaters bemühte. Das Monument wurde am 29. Mai 1617 auf einem Sockel, den Pietro Tacca angefertigt hatte, in Anwesenheit des Großherzogs Cosimo II. aufgestellt.²⁴⁸

Fraglich bleibt allerdings, zu welchem Zeitpunkt Pietro Tacca den Auftrag für die vier monumentalen Sklavenfiguren erhalten hatte. Ferdinando I. schickte den Künstler zwar 1607 nach Livorno, um dort Sklaven zu studieren und Wachsmodelle von ihnen anzufertigen.²⁴⁹ Doch gibt es keinerlei Hinweise darauf, dass dieser Besuch Pietro Taccas mit dem Projekt für die Statue Ferdinando I. in Livorno zusammenhängt.²⁵⁰ Baldinuccis Bericht, dem zufolge der Künstler 1615 mit der

²⁴⁶ Ebd., S. 109. – Aufgrund dieser Unsicherheiten bezüglich nicht un wesentlicher Planungs details lassen sich in der zum Standbild in Livorno erschienenen Literatur widersprüch liche Angaben finden, siehe hierzu ausführlich Mack-Andrick: Pietro Tacca, S. 109, Anm. 831; zur Entstehungsgeschichte des Monuments insgesamt siehe ebd., S. 109–116, der ich hier im Wesentlichen folge.

²⁴⁷ Giovanni Bandini war bereits im November 1595 nach Carrara gereist, um dort den Marmor für die Statue Ferdinando I. in Livorno auszusuchen; siehe Francesco Bonaini: Al ministro delle RR. Finanzi presidente del consiglio dei ministri, S. 6, in: Francesco Pera (Hg.): Memoria sopra il monumento inalzato al Granduca Ferdinando I. in Livorno e relazione sulla presa di Bona, Livorno 1888, S. 3–15; vgl. Mack-Andrick: Pietro Tacca, S. 109.

²⁴⁸ Zur Errichtung der Figur Giovanni Bandinis „con gran festa, alla presenza del Granduca e della sua corte“ am 29. Mai 1617 siehe Cesare Venturi: Il monumento livornese detto dei „Quattro Mori“, in: Liburni Civitas 7, 1934, S. 213–251, hier S. 214–216; zum Sockel von Pietro Tacca siehe Bonaini: Ministro, S. 7–8; vgl. Mack-Andrick: Pietro Tacca, S. 111.

²⁴⁹ Simonetta Lo Vullo Bianchi: Note e documenti su Pietro e Ferdinando Tacca, in: Rivista d’Arte 13, 1931, S. 133–213, hier S. 157–159.

²⁵⁰ Mack-Andrick: Pietro Tacca, S. 110. – Zu der These, dass Sklavenfiguren das Reiterstand bild Ferdinando I. auf der Piazza SS. Annunziata hätten zieren sollen und die von Pietro Tacca 1607 in Livorno anzufertigenden Studien und Modelle dafür gedacht gewesen seien, siehe Katherine Watson: Pietro Tacca. Successor to Giovanni Bologna (Diss., Universität von Pennsylvania 1973), New York / London 1983, S. 166; vgl. Mack-Andrick: Pietro Tacca, S. 110.

Anfertigung der Bronzeplastiken beauftragt wurde, widersprechen Bonaini und Venturi.²⁵¹ Beide Autoren vertreten die Ansicht, dass erst unmittelbar nach der Aufstellung der Marmorstatue von Giovanni Bandini im Jahr 1617 die Idee aufkam, dem Standbild des Großherzogs andere Figuren beizufügen.²⁵² Angeblich wirkte die Einzelfigur von Giovanni Bandini nicht grandios genug, weshalb Pietro Tacca in jenem Jahr den Auftrag für die Sklavenfiguren erhalten habe.²⁵³ Tatsächlich fertigte der Künstler in jenem Jahr noch vor Ort zwei Modelle von Galeerensklaven an, um sie in Florenz gießen zu lassen.²⁵⁴ Für eine nachträgliche Änderung des Denkmalprojektes spricht auch ein weiteres Indiz. Im Jahr 1622 wurden am Sockel einige Änderungen vorgenommen, wie eine Quelle berichtet.²⁵⁵ Es handelte sich dabei um eine „giunta all'ornamento sopra il piedistallo ove posa la statua di Ferdinando I.“ Durch diese Zu- oder Beigabe, die wohl im Sinne einer architektonischen Erweiterung des Sockels zu verstehen und als die hier beschriebene zweite Standplatte zu identifizieren ist, sollte das Piedestal vermutlich höher werden, um die Figur des Großherzogs optisch stärker herausheben zu können. Dies ergibt jedoch nur dann einen Sinn, wenn die Planungen für die Sklavenfiguren so weit fortgeschritten waren, dass ein wenig elegantes, weil sehr gedrungenes Erscheinungsbild des Monumentes zu befürchten stand.²⁵⁶ Diese Umgestaltung des Denkmals erschien auch daher umso sinnvoller, als aus einem Brief vom 25. Juni 1626 hervorgeht, dass nun am Sockel die Anbringung diverser Trophäen vorgesehen war.²⁵⁷ Sie wurden höchstwahrscheinlich 1627 am Denkmal montiert, doch leider lässt sich ihr ursprüngliches Aussehen heute nicht mehr rekonstruieren.²⁵⁸ Sie wurden meist als Trophäen oder militärische

²⁵¹ Filippo Baldinucci: Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua (Biblioteca d'artista), hg. von Ferdinando Ranalli, Florenz 1845–1847, hier Bd. 4, S. 85.

²⁵² Bonaini: Ministro, S. 8; Venturi: Monumento, S. 216.

²⁵³ Basierend auf der Quelle Santellis schreibt hierzu Bonaini: Ministro, S. 8: „[...] la statua del Granduca parve poco colossale; e forse, se si crede al Santelli, il sembrare poco grandioso, giusta le idee del Sovrano Cosimo, quel monumento, fece nascer l'idea degli Schiavi.“ Vgl. Mack-Andrick: Pietro Tacca, S. 111.

²⁵⁴ Hierzu Bonaini: Ministro, S. 8: „[...] dopo la installazione della statua, prima di partire da Livorno, il Tacca prese l'idea e il modello di due galeotti, per poi gettarli in Firenze.“ Vgl. Mack-Andrick: Pietro Tacca, S. 111. – Tatsächlich begab sich Pietro Tacca hierfür in das sogenannte „Bagno“ in Florenz, das als eine Art Herberge für die Besetzungen der Galeeren diente, während diese in Livorno vor Anker lagen, siehe hierzu Rosen: Quattro Mori, S. 36–42.

²⁵⁵ Die Quelle aus dem Buch A der Debitoren und Kreditoren des Jahres 1622, S. 64, ist publiziert bei Bonaini: Ministro, S. 11.

²⁵⁶ Wie Jessica Mack-Andrick konstatiert, sollte die Basis der Statue durch diese „Erweiterung“, wie es die Autorin nennt, größer und ausladender werden, um den optischen Schwerpunkt, der durch die Sklaven nach unten verschoben würde, nach oben hin auszugleichen, siehe hierzu Mack-Andrick: Pietro Tacca, S. 111–112.

²⁵⁷ Diesen Brief richtete der Sekretär Lorenzo Usimbardi an den Großherzog, er ist publiziert bei Lo Vullo Bianchi: Note, S. 202: „[...] per compimento di questa opera è necessario far sotto li piedi della Statua del Granduca Ferdinando di Gloriosa Memoria li trofei e spoglie di detto schiavi [...].“ Vgl. auch Mack-Andrick: Pietro Tacca, S. 112.

²⁵⁸ Ebd.

