

4 Imitative Heroisierung: Die Darstellung einer realhistorischen Person in rhetorischer Kostümierung eines antiken Heros oder Gottes als Ausdruck von *virtus*

Dieses Kapitel analysiert die direkte Heroisierung einer Person im öffentlichen Standbild, die sich in der Überblendung einer portraithaften mit einer allegorischen Darstellung vollzieht. Der Kopf der Statue weist dabei in aller Regel die Züge des zu Ehrenden auf, wohingegen der Körper meist in der idealisierten Gestalt einer mythologischen Figur erscheint. Die Darstellung einer historischen Person wird dabei an die Taten, Bilder und Vorstellungen heroischer Figuren angeglichen.¹ Dieses Konzept imitativer Bildnisangleichung lässt sich auch mit dem Neologismus *imitatio heroica* fassen.²

Im Gegensatz zur bereits dargelegten dissimulativen stellt die imitative Heroisierung im öffentlichen Standbild die auszuzeichnende Person direkter dar. Das Individuum ist nun zwar fassbar, aber als solches noch nicht ganzfigurig dargestellt. Die hier zu betrachtende Überblendung einer historischen Person mit einer heroischen Figur geht konform mit der Entwicklungsgeschichte des öffentlichen Standbildes. Denn erst im Jahr 1572 wird mit der Statue des Don Juan de Austria in Messina, die es noch genauer zu analysieren gilt, eine realhistorische Person, die als solche sowohl anhand ihres Portraits als auch ihrer zeitgenössischen Kleidung erkennbar wird, mit einem öffentlichen Fußstandbild geehrt. Es liegt somit auf der Hand, dass die heroische Modellierung in der Zeit vor 1572 auf andere Konzepte zurückgreift. Diese sind zum einen die bereits ausführlich dargelegte dissimulative Heroisierung, die das eigentliche Ziel ihrer Stilisierung verbirgt und sich anhand indirekter Verweise auf heroische Figuren vollzieht. Zum anderen ist dies die imitative Heroisierung, die die heldenhafte Stilisierung im Standbild durch das Portrait zwar auf die historische Person bezieht, diese jedoch noch nicht in ihrer vollen Individualität hervortreten lässt. Der Begriff der „rhetorischen Kostümierung“ soll diesen Moment des Verdeckens verdeutlichen. Zugleich soll daran auch die Distanz zwischen dem im Standbild Dargestellten und der heroischen Referenzfigur ersichtlich werden. Denn der zu ehrenden Person werden die Eigenschaften des Heros oder des Gottes zugeschrieben, doch wird sie keinesfalls mit Letzterem identifiziert. Im Fall der imitativen Heroisierung handelt es sich um eine Bildsprache, die dazu verwendet wird, einer historischen Person gewisse Charakteristika visuell zuzuschreiben.

¹ Grundlegend zur Heroisierung in Form der Bildnisangleichung und ihren unterschiedlichen Ausprägungen siehe von den Hoff u. a.: *Imitatio heroica*.

² Zum Begriff *imitatio heroica* und seiner Genese während des 19. und 20. Jahrhunderts siehe ausführlich ebd., S. 9–14.

4.1 *Andrea Doria in der Gestalt Neptuns von Baccio Bandinelli (1528–1537): Die persönliche Heroisierung eines Flottenkapitäns an den Grenzen zur fürstlichen Repräsentation*