Embleme beschrieben. Nur eine einzige Publikation präzisiert, dass es sich dabei um einen Mantel, Turban, Bogen, Pfeilköcher und Krummsäbel gehandelt haben könnte.²⁵⁹ Das Monument stand seit jeher in direkter Nachbarschaft zum Hafenbecken, der Dorsena. In diesem Bereich herrschte stets reger Betrieb, Schiffe legten an oder ab, wurden be- und entladen. Auch Sklaven waren zu Beginn des 17. Jahrhunderts fester Bestandteil des Erscheinungsbildes der Stadt. Zum einen fügte sich das Standbild Ferdinando I. durch die vier Bronzefiguren an seinem Sockel in diese zeitgenössische Lebenswirklichkeit nahtlos ein, wodurch die heroische Repräsentation des Herrschers einen präsentischen, auf die zeitgenössische Gegenwart gerichteten Bezug erhielt. Zum anderen ist das Monument durch die Sklaven auch eindeutig als Triumphgestus des toskanischen Großherzogs zu verstehen.²⁶⁰

Nach der Rückkehr Pietro Taccas nach Florenz im Juni des Jahres 1617 begann der Künstler mit der Arbeit an den Sklavenfiguren, deren Vollendung und Aufstellung etappenweise verlief.²⁶¹ Es wurde je ein Figurenpaar nach Livorno geliefert, sodass zuerst die beiden Bronzen an der nordwestlichen und an der südwestlichen Ecke des Monumentes aufgestellt werden konnten. Bei diesen beiden Figuren handelte es sich Venturi zufolge um den jüngsten und den ältesten der vier Sklaven, die auf der Grundlage eines Quellenbelegs zum Bagno-Besuch Pietro Taccas als „Morgiano“ und „Ali“ identifiziert werden können.²⁶² Sie erreichten Livorno Anfang März 1623 und wurden zwischen dem 10. und dem 31. des Monats am Sockel angebracht.²⁶³ Die beiden anderen Sklavenfiguren dürften erst zwei oder drei Jahre darauf, also spätestens 1626, am Piedestal angebracht worden sein.²⁶⁴

²⁵⁹ Giuseppe Vivenzi: *Guida di Livorno antico e moderno e dei luoghi più notabili dei suoi contorni*, Florenz 1956, S. 41: „Però i trofei di bronzo, che lo decoravano, consistenti in un manto reale barbaresco, in un turbante, con arco, turcasso, e scimitarra, lavorati pure dal Tacca, più non vi furono riposti, già involati dai sedicenti nemici dei Tiranni.“

²⁶⁰ Zur Deutung der Sklaven siehe weiter unten.

²⁶¹ Zu den Details siehe ausführlich Mack-Andrick: Pietro Tacca, S. 113–115.

²⁶² Zur Identifizierung der beiden Sklaven als „Morgiano“ und „Ali“ dient der Bericht Santelli als Grundlage, siehe Venturi: *Monumento*, S. 216–217; siehe auch Rosen: *Quattro Mori*, S. 47.

²⁶³ Venturi: *Monumento*, S. 217, S. 222; vgl. Mack-Andrick: Pietro Tacca, S. 114. – Baldinucci berichtet hingegen, die ersten beiden Sklavenfiguren seien erst im Jahr 1626 aufgerichtet worden, siehe Baldinucci: *Notizie*, Bd. 4, S. 86. Dem widerspricht jedoch nicht nur Venturi unter Rückberufung auf die Quellenlage, sondern das späte Datum kann auch durch eine auf das Jahr 1623 datierte Rötelzeichnung Georg Petels (1601/02–1634), die sich heute im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin (Inv. KdZ 9950) befindet, widerlegt werden; vgl. hierzu Mack-Andrick: Pietro Tacca, S. 114, S. 307, Abb. 32.

²⁶⁴ Diesen Eindruck bestätigen zwei Briefe. Der eine ist das bereits erwähnte Schreiben des Sekretärs Usimbardi an den Großherzog vom 25. Juni 1626, in dem letzte Anweisungen für die Fertigstellung der Denkmalgruppe gegeben werden: „Pietro Tacca servo fedelissimo di V. V. A. S. humilissimamente espone come havendo messo in opera tutti quattro li schiavi [...], e ne vani della basa mettervi le pietre o diaspri, e intorno a detta basa li ferri come sono qui a Cavallo di Piazza della Nunziata [...].“ Zitiert nach Lo Vullo Bianchi: *Note*, S. 202. Der andere Brief datiert vom 9. August 1625. In ihm bietet der Verwalter der Befes-

Nimmt man also an, dass das letzte der beiden Sklavenpaare 1626 am Sockel des Monumentes platziert worden ist, so erstreckte sich die Ausführung der Einzelfiguren und die Errichtung der Gesamtanlage über einen Zeitraum von ungefähr 27 Jahren. Welche Gründe für diese zeitliche Verzögerung ausschlaggebend waren, lässt sich nicht mehr mit Sicherheit feststellen. Möglicherweise hatte Ferdinando I., nachdem Giovanni Bandini die Marmorstatue des Großherzogs angefertigt hatte, das Interesse an dem Projekt für Livorno verloren und sich verstärkt dem Projekt seines Reiterdenkmals auf der Piazza SS. Annunziata in Florenz gewidmet. Ob die Sklavenfiguren von Anfang an Teil des Gesamtkonzeptes des Monumentes in Livorno gewesen sind, lässt sich ebenfalls nicht zweifelsfrei nachweisen. Es ist sehr gut möglich, dass die Anregung für die Sockelfiguren aus einem anderen Standbildprojekt stammte, an dem Pietro Tacca als Hofkünstler Ferdinando I. beteiligt war. Gemeinsam mit Ludovico Cigoli (1559–1613) arbeitete er seit 1604 an dem Projekt für das Reiterstandbild Heinrichs IV. von Frankreich (siehe hierzu Kap. 6.3). Es existieren mehrere Zeichnungen Cigolis für das Pariser Standbild, die zeigen, dass für die Ecken des Sockels Sklavenfiguren vorgesehen waren.²⁶⁵ Der bereits erwähnte Besuch Pietro Taccas in Livorno im Jahr 1607 könnte also auch mit dem Projekt der Reiterstatue Heinrichs IV. zusammenhängen und muss nicht zwangsläufig mit dem Monument des Großherzogs für die ligurische Küstenstadt in Verbindung stehen.²⁶⁶ Doch ungeachtet dessen, wie sich die Angelegenheit nun genau verhielt, bleibt hier festzuhalten, dass ein italienischer Künstler mit der Anfertigung von Sklavenfiguren beauftragt worden war, die sowohl in einem italienischen als auch in einem französischen Standbild ihre Verwendung finden sollten. Es lassen sich hier also schon gewisse künstlerische Transferprozesse nachweisen, die für die Analyse der heroischen Modellierung in den französischen Monumenten eine Rolle spielen werden.

Es ist bemerkenswert, dass Ferdinando I. bzw. sein Nachfolger Cosimo II. ein derart figurenreiches Monument nicht für die Hauptstadt des Großherzogtums, sondern für eine toskanische Küstenstadt bestimmte. An der Entwicklungs geschichte der Stadt lässt sich jedoch sehr gut aufzeigen, wie der avisierte Aufstellungs ort die Bedeutung des fürstlichen Standbildes zu konturieren imstande war. Livorno wurde von Ferdinando I. maßgeblich gefördert und zum wichtigsten Hafen des Großherzogtums ausgebaut, weshalb er von der Nachwelt als der eigentliche Gründer der Stadt wahrgenommen wird.²⁶⁷ Doch bereits sein Vater Cosimo I. hatte in den 1540er Jahren die Bedeutung der damals noch wenig ent-

tigungsanlage in Livorno für den Guss der noch auszuführenden Sklavenfiguren Metall an, welches für die Herstellung einiger Kanonen gedacht war, siehe Venturi: *Monumento*, S. 224; vgl. auch Mack-Andrick: *Pietro Tacca*, S. 114. Venturi entnimmt diese Informationen einem unveröffentlichten Brief Cesare Guastis, des Leiters der Toskanischen Archive in Florenz, siehe ebd., S. 114, Anm. 890.

²⁶⁵ GDSU 1766 Orn.; GDSU 970 F. – Die Ausführung der Sklavenfiguren für das Pariser Denkmal übernahm dann jedoch Pietro Francavilla.

²⁶⁶ Mack-Andrick: *Pietro Tacca*, S. 111.

²⁶⁷ Ebd., S. 105.

winkelten Stadt und deren strategisch günstig gelegene Position im Mittelmeerraum erkannt.²⁶⁸ Im Laufe des 16. Jahrhunderts ergriffen die Großherzöge der Toskana umfassende städtebauliche Maßnahmen, wodurch Livorno zu einer „Modellstadt absolutistischer Urbanistik“ wurde, die sich durch breite Straßen, große Plätze und ein geordnetes, symmetrisches Straßensystem auszeichnete.²⁶⁹ Durch den Bau der sogenannten *Forteza Vecchia* wurde die Stadt unter militärischen Gesichtspunkten ausgebaut, und zugleich wohnten die Großherzöge von dort aus wichtigen Ereignissen, wie z. B. der Ankunft und der Abfahrt der Schiffe des Stefansordens, bei.²⁷⁰ Doch auch in ökonomischer Hinsicht hat Cosimo I. die Stadt gefördert. Er erklärte Livorno zum *porto franco*, durch die hiermit in Verbindung stehenden Anreize für den Handel vergrößerte sich die Stadt rasch und blühte auf.²⁷¹ Die Wirtschaftskraft der ligurischen Küstenstadt wurde durch das Anlegen eines schiffbaren Kanals zwischen Livorno und Pisa noch einmal wesentlich gesteigert, allerdings wurde der Bau unter Cosimo I. lediglich begonnen und erst durch seinen Sohn Ferdinando I. fertiggestellt.²⁷²

Überhaupt war es Ferdinando I., unter dem sich die Stadt an der ligurischen Küste zu einem florierenden Handelszentrum entwickelte.²⁷³ Zwar hatte bereits sein Bruder Francesco I. damit begonnen, Livorno zu einer *Città Nuova* und als Modell einer idealen Stadt nach Plänen des Architekten Bernardo Buontalenti umzugestalten.²⁷⁴ Doch erst in der Regierungszeit Ferdinando I. wurde der Ausbau Livornos maßgeblich vorangetrieben, denn er engagierte sich stärker als seine

²⁶⁸ Kaiser Karl V. ließ Livorno, dessen Zugehörigkeit zur Republik Florenz proklamiert wurde, nach dem Regierungsantritt Cosimos I. durch spanische Truppen besetzen. Als er sich daraufhin aufgrund eines erneuten Krieges gegen Frankreich in finanzieller Bedrängnis befand, musste er Livorno 1543 gegen Zahlungen Cosimos I. formal auf diesen übertragen und seine Truppen aus der Fortezza da Basso und der Zitadelle abziehen und hatte damit nun keine materielle Handhabe mehr gegen die Handlungsfreiheit Cosimos I. Die hohen Kosten, die Cosimo I. in dieser Angelegenheit zu übernehmen bereit war, zeigen, dass der Herzog der Toskana die Bedeutung Livornos bereits zu diesem Zeitpunkt erfasst hatte, siehe hierzu John Rigby Hale: Die Medici und Florenz. Die Kunst der Macht, Stuttgart / Zürich 1979, S. 170.

²⁶⁹ So Mack-Andrick: Pietro Tacca, S. 105.

²⁷⁰ Ebd.

²⁷¹ Zu den Einzelheiten siehe Cesare Ciano: I primi Medici e il mare. Note sulla politica marinara toscana da Cosimo I. a Ferdinando I., Pisa 1980, S. 34.

²⁷² Zu diesem sogenannten Canale Navicelli und seiner Bedeutung bezüglich der Steigerung der toskanischen Wirtschaftskraft siehe Giancarlo Nuti: Livorno, il porto e la città nell'epoca medicea, in: Convegno Livorno e il Mediterraneo nell'Età Medicea (Hg.): Atti del convegno. Livorno e il Mediterraneo nell'età medicea, Livorno 23. – 25. September 1977, Livorno 1978, S. 325–346, hier S. 332.

²⁷³ Siehe hierzu zuletzt Lucia Frattarelli Fischer: Livorno. Dal pentagono di Buontalenti alla città di Ferdinando I., in: Nuovi studi livornesi 19, 2013, S. 23–48.

²⁷⁴ Unter den mediceischen Großherzögen wurden zahlreiche neue Städte nach idealen Maßstäben neu angelegt, unter Cosimo I. beispielsweise sind dies neben Livorno vor allem die Städte Cosmopoli (1548 gegründet, heute Portoferraio auf der Insel Elba) und Eliopoli (gegründet 1564, heute Terra del Sole in der Region Romagna) sowie das etwas bescheidener Sasso di Simone (gegründet 1566), an der Grenze zum Herzogtum Urbino; siehe Giorgio Spini: Architettura e politica nel principato mediceo del cinquecento, in: Rivista

Vorgänger und war auch häufig vor Ort, um den Verlauf der Arbeiten persönlich zu überwachen.²⁷⁵ Im Jahr 1606, noch während seiner Regierungszeit, wurde Livorno offiziell zur Stadt erklärt.²⁷⁶ Diesem neuen Status sollte auch das Erscheinungsbild der Stadt gerecht werden. Ferdinando unternahm hierfür umfassende infrastrukturelle Maßnahmen, ließ einen neuen Dom errichten und trieb die Errichtung kommunaler Gebäude voran. Zugleich verstand es der Großherzog, die Kulisse der Stadt für seine eigenen repräsentativen Zwecke zu nutzen. Die Häuserfronten sowohl auf der von ihm neu errichteten zentralen *Piazza d'Arme* als auch entlang der Via Ferdinanda, der Hauptachse der Stadt, erschienen nicht nur in strenger stilistischer Einheitlichkeit, sondern wurden auch in aufwendiger Weise bildlich gestaltet. Die Fresken zeigten ein ikonographisches Programm, das die militärischen Erfolge des Großherzogs, insbesondere jene in Diensten des Stefansordens erworbenen Siege, verherrlichte. Sie sind heute leider nicht mehr erhalten, doch zeugen sie von dem Anspruch Ferdinando I., mit dem dieser die von ihm erbrachten Leistungen in seiner neuen Stadt allgegenwärtig dargestellt und gerühmt sehen wollte.²⁷⁷ Jessica Mack-Andrick hat bereits zutreffend vermutet, dass die „propagandistische Wirkung dieser einheitlichen ikonographischen Gestaltung einer ganzen Stadt (auch nach Ferdinando Tod wurden die Arbeiten fortgeführt und die Häuser an sämtlichen Hauptstraßen bemalt) beachtlich“ gewesen sein muss.²⁷⁸ Livorno war folglich nicht nur ein wichtiger Hafen und ein blühendes Handelszentrum, sondern verkörperte in der urbanen Gestaltung zugleich den Anspruch Ferdinando I. auf die ökonomische und militärische Vormachtstellung im gesamten Mittelmeerraum. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, welch ausgesprochen große Bedeutung ein Standbild in Livorno für die politischen und repräsentativen Zwecke des Großherzogs besessen haben musste.

Mit der gesteigerten wirtschaftlichen Prosperität ging ein reger Bevölkerungszuwachs einher. Diese drastische Zunahme der Einwohnerzahlen, besonders zu Beginn des 17. Jahrhunderts, lässt sich auf verschiedene Privilegien und Toleranzedikte zurückführen, die Ferdinando I. seinerzeit aussprach.²⁷⁹ Der Großherzog versprach in seinen Erlässen mitunter die Möglichkeit der freien Religionsausübung, aber auch Schuldenerlass und Straffreiheit bei kleineren Vergehen. Durch diese Anreize war Livorno nicht nur für Gewerbetreibende und Handwerker attraktiv, sondern auch für religiöse Minderheiten, politisch Verfolgte und Straf-

Storica Italiana 83, 1971, S. 792–845, hier S. 794; vgl. Mack-Andrick: Pietro Tacca, S. 105. –

Zu den Maßnahmen Bernardo Buontalentis siehe grundlegend Frattarelli Fischer: Livorno.

²⁷⁵ Ebd., S. 29–30.

²⁷⁶ Ebd., S. 37.

²⁷⁷ Cesare Venturi zufolge sollen die Fresken von den vier Künstlern Agostino Tassi, Giovan Francesco Cantagallina, Filippo di Lorenzo Paladini und Pietro Ciafferi erschaffen worden sein, vgl. Mack-Andrick: Pietro Tacca, S. 106, Anm. 803.

²⁷⁸ Ebd., S. 106.