Das erste Monument, das uns als Beispiel einer imitativen Heroisierung beschäftigen wird, führt uns bezeichnenderweise weg von Florenz in die oberitalienische Republik Genua.³ Die Person des Andrea Doria, eines Generalkommandanten der kaiserlichen Flotte und Feldherren Karls V., wurde in Anerkennung ihrer außerordentlichen Taten für die Republik in das allegorische Bild des friedensstiftenden Meeresherrn Neptun übersetzt. Mit der Ausführung des Monumentes beauftragten die Regierungsmagistrate 1529 den Florentiner Bildhauer Baccio Bandinelli, der das Standbild allerdings unvollendet in Carrara zurückließ. Dort erhebt es sich heute über einem als Brunnenbecken dienenden Sarkophag auf der Piazza del Duomo (Abb. 30). Nachdem sich um das Jahr 1537 abzeichnete, dass der an Baccio Bandinelli vergebene Auftrag nicht zu Ende geführt werden würde, wandte sich die Republik Genua mit demselben Wunsch an einen anderen Bildhauer. Giovanangelo da Montorsoli legte der Statue des Andrea Doria, die er bis 1540 vollendete, ein gänzlich anderes Konzept zugrunde als Baccio Bandinelli: Er stellte den Genuesen nicht in der Gestalt des Meeresherrn Neptun, sondern als antikisch gerüsteten Feldherrn dar (Abb. 40). Aufgrund dieser essentiellen formalen Unterschiede wird die Doria-Statue des Montorsoli ausführlich in einem späteren Kapitel behandelt (siehe Kap. 5.1). Das Standbild des Andrea Doria in der Gestalt Neptuns von Baccio Bandinelli nimmt im Rahmen der in dieser Studie untersuchten Monumente eine besondere Stellung ein. Wäre es tatsächlich wie geplant in Genua aufgestellt worden, hätte es sich um die erste im frei zugänglichen Stadtraum errichtete Portraitstatue einer zum Zeitpunkt der Auftragsvergabe noch lebenden Person gehandelt. Dies war um 1530, zu einem sehr frühen Zeitpunkt in der Geschichte des öffentlichen Standbildes also, noch äußerst ungewöhnlich.⁴

Doch das Projekt der Statue für Andrea Doria nimmt nicht nur ein eher unrühmliches Ende, indem es unvollendet in Carrara zurückblieb, es nimmt auch einen für die Fragen nach der Heroisierung recht interessanten Anfang. Bereits zu Beginn war es wichtigen Veränderungen unterworfen, die neben dem Materialwechsel von Bronze zu Marmor dazu geführt hatten, dass das Standbild Andrea Dorias nicht mehr, wie anfänglich geplant, im Ratssaal des Palazzo Ducale und somit in einem restriktiv zugänglichen Raum errichtet werden sollte, sondern in

³ Eine erste Annäherung der Autorin an das Thema bietet Katharina Helm: *In honore et exaltatione di Soa Excelentia*. Das Standbild des Andrea Doria in der Gestalt Neptuns von Baccio Bandinelli, in: Ralf von den Hoff u. a. (Hg.): *Imitatio heroica*. Heldenangleichung im Bildnis (Helden – Heroisierungen – Heroismen 1), Würzburg 2015, S. 137–154.

⁴ Zur zunehmenden Akzeptanz individueller Verherrlichung im öffentlichen Standbild des Cinquecento siehe immer noch grundlegend Herbert Keutner: *Sculpture Renaissance to Rococo (A History of Western Sculpture 3)*, London 1969, S. 29–30.

die Öffentlichkeit des Stadtraumes verlegt wurde.⁵ Überdies, so viel sei an dieser Stelle noch vorweggenommen, ging mit dem Wechsel des Standortes anscheinend auch eine Änderung der Konzeption von einer reinen Portraitstatue Andrea Dorias in eine deutlich überlebensgroße mythologische Darstellungsweise des Admirals einher. Es steht zu vermuten, dass die für den Ratssaal geplante Ehrenstatue für die freie Aufstellung im Stadtraum als nicht angemessen erachtet wurde, sodass in einem zweiten Schritt ein Standbild mit Dorias Gesichtszügen, jedoch in mythologischer Verkleidung bei Baccio Bandinelli in Auftrag gegeben wurde.⁶