²⁷⁹ Zu diesen Erlässen zählt u. a. die sogenannte Lavorina von 1593. Sie beginnt mit den Worten: „A tutti voi Mercanti di qualsivoglia Nazione, Levantini, Ponentini, Spagnuoli, Portughesi, Greci, Tedeschi et Italiani, Hebrei, Turchi, Mori, Armeni, Persiani et altri salute [...].“ Zitiert nach Ciano: Medici, S. 138; vgl. Mack-Andrick: Pietro Tacca, S. 106.

täter. Sie alle kamen in die Stadt, um ihre Lebensbedingungen zu verbessern und Handel zu treiben. Livorno wurde dadurch regelrecht zu einem Schmelzriegel unterschiedlichster Gesellschaftsschichten und verschiedenster Nationalitäten. Zudem war es den Galeerensklaven erlaubt, außerhalb ihres Dienstes in geringem Umfang Handel zu betreiben. Viele von ihnen mieteten im Hafen kleine Läden, von wo aus sie sich als Barbiere, Träger oder Wasserverkäufer verdienten.²⁸⁰

Einen guten Eindruck von der regen Betriebsamkeit im Bereich des Hafens vermittelt ein zeitgenössischer Stich von Stefano della Bella (1610–1664) (Abb. 101).²⁸¹ Darauf sind allerlei Personen dargestellt, Frauen wie Männer, Bürger wie Sklaven, die verschiedenen Beschäftigungen nachgehen. Im Hintergrund ist ein Brunnen zu sehen, wo ein Sklave – erkennbar an der Skalplocke – mehrere Fässer mit Wasser befüllt. Äußerst bemerkenswert sind die beiden Personen, die sich auf den Stufen des Postaments niedergelassen haben, über welchem sich das Standbild Ferdinando I. erhebt. Zwischen den kolossalen Bronzesklaven sitzend, scheinen sie ihren Tagesgeschäften nachzugehen. Die Zeichnung lässt nicht nur erahnen, dass das Monument von Giovanni Bandini und Pietro Tacca ursprünglich viel näher am Wasser errichtet war, sondern verdeutlicht noch einmal, wie direkt es in die Lebenswirklichkeit der Zeitgenossen eingebunden war. Dieser Aspekt wurde sicherlich durch die expressive Mimik der Sklaven gesteigert, die – zumindest in zwei Fällen können wir dies annehmen – tatsächlich Portraits von Galeerensklaven zeigten (Abb. 96, 97, 98, 99). Das Standbild des Großherzogs erhielt dadurch einen sehr konkreten zeitlichen und örtlichen Bezug. Im Gegensatz zu anderen Standbildern, in denen der Sieger über einen meist allegorisch aufzufassenden Gegner triumphiert, wie beispielsweise bei Karl V. über der Raserei (Abb. 60) oder bei Ferrante Gonzaga über Satyr und Hydra (Abb. 49), stellt dies eine wesentliche Neuerung dar.²⁸² Die

²⁸⁰ Siehe hierzu ausführlich Vittorio Salvadorini: *Traffici con i paesi islamici e schiavi a Livorno nel XVII secolo. Problemi e suggestioni*, in: *Convegno Livorno e il Mediterraneo nell'Età Medicea* (Hg.): *Atti del convegno. Livorno e il Mediterraneo nell'età medicea*, Livorno 23. – 25. September 1977, Livorno 1978, S. 206–255, hier S. 231–232.

²⁸¹ Zwischen 1654 und 1655 fertigte Stefano della Bella insgesamt sechs Veduten des Hafens von Livorno an, siehe hierzu grundlegend Alexandre de Vesme: *Stefano della Bella. Catalogue raisonné*, Einleitung und Ergänzung von Phyllis Dearborn Massar, 2 Bde., New York 1971, hier Bd. 2, S. 172–175, Nr. 844–849. Außerdem fertigte der Künstler zahlreiche Studien und Skizzen von Sklaven und anderen Personen an, die zwar nicht zu der Serie gehören, aber vermutlich auch im Hafen von Livorno entstanden sind, siehe David Klemm: *Stefano della Bella (1610–1664). Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle (Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett 2)*, Köln u. a. 2009, S. 120, Nr. 87, 90; S. 121, Nr. 92; S. 122–123, Nr. 93–100; S. 124, Nr. 101; S. 126, Nr. 107; S. 128, Nr. 116–117; sowie David Klemm u. a. (Hg.): *Von der Schönheit der Linie. Stefano della Bella als Zeichner*, mit einem Beitrag von Sabine Zorn (Ausstellungskatalog, Hamburg 2013), Petersberg 2013, S. 214–225. – Für einen grundlegenden, knappen Überblick zur Biographie Stefano della Bellas siehe Françoise Viatte (Hg.): *Inventaire général des dessins italiens / Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques*, Bd. 2 (*Dessins de Stefano della Bella. 1610–1664*), Paris 1974, S. 21–26.

²⁸² Jessica Mack-Andrick hat in ihrer Dissertation bereits auf dieses verbindende Element des Stehens des „Herrschers“ über angeketteten Feinden“ hingewiesen, allerdings nimmt die Autorin keine typologische Unterscheidung zwischen antikisierender und zeitgenöss-

Aktualisierung dieser heroisierenden Rhetorik, die sich durch eine selbstbewusste Verankerung des Dargestellten in der eigenen Zeit ausdrückt, manifestiert sich zusätzlich in den Portraits der Besiegten, gleichsam in der Einheit von Ort und Zeit.

Dennoch darf der „dokumentarische“ Wert des Standbildes in Livorno nicht überbewertet werden, denn bei der Gestaltung des Monumentes wurde auf einen allegorischen Unterton, allen zu verzeichnenden Aktualisierungstendenzen zum Trotz, nicht verzichtet. Es steht damit in einer Linie sowohl mit der Statue des Andrea Doria von Giovanangelo da Montorsoli in Genua (Abb. 42) als auch mit der des Don Juan de Austria von Andrea Calamech in Messina (Abb. 72). Sie alle verbindet eine durch das Portrait gewährleistete Individualisierung des Heroisierten bei gleichzeitiger Verwendung allegorisierender Motive. Allerdings unterscheiden sich diese drei genannten Statuen in der formalen Ausgestaltung ihrer Gegner: Zwar handelt es sich im Falle der Statue des Andrea Doria von Giovanangelo da Montorsoli um die Darstellung von „Turchi“, doch ist es sehr wahrscheinlich, dass – trotz der Zerstörungen, durch die das ursprüngliche Aussehen der Unterlegenen nicht mehr vollständig nachvollziehbar ist – die Besiegten lediglich durch den Halbmond auf ihrer Brust und weniger durch ihre Portraits erkennbar gewesen sind. Bei dem abgeschlagenen und mit einem Turban bekrönten Haupt, auf das Don Juan de Austria in Messina seinen Fuß abstützt, handelt es sich sogar fast nur um eine Abbreviatur des Gegners, die Kopfbedeckung gewährleistet die Identifizierung des Gegners aus der Schlacht von Lepanto. Doch reichen diese mehr oder weniger ausführlichen Ausgestaltungen, um den Besiegten in Antithese zum Sieger im jeweiligen Monument zu kennzeichnen – es genügt, den Gegner mit seinen jeweiligen Attributen, sei es Halbmond oder Turban, darzustellen.

Pietro Tacca hingegen hat seine Sklaven für das Standbild des Ferdinando I. in Livorno als ganzfigurige und vollplastische Gefesselte gestaltet (Abb. 94). Und obwohl der Künstler dem Monument in Livorno durch die Portraits seiner Bronzen eine spezifische zeitgenössische Aktualität verlieh, können seine Figuren zugleich als universell gültige, zeitlose Darstellungen des leidenden, gefangenen Menschen betrachtet werden.²⁸³ Als Grundlage für diese Lesart dienen die bei Cesare Ripa aufgeführten Personifikationen des Schmerzes (*dolore*) und der Sklaverei (*servitù*).²⁸⁴ Dort wird der Schmerz als nackter Mann dargestellt, der seine Arme hinter dem Rücken hält und zugleich von einer Schlange angegriffen wird (Abb. 102). Die Personifikation der Sklaverei wird geschildert als kahlgeschoren, schlecht gekleidet und gefesselt („capo raso“, mal „vestita“, „che sia legata con

sischer Rüstung sowie Standbild und Figurenbrunnen vor, siehe Mack-Andrick: Pietro Tacca, S. 122. Obwohl die Autorin auf die qualitätvolle Mimik der Sklavenfiguren hinweist, entgeht es ihr, diese Beobachtung in den Vergleich mit den genannten anderen Standbildern einzuflechten.

²⁸³ Mack-Andrick: Pietro Tacca, S. 127.

²⁸⁴ Zur äußerst ausführlichen Deutung der jeweiligen Körperhaltung der einzelnen Sklaven siehe ebd., S. 127–137.

catene, & ferri alli piedi“).²⁸⁵ Zudem dient bereits seit der Antike eine gekrümmte, nach vorn gebeugte Körperhaltung als bildliches Ausdrucksmittel für die Darstellung eines besieгten Menschen.²⁸⁶ Im Gegenzug galt, je aufrechter der Körper, desto hochrangiger war der soziale Status einer Person anzusetzen.²⁸⁷ Diese aus der griechischen Antike stammenden typologischen Attribute von Schmerz und Gefangenschaft verwendete auch Pietro Tacca bei seinen Sklavenfiguren (Abb. 96, 97, 98, 99, 100).²⁸⁸

Die Ursprünge der Sklavenikonographie gehen auf die Antike zurück. Wie bereits bei der Analyse der Statue des Andrea Doria als Feldherr von Giovanangelo da Montorsoli erwähnt wurde, geht die Idee, einen siegreichen Kommandanten oder Kaiser durch das Motiv gefesselter Gefangener zu verewigen, auf römische Darstellungen zurück (siehe hierzu Kap. 5.1). Auch die Wurzeln der Sklavenikonographie, womit hier die Darstellung eines gefangenen, versklavten Unterlegenen als attributiver Bestandteil der Herrscherikonographie gemeint ist, liegen in der Antike.²⁸⁹ Das Motiv der Gefangenen diente in erster Linie dazu, den Sieg des römischen Kaisers als Zeichen seiner göttlichen Auserwähltheit darzustellen. Die Visualisierung des Triumphs des Kaisers über die Feinde des Römischen Reiches war somit ein wesentlicher Bestandteil seiner bildlichen Legitimation. Das antike Feindbild der „Barbaren“ wurde dabei in ein spezifisches Bildprogramm übersetzt, das dazu diente, die Überlegenheit der römischen Sieger visuell erfahrbar zu machen.²⁹⁰ Ein besonderes Merkmal dieser bildlichen Darstellung der Barbaren

²⁸⁵ Cesare Ripa: *Iconologia overo descrittione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione*, hg. von Erna Mandowsky, Hildesheim 1970 [Rom 1603], S. 102, S. 451–452.

²⁸⁶ Vgl. Mack-Andrick: Pietro Tacca, S. 127.

²⁸⁷ Richard Brilliant: Gesture and Rank in Roman Art. The Use of Gesture to Denote Status in Roman Sculpture and Coinage (Connecticut Academy of Arts and Sciences 14), New Haven 1963, S. 12.

²⁸⁸ Mack-Andrick: Pietro Tacca, S. 127.

²⁸⁹ Die Entwicklung der Sklavenikonographie und ihre Relevanz für das Livorneser Monument Ferdinando I. ist von Jessica Mack-Andrick hinreichend dargelegt worden, weshalb ich mich in meinen Ausführungen auf ihre Erkenntnisse beziehe, siehe Mack-Andrick: Pietro Tacca, S. 142–152.

²⁹⁰ Der Ausdruck „Barbaren“ muss differenziert betrachtet werden. Er hat sich aus der Abgrenzung der Griechen gegen andere, nichthellenistische ethnische Gruppen entwickelt. Vermutlich erhielt der Begriff seine negative Besetzung erst im Zuge der Perserkriege, als er in gezielter Gegenüberstellung Griechen – Perser der Abwertung des Gegners diente. Auch die Römer verwendeten den Begriff, sie übernahmen ihn von den Griechen, obwohl sie von diesen selbst als „Barbaren“ bezeichnet wurden, siehe hierzu ausführlich den Artikel „Barbaren“ von Volker Losemann: *Barbaren*, in: *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Bd. 2, 1999, Sp. 439–443. – Von den „Barbaren“ und der Sklavenikonographie im Allgemeinen zu unterscheiden ist die Schwarzafrikanerikonographie. Zwar gibt es diesbezüglich gewisse Überschneidungen, da Dunkelhäutige häufig als minderwertig erachtet und als „Barbaren“ bezeichnet wurden. Doch entwickelte sich aufgrund der jahrhundertlangen Unterdrückung von Schwarzafrikanern eine reichhaltige ikonographische Tradition des Dunkelhäutigen in der Rolle des Sklaven, die ihren Höhepunkt im 18. und 19. Jahrhundert bis zu Beginn des amerikanischen Bürgerkrieges erfuhr. In der antiken Sklavenikonographie wurden Dunkelhäutige zuweilen auch als allegorische Gestalt des

war eine ausgeprägte Mimik und Gestik, die sehr häufig als „wesentlicher bildnerischer Ausdrucksmodus zur Unterstützung des Gegensatzes von Sieger und Besiegtem“ fungierten.²⁹¹ Eines der bedeutendsten Symbole des Sieges in der antiken Bildsprache war jedoch das Tropaion, das im Rahmen dieser Untersuchung bereits häufig als Motiv für die Verzierungen an einzelnen Rüstungen begegnet ist. Auf antiken Münzen, Gemmen, Weihreliefs und auch auf Schlachten-sarkophagen wurden Tropaia häufig von kauernden Sklaven flankiert.²⁹² Auch in Darstellungen antiker Triumphzüge wurden Gefangene mitgeführt.²⁹³ Sklavenfiguren sind darüber hinaus ebenfalls ein bekanntes Motiv der antiken Bauplastik, sie erscheinen als Atlanten an Triumphbögen oder in einem Tempelfries. In einigen dieser Darstellungen gewährleisten spezifische Attribute die nähere Bestimmung der Besiegten.²⁹⁴ Trophäen und Gefangene verfügten demnach nicht nur über eine allgemeine symbolische Bedeutung, sondern lieferten auch konkrete Hinweise auf vergangene Schlachten und Feldzüge.²⁹⁵ Beachtlich ist jedoch der Wandel, der zu Beginn der Spätantike im Verlauf des dritten Jahrhunderts einsetzte und eine wichtige Parallel zur Entwicklung der frühneuzeitlichen Herrscherikonographie sowie der fürstlichen Heroisierung darstellt. Die Attribute der Siegesikonographie, wie Trophäen und Sklavenfiguren, verloren ihre konkrete zeitliche Bezüglichkeit und fungierten fortan als reine Symbole. Ihre Aufgabe war nun nicht mehr, über einen siegreichen Feldzug des Kaisers zu informieren. Stattdessen entwickelten sie sich zu Bildformeln, die den Kaiser in seiner göttlichen Auserwähltheit als siegreich an sich charakterisierten.²⁹⁶ Dies gilt in gewisser Weise auch für das Standbild Ferdinando I. in Livorno, denn darin wird der Großherzog nicht als Sieger eines konkreten Feldzuges oder Kampfes charakterisiert.

Auch die eingehendere Deutung der einzelnen Sklavenfiguren am Denkmal in Livorno belegt, dass das Standbild als allgemeines Zeichen der Macht der Medici

Unterdrückten eingesetzt und dienten, wie verschiedenste andere Ethnien auch, als Sinnbild der besieгten Gegner, siehe hierzu Karl R. Krierer: Sieg, S. 82–111, zu Darstellungen schwarzer Personen in diversen Ausprägungen siehe S. 82, Anm. 475, dort auch mit weiterer Literatur. – Eine besondere Sensibilität dem Thema der Schwarzafrikanerikonographie gegenüber ist auch bei Rosen: Quattro Mori erkennbar.

²⁹¹ Krierer: Sieg, S. 84.

²⁹² Zu einzelnen Beispielen siehe grundlegend Raymond Chevallier: Le triomphe sur le Barbare à la Renaissance et ses précédents antiques, in: Latomus 49, 1990, S. 850–866, hier S. 854–859. – Zur historischen Dimension von Sklaventum und der Migration der ‚barbarischen‘ Völker nach dem Fall des Römischen Reiches siehe den Sammelband Umberto Eco (Hg.): Barbari, cristiani, musulmani (Il Medioevo 1), Mailand 2010.