Die Verdienste Andrea Dorias, die die Republik Genua dazu veranlassten, eine Statue für den Großadmiral in Auftrag zu geben, lassen sich klar benennen. Der 1466 geborene und aus einer Nebenlinie der alteingesessenen Genueser Familie Doria stammende Andrea (1466–1560) begann seine militärische Karriere zunächst als Söldnerführer. Er war für Papst Innozenz X., Guidobaldo da Montefeltro und Alfons von Aragon tätig, bevor er 1513 als Kapitän in die Dienste der ligurischen Republik trat.⁷ Ab diesem Zeitpunkt scheint Andrea Doria seine Aktivitäten auf maritimem Sektor intensiviert zu haben und bot seine Dienste dem französischen König Franz I. an. Letzterer ernannte den Genuesen 1525 zum Statthalter der französischen Mittelmeerflotte und verlieh ihm die Ritterwürde des Michaelsordens, eine zum damaligen Zeitpunkt außergewöhnliche Ehrung einer nichtadeligen Person. Nachdem es zwischen den beiden jedoch zu Zerwürfnissen gekommen war, entschloss sich Andrea Doria zu einem aufsehererregenden Frontwechsel und trat im Juli 1528 aus französischen Diensten in das habsburgische Lager über, was ihm zugleich die Ernennung zum Großadmiral des spanischen Königs einbrachte.⁸ Dem Kaiser war bewusst, dass eine Allianz sowohl mit Andrea Doria als auch mit Genua wichtige Vorteile für die Beherrschung des immer wichtigeren Mittelmeerraumes waren: Der Genuese war aufgrund seiner Fähigkeiten als Flottenkommandant politisch äußerst wertvoll, die ligurische Republik wegen ihrer strategisch günstigen geographischen Lage. Die zwischen Andrea Doria und Karl V. geschlossene Allianz bot für beide Seiten weitreichende Vorteile. Sie ermöglichte dem Habsburger, die iberische mit

⁵ Vgl. Birgit Laschke-Hubert: „Quos ego“ oder wie der Meeresgott Neptun die Plätze eroberte, in: Alessandro Nova / Stephanie Hanke (Hg.): Skulptur und Platz. Raumbesetzung, Raumüberwindung, Interaktion (I Mandorli 20), Berlin / München 2014, S. 97–124, hier S. 98–99.

⁶ Vgl. ebd., S. 99.

⁷ Zur Person Andrea Dorias vgl. Edoardo Grendi: Andrea Doria. Uomo del Rinascimento, in: Atti della Società Ligure di Storia Patria, N. S., 19, 1979, S. 91–121; Jacques Heers: Il Principe, il suo tempo, la sua città (Premessa), in: Piero Boccardo: Andrea Doria e le arti. Committenza e mecenatismo a Genova nel Rinascimento, Rom 1989, S. 9–15; Paolo Lingua: Andrea Doria. Principe e pirata nell'Italia del '500, Mailand 1984; Edoardo Grendi: Andrea Doria, in: Dizionario biografico degli Italiani, Bd. 41, 1992, S. 264–274.

⁸ Vgl. Stephanie Hanke: Zwischen Fels und Wasser. Grottenanlagen des 16. und 17. Jahrhunderts in Genua (Diss., Universität Bonn 2005; Tholos 4), Münster 2008, S. 19; Grendi: Uomo, S. 100.

der österreichisch-burgundischen Reichshälfte zu verbinden und seine machtpolitische Position in Italien zu konsolidieren. Die große Leistung Andrea Dorias bestand jedoch darin, dass Genua als Folge seiner Verhandlungen mit Karl V. als freie Republik anerkannt wurde. Sie stand zwar fortan unter spanischer Oberhoheit und verzichtete auf eine eigenständige Außenpolitik, doch wurde de facto eine lange Periode der politischen Unsicherheit, während der es mehrfach zu Wechseln in der politischen Führung gekommen war, von der Möglichkeit einer umfassenden Selbstbestimmung abgelöst, die noch Jahrhunderte danach andauerte. Außerdem gelangte die Republik durch die sich erschließenden Handelsverbindungen und den sich nun bietenden Zugriff auf die Finanzgeschäfte der Habsburger zu einer neuen wirtschaftlichen Prosperität, welche die Voraussetzung für die daraufhin einsetzende künstlerische Blütezeit Genuas bildete.⁹