²⁹³ Siehe hierzu Radnoti-Alföldi: Bild, S. 90–97; Chevallier: Triomphe, S. 851–852; Mack-Andrick: Pietro Tacca, S. 144.

²⁹⁴ Vgl. Radnoti-Alföldi: Bild, S. 97–201. Allerdings war die ethnische Kennzeichnung einer Gruppe meist nur in Darstellungen an herausragenden Bauwerken gegeben, wobei Bart- und Haartracht, Statur und Kleidung die wichtigsten Erkennungszeichen darstellten, vgl. Mack-Andrick: Pietro Tacca, S. 144.

²⁹⁵ Radnoti-Alföldi: Bild, S. 97–98; Mack-Andrick: Pietro Tacca, S. 144.

²⁹⁶ Vgl. Mack-Andrick: Pietro Tacca, S. 145.

und der Überlegenheit der christlichen Herrscher aufgefasst werden kann.²⁹⁷ Die Inschrift unter einem Fresko in der Villa della Petraia, welches das Livorneser Standbild Ferdinando I. wiedergibt, deutet die vier Sklaven als Personifikationen „geographischer Begriffe“.²⁹⁸ Sie besagt:

Colma di gelo il cor – d'orror la fronte – Africa sbigottita – Asia tremante – mira o gran
Ferdinando – alle tue piante – incatenato il Nil – servo l'Oronte.²⁹⁹

Die vier Sklavenfiguren wurden in der Inschrift offenbar als Personifikationen der Ströme Nil und Orontes gedeutet, die ihrerseits auf die entsprechenden Erdteile Afrika und Asien verweisen. Dieser Interpretation zufolge stellen die Sklaven also nicht vier individuelle Gefangene dar, sondern stehen zeichenhaft für den gesamten Einflussbereich des Osmanischen Reiches.³⁰⁰ Für diese Deutung können die unterschiedlichen physiognomischen Charakteristika der einzelnen Sklavenfiguren jedoch nur teilweise herangezogen werden. Bei zwei der Bronzeplastiken kann eine afrikanische oder asiatische Herkunft aufgrund der Ausprägung der Gesichtsmerkmale vermutet werden (Abb. 97, 99). Bei den anderen beiden Figuren halte ich dies jedoch eher für problematisch (Abb. 96, 98). Außerdem fehlen weitere Attribute, wie beispielsweise Wasserurnen, die eine Interpretation der Sockelstatuen als Verkörperung der Flüsse Nil und Orontes stützen würden.³⁰¹ Ähnlich verhält es sich mit der Deutung der Gefangenen als Personifikationen der vier Lebensalter. Diese wird zwar durch die unterschiedlichen Altersstufen der Sklaven angeregt, doch sind diese nicht eindeutig genug von einander zu unterscheiden. Darüber hinaus sind die Figuren nicht den entsprechenden Himmelsrichtungen zugeordnet, die sie der Zuweisung Cesare Ripas zufolge einnehmen müssten.³⁰² Folglich kann keiner der Versuche, die Sklavenfiguren als Personifikationen der Weltteile oder der Altersstufen aufzufassen, richtig überzeugen. Nichtsdestoweniger bleibt trotz der fehlenden Eindeutigkeit der Interpretationen der Sockelfiguren zu konstatieren, dass sich die Deutung der vier Gefangenen zwischen den beiden Polen einer traditionell festgelegten, allgemein gültigen Allegorie und dem veristischen Portrait individueller Menschen bewegt.³⁰³ Die vier Sklaven am Sockel des Standbildes in Livorno können somit gemeinhin als Symbol herrschaftlicher Stärke verstanden werden.³⁰⁴ Die Figur des Herrschers wird dadurch zugleich überhöht und heroisiert.³⁰⁵ Durch die individuellen Porträts der Sklaven werden die Siege Ferdinando I. zeitlich in

²⁹⁷ Vgl. ebd., S. 138.

²⁹⁸ Ebd., S. 139–140.

²⁹⁹ „Erfüllt von Kälte das Herz – vor [sic] Furcht die Stirn – bestürztes Afrika – zitterndes Asien – sieh oh großer Ferdinando – zu Deinen Füßen – den angeketteten Nil – den Knecht Orontes.“ Zitiert nach Mack-Andrick: Pietro Tacca, S. 140. Übersetzung: ebd., Anm. 1015.

³⁰⁰ Ebd., S. 140.

³⁰¹ Vgl. ebd.

³⁰² Siehe hierzu ausführlich ebd., S. 140–141.

³⁰³ Ebd., S. 141.

³⁰⁴ Ebd., S. 138.

³⁰⁵ Ebd.

der Gegenwart verortet, während die Gefangenen zugleich den universellen und überzeitlichen Machtanspruch der Medici zu symbolisieren scheinen. Es kommt hier also zu einer komplexen Überlagerung zeitlicher Horizonte, die in der Verbindung mit der monumentalen Darstellung des Großherzogs dessen Bedeutung noch zusätzlich steigert.

Für die heroische Modellierung im Standbild scheint sich folglich eine mit der Skulptur der Spätantike vergleichbare Entwicklung abzuzeichnen. Im Laufe der bisherigen Untersuchungen konnte gezeigt werden, dass sich die jeweilige individualisierende Heroisierung einer historischen Person im öffentlichen Standbild meist auf ein konkretes Ereignis stützte: Die Darstellung Andrea Dorias, als siegreicher *Capitano* über den besieгten „Turchi“ stehend, bezog sich auf seinen Sieg in der Schlacht von Tunis (Abb. 42), Don Juan de Austria verdankte seine Statue in Messina seinen Erfolgen in der Schlacht von Lepanto (Abb. 72) und Alessandro Farneses Sieg über die Protestantent war ein maßgeblicher Bezugspunkt für die apotheotische Darstellung von Simone Moschino (Abb. 63). Es zeigt sich jedoch, dass sich die heroische Modellierung im öffentlichen Standbild dahingehend wandelt, dass sie zunehmend auf die Visualisierung des siegreichen Status des im Monument Geehrten an sich abzielt. Diese Entwicklung, die sehr eng mit der des öffentlichen Standbildes verwoben ist, lässt sich sehr gut am Monument für Ferdinando I. in Livorno von Giovanni Bandini und Pietro Tacca aufzeigen (Abb. 94). Wie bereits erwähnt, zeichnet das Standbild eine gewisse Zwitterfunktion aus, denn es vereint bemerkenswerterweise eine konkrete, zeitgebundene mit einer überzeitlichen Verherrlichung des Herrschers. Zum einen erinnert das Monument an eine Reihe von Siegen der Stefansritter über die gegnerischen Osmanen, die sich in den gefangengenommenen Sklaven und den (heute nicht mehr existenten) Trophäen am Sockelfuß konkret manifestierten. Zum anderen dient die Statue Ferdinando I. seiner repräsentativen Inszenierung als triumphierender Herrscher über die Toskana, für die der Hafen von Livorno einen wichtigen Zutrittsweg darstellte. Diese Überlegungen, die zunächst vielleicht widersprüchlich erscheinen mögen, sollen im Folgenden näher ausgeführt werden.

Die zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Italien einsetzende monumentale Heroisierung des Herrschers, der per se siegreich ist, findet ihre einzelnen Vorläufer besonders in den Standbildern, die im Kreis der Habsburger bzw. ihrer Admiräle entstanden sind.³⁰⁶ Zu nennen sind hier die beiden Standbilder für Karl V. (Abb. 60) und Ferrante Gonzaga (Abb. 49) von Leone Leoni, sowie die Statue des Andrea Doria von Giovanangelo da Montorsoli (Abb. 42). Ihnen allen ist gemein, dass sie den jeweiligen Dargestellten zum einen über das Attribut der Rüstung, zum anderen jedoch zu einem nicht unwesentlichen Teil mithilfe einer Allegorie als einen siegreichen, tugendhaften *Capitano* heroisieren. Zugleich spiegelt sich in diesem Typus in unterschiedlicher Intensität auch das ideale Bild des *miles christ-*

³⁰⁶ So bereits ebd., S. 122.

ianus wider, des kriegerischen Streiters, der für den „wahren Glauben“ kämpft.³⁰⁷ In diese Tradition lässt sich auch das Monument in Livorno einreihen, da es Ferdinando I. als christlichen Herzog im Kampf gegen die andersgläubigen Gegner darstellt. Für die Analyse der heroischen Modellierung im öffentlichen Standbild ist es meiner Ansicht nach höchst bemerkenswert, wie geschickt das Monument in Livorno eine zeitgebundene mit einer überzeitlichen Heroisierung des Geehrten zu verbinden weiß. Die Visualisierung von militärischer Stärke und christlicher Tugendhaftigkeit mag ein Grund für die Wirkkraft gewesen sein, die das Standbild Ferdinando I. von Giovanni Bandini und Pietro Tacca für das absolutistische Herrscherdenkmal sicherlich besessen hat.

Der besondere Stellenwert, den das Livorneser Denkmal im Hinblick auf die heroische Modellierung sowie in der Entwicklungsgeschichte des öffentlichen Standbildes einnimmt, lässt sich durch einzelne konkrete Beobachtungen verdeutlichen. Die oben dargelegte visuelle Rhetorik der militärischen, politischen und ethisch-religiösen Überlegenheit stützt sich in besonderem Maße auf eine in dieser Ausprägung recht neuartige formale Gestaltung des Unterbaus. Der wesentliche Unterschied zu den bisher besprochenen Denkmälern besteht vor allem darin, dass sich die Sockelzone nun endgültig zu einem gestalterischen Mittel entwickelt, das zu einem konstitutiven Element der Heroisierung der im Denkmal dargestellten Hauptfigur wird. Zwar trugen bereits bei Montorsolis Doria-Statue einzelne Sklavenfiguren unter den Füßen des Flottenkommandanten dazu bei, diesen als Sieger über die ethnisch differenzierten Gegner zu charakterisieren (Abb. 45). Und auch die bronzenen Reliefs am Sockel des Monuments für Don Juan de Austria von Andrea Calamech in Messina verdeutlichten die Rolle des im Standbild Geehrten für den Sieg in der Schlacht von Lepanto im Jahr 1571 (Abb. 76, 77, 78) – doch dienten diese kartographischen Darstellungen eher der historischen Dokumentation und sollten wahrscheinlich auch die Bedeutung der Stadt Messina in der Schlacht von Lepanto herausstellen. Gleichwohl weist der Sockel des Livorneser Standbildes für Großherzog Ferdinando I. einen neuen Grad gestalterischer Autonomität auf, der sich schon allein in der künstlerischen Qualität und der Monumentalität der vier Bronzefiguren erkennen lässt. Die Anregung für das Motiv des über Sklaven stehenden Ferdinando I. ging jedoch sicherlich nicht nur von den oben genannten Statuen Montorsolis und Calamechs aus. Besonders hinsichtlich der Ikonographie der Sockelsklaven

³⁰⁷ Vgl. ebd., S. 121–122. – Die Autorin bezeichnet das Standbild des Großherzogs Ferdinando I. in Livorno als eine typologische Variante der Darstellung des principe-capitano, der weit verbreiteten Darstellungsform des Herrschers in seiner Rolle als militärischer Anführer und Hauptmann. Im Rahmen dieser Untersuchung verwende ich diesen Begriff jedoch nicht, da er meines Erachtens hinsichtlich der Unterscheidung der einzelnen Darstellungen zwischen capitano und principe-capitano wenig erhellt. Zum Idealbild des perfetto capitano aus geschichtshistorischer Perspektive siehe den Sammelband Marcello Fantoni (Hg.): Il „perfetto capitano“. Immagini e realtà (secoli XV–XVII), Atti dei seminari di studi, Georgetown University a Villa „Le Balze“, Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara, 1995–1997 (Europa delle corti. Biblioteca del Cinquecento 98), Rom 2001.

dürften neben den Vorbildern aus der Antike verschiedene Projekte aus dem Verlauf des 16. Jahrhunderts als wesentliche Impulsgeber für das Livorneser Monument in Betracht gezogen werden. Ein knapper Überblick soll ermöglichen, eine Vorstellung von der Wiederbelebung des Themas der Gefangenendarstellung im 16. Jahrhundert zu erlangen und dabei helfen, das Standbild Ferdinando I. in der ligurischen Hafenstadt in Bezug auf vergleichbare Kunstaufträge der Medici zu kontextualisieren.

Die frühneuzeitliche Adaption des Sklavenmotivs beschränkte sich zunächst auf die Druckgrafik. Im Rahmen der Groteske diente es vor allem ornamentalen Zwecken, bevor es sich zu einem der wichtigsten Attribute der Herrscherrepräsentation allgemein entwickelte.³⁰⁸ Im Bereich der Bildhauerei fand die Gefangenenthematik in zwei Projekten für Reiterstatuen Verwendung, auf die im weiteren Verlauf dieser Studie zurückzukommen sein wird. Die Entwürfe Leonardo da Vincis für ein Reiterstandbild des Gian Giacomo Trivulzio in Mailand sind um 1509 zu datieren und zeigen, dass für den Unterbau stehende Sklavenfiguren vorgesehen waren, die an Säulen gefesselt die Ecken der Basis zieren sollten (Abb. 103). Für das Reitermonument Karls V. in Rom waren für den Sockel ebenfalls gefesselte Sklaven vorgesehen, wie die Zeichnungen Fra Guglielmos della Porta aus der Zeit zwischen 1549 und 1550 belegen (Abb. 104). Eines der prominentesten Beispiele für die Verwendung der Sklaventhematik ist sicherlich Michelangelos Projekt für das Grabmal Papst Julius II., das der Künstler ab 1506 plante und wo die Idee der gefesselten Sklaven erstmals greifbar wird. Michelangelo fertigte hierfür sechs stehende Figuren an, die die unterste Zone des Monumentes schmücken sollten.³⁰⁹

Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts wurden in Florenz Gefangenefiguren verstärkt in die repräsentative Herrscherinszenierung eingebunden. Es mag daher nicht erstaunen, dass besonders Cosimo I., der sich mit dem römischen Kaiser Augustus identifizierte, das aus der kaiserlichen Bildsprache tradierte Sklavenmotiv übernahm und für seine eigenen propagandistischen Zwecke nutzte.³¹⁰ Diese

³⁰⁸ Mack-Andrick: Pietro Tacca, S. 146. – Als Folge der Rezeption der bereits erwähnten antiken Triumphzüge wurden Gefangenefiguren zu einem Bestandteil innerhalb der frühneuzeitlichen Trionfi, wie die Ausführungen Lomazzos in seinem Traktat belegen: „*Ma ne i trionfi di guerra e di vittorie ha da condurre nemici vinti in trionfo, prigionni con le spoglie et armi loro [...]*.“ Siehe Lomazzo: Scritti, Bd. 2, S. 344. – Im Bereich der Prunkrüstung gibt es Beispiele, die auf sehr bizarre Weise die Verbindung von Groteske und „Barbarenikonographie“ verdeutlichen. Die Brüder Filippo und Francesco Negroli fertigten für Karl V. im Jahr 1545 eine Prunkrüstung an, zu der auch ein Helm, eine sogenannte borgognotta all’eroica (Paris, Musée de l’Armée) gehörte. Darauf sind die Figuren einer Vittoria und einer Fama abgebildet, die einen zwischen ihnen platzierten Gefangenen am Bart festhalten, der zugleich kopfüber den Mittelgrat des Helmes bildet, siehe hierzu Raymond Chevallier: *La barbarie turque dans la litterature et l’iconographie de la Renaissance en France et en Italie*, in: Venezia Arti 5, 1991, S. 35–42, hier S. 39.

³⁰⁹ Jessica Mack-Andrick ist jedoch der Meinung, dass sich die von Michelangelo projektierten Sklavenfiguren aufgrund ihrer „tiefgründigen psychologischen Expressivität“ nicht in die von ihr skizzierte Entwicklung der Sklavenmotivik als Bestandteil der Herrscherikonographie einreihen lassen, siehe Mack-Andrick: Pietro Tacca, S. 146.