Doch nicht nur für die „außenpolitischen“ Belange der Republik war die Person Andrea Dorias von enormer Bedeutung, sondern auch für die städtische Eintracht der *civitas*. Andrea Doria führte 1528 eine Reform der Verfassung sowie eine damit einhergehende Neustrukturierung des Staatsapparates durch. Das neue, strikt oligarchische Regierungssystem schloss alle nichtadeligen Bevölkerungsschichten von jeder politischen Teilhabe aus und versuchte, durch eine engere Zusammenbindung der Familien in 28 neue Familienverbände, sogenannte *alberghi*, den vormals herrschenden Wettkampf um die Verteilung der politischen Ämter zu eliminieren.¹⁰ Das höchste Amt in der genuesischen Republik war das des Dogen, dessen Kompetenzen im Vergleich zu jenen vor 1528 deutlich reduziert waren und der sich nach Ablauf seiner zweijährigen Amtszeit einer Beurteilung durch das oberste Kontrollorgan des Staates, die *Supremi Sindicatori*, unterziehen musste.¹¹ Andrea Doria hat sich Zeit seines Lebens zwar nie selbst zum Dogen wählen lassen, muss durch seine Position auf Lebenszeit im Rat der *Supremi Sindicatori* jedoch zweifelsohne einen recht hohen, wenn nicht

⁹ Vgl. Hanke: Fels und Wasser, S. 19.

¹⁰ Um Konflikte innerhalb der herrschenden Nobilità zu vermeiden, wurden die Nobili, d.h. alle Familien, die bis 1506/1507 an der Regierung partizipiert hatten, in 28 *alberghi* unterteilt. *Alberghi* im traditionellen Sinn enger Familienallianzen waren schon seit dem Mittelalter in Genua bekannt, doch diejenigen, die 1528 geschaffen wurden, waren etwas Neues. Den Kern eines jeden *albergo* bildete eine Familie, die über mindestens sechs *case aperte* und somit über sechs Familienoberhäupter verfügte. Diesen wurden alle anderen, kleineren Familien zugeordnet, die den Namen der größten Familie eines *albergo* annahmen, womit jedoch keine rechtliche Gleichstellung einherging. Unter den *alberghi* verfügten diejenigen Nobili, fortan als *Vecchi* bezeichnet, die sich von altem Amts- und Feudaladel ableiteten, eine deutliche Mehrheit von 23 *alberghi*. Die *Popolari* oder *Nuovi*, die sich nicht einer solchen Abstammung rühmen konnten, verfügten über fünf *alberghi*, vgl. Matthias Schnettger: „Principe sovrano“ oder „civitas imperialis“? Die Republik Genua und das Alte Reich in der Frühen Neuzeit (1556–1797) (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz 209; Beiträge zur Sozial- und Verfassungsgeschichte des Alten Reiches 17), Mainz 2006, S. 42–44; Hanke: Fels und Wasser, S. 20.

¹¹ Vgl. Schnettger: Principe sovrano, S. 44.

sogar einen entscheidenden Einfluss auf die Politik Genuas gehabt haben.¹² Es steht hingegen fest, dass Andrea Doria die Republik unter kaiserlichen Schutz stellen und ihr dadurch zu Frieden und nachhaltiger wirtschaftlicher Prosperität verhelfen konnte. Nicht zuletzt sorgte seine Verwaltungsreform dafür, dass grundlegende politische Spannungen innerhalb der Republik abgebaut wurden.

Als Würdigung seiner Verdienste wurde Andrea Doria in einem Dekret der *Dodici Riformatori* vom 7. Oktober 1528 der Titel *pater et liberator patriae* verliehen.¹³ In demselben Schriftstück wurde außerdem die Errichtung einer Bronze-statue zu Ehren des Admirals und seiner Verdienste für das Vaterland beschlossen: »[...] Item ut Ill.^{mo} D.^{no} Andree Dorie enea statua in magna Palatii aula quanto ornatius erigi poterit cum nominis inscriptione erigatur [...].«¹⁴ Am 20. August 1529, also knapp ein Jahr später, wurde Baccio Bandinelli mit der Ausführung des Kunstwerkes beauftragt. War anfangs noch von einer Bronzestatue für den Ratssaal des *Palazzo Ducale* die Rede, so war laut der Vertragsvereinbarung nun eine Marmorstatue beabsichtigt:

[...] il decto Messer Bartolomeo scultore si obliga al detto Mons.^{or} Reverendissimo di haver fatta una statua di braccia quattro a similitudine dello Illustrissimo capitano il S.^{or} Andrea Doria, fornita et con tutte le sue appartenenze, per tutto uno anno dal giorno che li sarà stato consegnato il marmo in sul luogo ove si debbe lavorare [...].¹⁵

Aus Baccio Bandinellis *Memoriale* ist zu erfahren, dass der Bildhauer zwar eine überlebensgroße, jedoch nicht kolossale Marmorstatue zu meißeln gedachte.¹⁶ Außerdem sollte den Schilderungen Vasaris zufolge die Statue folgendermaßen aussehen:

Auch Fürst Doria erwies ihm viele Liebenswürdigkeiten, und die Republik Genua übertrug ihm die Ausführung einer sechs Ellen hohen Marmorstatue, die einen Neptun in Gestalt des Fürsten Doria darstellen und auf den Platz kommen sollte, zum Gedenken an die Verdienste dieses Fürsten und die großzügigen und außerordentlichen Wohltaten, die seine Heimat Genua durch ihn erfahren hatte.¹⁷

¹² Vgl. Stephanie Hanke: Die Macht der Giganten. Zu einem verlorenen Jupiter des Marcello Sparzo und der Genueser Kolossalplastik des 16. Jahrhunderts, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 39, 2009/10, S. 165–186, hier S. 170. Zum möglichen Übereinstimmungsgrad zwischen den Anschauungen Andrea Dorias mit der neuen Verfassung, wie sie die *Dodici Riformatori* am 11. Oktober 1528 vorlegten, vgl. Edoardo Grendi: *Le conventicole nobiliari e la Riforma del 1528*, in: Edoardo Grendi: *La repubblica aristocratica dei genovesi. Politica, carità e commercio fra Cinque e Seicento*, Bologna 1987, S. 105–138; Hanke: *Fels und Wasser*, S. 20.

¹³ »[...] ut patrie ipsius et pater et liberator dicatur [...]«, zitiert nach Waldman: Bandinelli, S. 99, Nr. 182.

¹⁴ Zitiert nach ebd.

¹⁵ Zitiert nach ebd., S. 106, Nr. 197.

¹⁶ Antonio Colasanti: *Il memoriale di Baccio Bandinelli*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 28, 1905, S. 406–443, hier S. 432; vgl. auch Laschke-Hubert: *Quos ego*, S. 98.

¹⁷ Zitiert nach Vasari: Bandinelli, S. 40. – Ich weise auf die Diskrepanz der in den beiden Zitaten angegebenen Höhenmaße der Statue von einerseits vier Braccien und andererseits sechs Ellen hin, was im ersten Fall eine Höhe von ca. 220 Zentimetern und im letzten Fall eine Höhe von ca. 330 Zentimetern bedeuten würde.

Diese Informationen, die uns die genannten Quellen bezüglich des Materials, der Größe und des nicht näher benannten Aufstellungsortes der Statue liefern, weichen insgesamt recht stark von den Bestimmungen aus dem Dekret der *Dodici Riformatori* vom 7. Oktober 1528 ab. Birgit Laschke-Hubert hat bereits darauf hingewiesen, dass wir Zeuge eines sich offenbar schrittweise verändernden Projektes sind. Das Monument, das im Zentrum des Anliegens stand, wurde darüber hinaus aus dem Inneren des Gebäudes auf einen Platz verlegt, „das heißt, aus einer Eliten vorbehaltenen beschränkten Öffentlichkeit eines Innenraumes in die absolute Öffentlichkeit des Stadtraumes.“¹⁸ Woher genau die Anregung zur Neptun-Ikonographie kam oder wer sie in die Planung des Standbildes einbrachte, lässt sich mangels quellenkundlicher Befunde nicht belegen. Ebenso wenig lässt sich die Frage danach beantworten, wer für die Änderung des Aufstellungsortes verantwortlich zeichnete. Es steht jedoch zu vermuten, dass sich durch die Aufstellung des Monumentes auf einem frei zugänglichen Platz auch Änderungen für die Gestaltung der vormals für den Ratssaal geplanten Ehrenstatue Andrea Dorias ergaben, denn die Errichtung einer öffentlichen Portraitstatue einer noch lebenden Person war bis dato noch nie vorgekommen. Es liegt nahe, in dieser drohenden Verletzung des *Decorums* den Grund dafür zu suchen, dass man bei Baccio Bandinelli letztlich eine Ehrenstatue des Andrea Doria in Auftrag gab, die zwar die Gesichtszüge des Admirals tragen, diesen jedoch in mythologischer Verkleidung und damit zugleich in reduzierter Individualität darstellen sollte.¹⁹ Für die Analyse der heroischen Modellierung im öffentlichen Standbild ist der vorliegende Fall äußerst aufschlussreich, da anhand der Änderungen des Projekts Rückschlüsse bezüglich der gesellschaftlichen Akzeptanz der öffentlichen heroisierenden Darstellung einer Person möglich sind.

Die von Baccio Bandinelli ausgeführte Statue des Andrea Doria zeigt einen nur mit einem Tuch bekleideten Neptun, dessen Haupt als Portrait des Großadmirals gearbeitet ist (Abb. 30, 31). Die Figur steht im Kontrapost auf zwei wasserspeienden Delphinen, von denen jedoch nicht mit Sicherheit gesagt werden kann, ob sie zum ursprünglichen Konzept der Statue gehören.²⁰ Den Kopf nach links gewandt und den Blick in die Ferne gerichtet, hält die Figur in ihrer Linken einen länglichen, schräg nach vorne gerichteten Gegenstand, der sich aufgrund des unvollendeten Zustands nicht eindeutig bestimmen lässt. Dasselbe gilt für das Objekt, das die rechte Hand des Meeresherrn fest umklammert hält. Auf der Entwurfszeichnung Baccio Bandinellis, die im Rahmen der Planungen für die Statue Andrea Dorias entstanden sein muss, trägt Neptun ein Schwert, dessen Griff als Adlerkopf gebildet ist und somit auf das Stemma der Doria und damit

¹⁸ Laschke-Hubert: Quos ego, S. 98.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 99.

²⁰ Die eingehende optische Überprüfung vor Ort lässt erkennen, dass die beiden Delphine angestückt sind. Der Sockel, auf welchem Überreste einer Inschrift zu erkennen sind, wurde in jüngster Vergangenheit ganz offensichtlich mit einem Hochdruckreiniger bearbeitet, was eine Transkription der Inschrift bedauerlicherweise unmöglich machte.

auf die Person Andreas verweist (Abb. 32). In der Linken hält er einen Delphin, in der Rechten seinen Dreizack.²¹ Die beiden letztgenannten Attribute der Zeichnung, Delphin und Dreizack, sind bis zu dem Zeitpunkt, als Baccio Bandinelli die Statue liegen ließ, nur partiell und zwar in Form der beiden Delphine unter den Füßen Neptuns in die Gestaltung des Standbildes eingeflossen. Berücksichtigt man die Entwurfszeichnung und versucht, deren Einzelheiten mit den grob behauenen Formen des Standbildes in Deckung zu bringen, so könnte die Figur Neptuns in der Linken einen Dreizack gehalten haben.²² Der Gegenstand in der Rechten lässt sich wesentlich schwerer bestimmen. Möglich wäre, dass Bandinelli der Figur einen Bastone in die Hand zu geben gedachte, wofür es jedoch weder einen graphischen noch einen schriftlichen Hinweis gibt. Erst die Neptunfigur Ammannatis, die ab 1564 den Brunnen auf der Piazza della Signoria bekrönt, hält einen Kommandostab in der Rechten (Abb. 38).