³¹⁰ Vgl. ebd., S. 147.

bestanden zunächst darin, die militärischen Siege seines Vaters Giovanni delle Bande Nere herauszustellen, wofür sich die antike Sklavenikonographie in besonderem Maße eignete.³¹¹ Der Verweis auf die militärischen Erfolge seines Vaters war für Cosimo I. deswegen zwingend, da nach antikem Herrscherverständnis der militärische Sieg die Auserwähltheit des Herrschers und damit seine Legitimation verbürgte. Cosimo I. selbst tat sich jedoch nicht besonders als Feldherr hervor, weshalb die Heroisierung des Vaters und die visuelle Anbindung daran umso dringlicher erschienen. So verdeutlichen die Ausmalungen der Sala dell’Udienza im Palazzo Vecchio, wie der Großherzog die Triumphsymbolik, die er zunächst für die Visualisierung der Erfolge seines Vaters in Anspruch genommen hatte, zunehmend für die Inszenierung seiner eigenen Person reklamierte. Der Freskenzyklus von Francesco Salviati beinhaltet eine Szene aus dem Leben des Marcus Furius Camillus, die den Triumphzug des Camillus nach der Eroberung der etruskischen Stadt Veii zeigt (Abb. 105). Das Detail der gebeugten und gefesselten Sklaven, die seinem Wagen voranschreiten, wurde später für die Ikonographie des Einzugs Cosimos I. in Siena verwendet und als Relief am Sockel der Reiterstatue Cosimos I. auf der Piazza Signoria in Florenz angebracht (Abb. 110).³¹²

Doch nicht nur aus dem Bereich der Malerei sind Beispiele für die Heroisierung Cosimos I. mithilfe der Sklaventhematik bekannt. Wie das Projekt für ein Säulenmonument belegt, sollte dem Herzog auch im Bereich der Monumentalkunst ein dauerhaftes Erinnerungsmaß geschaffen werden. Papst Pius IV. hatte Cosimo I. eine Granitsäule aus den Caracalla-Thermen zum Geschenk gemacht, die 1563 nach Florenz geliefert worden war. Daraufhin planten Giorgio Vasari und Bartolomeo Ammannati, die Säule mit einer Statue Cosimos zu versehen und dadurch als Denkmal nach antikem Vorbild zu gestalten.³¹³ Detlef Heikamp hat in einem Aufsatz aus dem Jahr 1991 eine anonyme Zeichnung veröffentlicht, die er in engem Zusammenhang mit dem Projekt des Säulenmonuments für den Herzog der Toskana sieht (Abb. 106).³¹⁴ Das Blatt gibt zwei Entwürfe für Säulenmonumente wieder. Die rechte Abbildung zeigt ein Monument, das aus einer Säule mit einer bekrönenden Reiterfigur des Herzogs und einem Sockel besteht,

³¹¹ So zeigt ein Porträtstich von Enea Vico aus dem Jahr 1550 die von Fama und Mars flankierte Porträtbüste Giovannis, unter der sich zwei gefesselte Gefangene befinden, siehe hierzu Langedijk: Portraits, Bd. 2, S. 1033, Nr. 56.14; vgl. Mack-Andrick: Pietro Tacca, S. 147.

³¹² Vgl. ebd., S. 148. – Die Autorin verweist in ihrer Untersuchung noch auf ein weiteres Beispiel aus dem Palazzo Vecchio: In der Sala dei Cinquecento zierte die prunkvolle Decke die bereits erwähnte Apotheose Cosimos I. Die kriegerischen Erfolge Cosimos I. werden darin gebührend gefeiert und dienen, wie oben bereits dargelegt, seiner Herrschaftslegitimation. Giorgio Vasari gestaltete den Triumph Cosimos I. in der Schlacht bei Montemurlo 1537 als antike Szene, die den Herzog als Feldherrn in römischer Rüstung darstellt, während vor ihm seine gefesselten Gegner kauern, siehe Mack-Andrick: Pietro Tacca, S. 147–148.

³¹³ Vgl. ebd., S. 149.

³¹⁴ Siehe hierzu Detlef Heikamp: Die Säulenmonumente Cosimo I., in: Cristina Acidini Luchinat / Elvira Garbero Zorzi (Hg.): Boboli 90. Atti del convegno internazionale di studi per la salvaguardia e la valorizzazione del giardino, 2 Bde., Florenz 1991, Bd. 1, S. 3–17.

den vier unbekleidete Figuren schmücken. Diese können aufgrund ihrer auf den Rücken geführten Arme sowie der erkennbaren Fußketten als Gefangene interpretiert werden. Diese Verbindung aus Ehrensäule und Reitermonument stellt eine deutliche und außergewöhnliche Steigerung der Herrscherrepräsentation dar, die durch das Sklavenmotiv ergänzt wird.³¹⁵ Detlef Heikamp hat bereits darauf hingewiesen, dass eine solche Überhöhung der Person des Großherzogs im öffentlichen Raum zu Lebzeiten Cosimos I. nicht denkbar gewesen wäre. Nicht nur die zu dieser Zeit immer noch sehr virulenten republikanischen Traditionen hätten dies verhindert, auch die Haltung des Großherzogs lässt vermuten, dass er das Projekt abgelehnt hat. Auch wenn das Säulenmonument für Cosimo I. nicht realisiert worden ist, so wurde daran zumindest deutlich, dass es bereits in den 1570er Jahren erste Überlegungen dazu gab, den Herzog durch ein monumentales Standbild mit einem Sockel, den Sklavenfiguren schmücken, zu heroisieren.

Die ausgesprochen deutlich erkennbare Dichotomie – ein klares „Oben“ und „Unten“ –, die auch diese Statue ausgezeichnet hätte, wird jedoch erst mit dem Standbild Ferdinando I. in Livorno greifbar (Abb. 94). Die herausgehobene Stellung des Großherzogs manifestiert sich in dieser visuellen Ausbildung eines „Oben“ und eines „Unten“. Sie wird verstärkt durch die aufrechte Haltung Ferdinando I., die in auffälliger Weise mit der gekrümmten Haltung der Sklaven kontrastiert und auf diese Weise den besonderen Status des Großherzogs herausstellt. Der Rangunterschied zwischen Großherzog und Sklaven lässt sich jedoch nicht nur an der Körperhaltung, sondern auch an der Mimik festmachen. Die expressiven Gesichtsausdrücke der Gefesselten, für die das Standbild heute vor allem bekannt ist, stehen dabei ebenfalls in einem starken Gegensatz zu der starren und unbewegten Mimik Ferdinando I., in der sich das Ideal des ruhigen und besonnenen Fürsten wiedererkennen lässt (Abb. 95, 96, 97, 98, 99).

Abschließend lässt sich Folgendes festhalten: Das Standbild Ferdinando I., Großherzog der Toskana, heroisiert den Dargestellten als autokratischen Herrscher. Es ist somit das erste Monument, das in einer derart unmissverständlichen und direkten Art die Autorität des Dargestellten öffentlich herausstellt. Allein die Größe der Einzelfiguren verdeutlicht, welchen Anspruch das Standbild in Livorno ausdrücken soll. Die starre, aufrechte und unbewegte Haltung des Großherzogs kontrastiert mit der gebeugten Haltung und der ausdrucksstarken Mimik der an den Sockel geketteten Sklaven. Der Herrscher wird in Rückgriff auf die antike wie auch die frühneuzeitliche Gefangenengenikonographie als siegriecher, christlicher Streiter präsentiert, der über seine Gegner triumphiert (Abb. 95). Diese Darstellung steht somit gedanklich und formal in der Nachfolge der Statuen für die Admiräle von Tunis und Lepanto. Die Verwendung von Portraits für die Sklaven ist eine gestalterische Neuheit, sie trug zur Wirkung und Einbettung des Monuments in die Lebenswirklichkeit der Adressaten wesentlich bei. All diese Elemente werden im Monument des Großherzogs von Giovanni Bandini und Pietro Tacca

³¹⁵ Vgl. Mack-Andrick: Pietro Tacca, S. 149.

zu einem gesteigerten Ausdruck fürstlicher Heroisierung im öffentlichen Standbild amalgamiert, der in seiner Komplexität und hinsichtlich der vielfältigen Kombination der einzelnen heroisierenden Elemente seinesgleichen sucht. Dass das absolutistische Herrscherdenkmal diese wesentlichen Impulse aufgenommen hat, liegt auf der Hand. Umso erstaunlicher ist, dass auch das Reiterdenkmal auf die im Monument von Livorno ablesbare Herosierungsmuster zurückgreift und diese ein weiteres Mal zu steigern imstande ist.