Wie der für das Monument geplante Sockel genau aussehen sollte, lässt sich anhand mehrerer Zeichnungen Baccio Bandinellis rekonstruieren.²³ Insgesamt geben drei Zeichnungen thematische Vorschläge für die Gestaltung des quereckigen Reliefs der Hauptschauseite des Sockels wieder.²⁴ Jedoch nur einer dieser Entwürfe zeigt, wie sich der Künstler die Struktur des Unterbaus dachte (Abb. 33). Jener ist in drei horizontale Register gegliedert. Im oberen Teil, der sich direkt unterhalb der Standfläche der Neptunstatue befunden hätte, flan-

²¹ Die physiognomische Ähnlichkeit der Zeichnung mit den bekannten Portraits Andrea Doria wird in der Literatur unterschiedlich bewertet. Denkbar wäre, dass Baccio Bandinelli die Zeichnung angefertigt hat, bevor er Andrea Doria zum ersten Mal sah und das Schwert mit dem Adlerkopf somit der Identifizierung des Admirals gedient hätte. Zur Zeichnung vgl. Roger Ward: Baccio Bandinelli (1493–1560). Drawings from British Collections, Cambridge 1988, S. 54–56, S. 114; zur Datierung der Zeichnung vgl. Detlef Heikamp: In margine alla „Vita di Baccio Bandinelli“ del Vasari, in: Paragone 191, 1966, S. 51–62; ders.: La fontana di Nettuno. La sua storia nel contesto urbano, in: Beatrice Paolozzi Strozzi u. a. (Hg.): L'Acqua, la Pietra, il Fuoco. Bartolomeo Ammannati Scultore, Florenz 2011, S. 182–261, hier insbes. S. 212; Piero Boccardo: Andrea Doria e le Arti. Committenza e Mecenatismo a Genova nel Rinascimento, Rom 1989, S. 114.

²² Allerdings hält Neptun den Dreizack gewöhnlich in der Rechten. Durch die formale Konzeption des Dreizacks in der linken, gemäß der nachwirkenden mittelalterlichen miles christianus-Tradition „weisen“ Hand wäre der Drohgustus des erhobenen Dreizacks abgeschwächt bzw. eine friedfertige Haltung des Meeresgottes zum Ausdruck gebracht worden, vgl. Hubert: David-Plastiken, S. 208, S. 214.

²³ Zum Sockel grundlegend siehe Françoise Viatte (Hg.): Inventaire général des dessins italiens / Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Bd. 9 (Baccio Bandinelli. Dessins, sculptures, peinture), Paris 2011, S. 75, Nr. 50, und S. 161–162, vgl. auch Laschke-Hubert: Quos ego, S. 99; vgl. Heikamp: Vita; Heikamp: Fontana, S. 214; Boccardo: Andrea Doria, S. 114; Dorit Malz: Zwischen Konkurrenz und Bewunderung, archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2012/2149, S. 6 [20. Januar 2017]; Friedrich Polleross: Rector Marium or Pater Patriae? The Portraits of Andrea Doria as Neptune, in: Luba Freedman (Hg.): Wege zum Mythos, Berlin 2001, S. 115–116; Hegener: Bandinelli, S. 84–85, S. 485–486.

²⁴ Die drei Zeichnungen stammen aus dem Cooper-Hewitt Museum, New York, dem Ashmolean Museum, Oxford und dem Louvre, Cabinet des Dessins (Inv. 86), Paris. Sie sind alle drei abgebildet bei Weil-Garris: Pedestals, S. 400–401.

kieren zwei gefesselte Tritonen ein Feld, das möglicherweise eine Inschrift oder Widmung hätte aufnehmen sollen. Direkt darunter, im mittleren Register, hält ein sitzender Putto in Anspielung auf die heldenhaften Taten des Andrea Doria zwei geöffnete Bücher. Im Feld darunter schließlich, das das abschließende Register bildet, befindet sich unterhalb eines Architravs ein großes Bildfeld. Den drei Zeichnungen nach zu urteilen, sollte dieses als Relief gestaltet werden. Bezüglich der darzustellenden Szene machte der Künstler drei Vorschläge: Auf der Zeichnung aus dem Louvre, die den Sockel in der Gesamtansicht zeigt, stellt das Relief eine Schlachtenszene dar. Diese zeigt Andrea Doria als *all'antica* gerüsteten Feldherrn im Bereich eines Hafens auf einer Rostra stehend. Mit dem Kommandostab in der Hand befiehlt er die ihn umgebenden Soldaten, die offenbar versuchen, vom Wasser aus den Hafen oder die Festung zu erobern. Neben den bekleideten Kämpfenden bevölkern auch unbekleidete Gestalten die Szenerie, wodurch sich die vermeintliche historische Episode als eine allegorische Darstellung entpuppt. Diesen Eindruck fördern die beiden weiblichen Schicksalsgöttinnen, die mit geblähtem Segel und auf einem Rad stehend das Relief flankieren.²⁵ In formalgestalterischer Hinsicht erinnern sie durch ihre Funktion als Atlanten gemeinsam mit den beiden gefesselten Tritonen an die bärtigen Hermenfiguren des Sockels der Herkules-Kakus-Gruppe auf der Piazza della Signoria in Florenz (Abb. 12). Die Planungen Bandinellis für das Monument in der Stadt am Arno dürfte den Sockelentwürfen für das Standbild des Andrea Doria zeitlich nur wenig vorausgegangen sein.²⁶

Den Charakter der Reliefs, der zwischen allegorischer Darstellung und historischer Episode changiert, teilen auch zwei weitere Zeichnungen Baccio Bandinellis (Abb. 34, 35). Diese stehen sehr wahrscheinlich im Zusammenhang mit der Ausgestaltung der beiden Schmalseiten des Sockels für das Doria-Monument. Die beiden Zeichnungen befinden sich heute im Louvre und wurden von verschiedenen Autoren mit dem Projekt der Statue für Andrea Doria in Verbindung gebracht.²⁷ Auf beiden Entwürfen ist ein hochrechteckiges Feld mit szenischer Darstellung zu sehen, das zu beiden Seiten von jeweils drei Pilastern flankiert wird, an deren unteren Ende je eine gefesselte, männliche und nackte Figur kniet. Sie sind aufgrund der zeitgenössischen Darstellungstraditionen und ihrer stark ausgeprägten Physiognomie als *Barbari* oder *Turchi* zu betrachten. Eine der bei-

²⁵ Vgl. Heikamp: Vita, S. 55; Boccardo: Andrea Doria, S. 114; Viatte: Inventaire Baccio Bandinelli, S. 162. – Piero Boccardo hat vorgeschlagen, dass diese Darstellung auf die Kämpfe von Corona im Jahr 1532 oder Goletta 1535 anspielen könnte, in denen Andrea Doria im Mittelmeer gegen die Türken kämpfte.

²⁶ Ob Benvenuto Cellini die Entwürfe Baccio Bandinellis für das Postament der Doria-statue kannte und diese möglicherweise seine Planungen für das Perseusstandbild für Florenz beeinflussten, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Es ist folglich aber auch nicht auszuschließen, dass die Zeichnungen Bandinellis in Florentiner Künstlerkreisen bekannt waren.

²⁷ Unter anderen von Roger Ward: Baccio Bandinelli as a Draughtsman (Diss., Universität London 1982), o. O. 1982, o. S., Nr. 312; Weil-Garris: Pedestals, S. 396–397, Anm. 83; Hege-ner: Bandinelli, S. 485, Anm. 153; Waldman: Bandinelli, S. 186–187, S. 456, Nr. 42.

den Reliefszenen zeigt den wiederum antikisch gerüsteten, knieenden Andrea Doria vor zwei Viktorien (Abb. 34). Die eine reicht ihm einen Schild, während die andere in der Luft schwebt und im Begriff steht, den Admiral zu bekronen. Augenscheinlich spielt die Szene auf die Ernennung Andrea Dorias zum Prinzen von Melfi an, eine Ehre, die dem Genuesen im Dezember 1531 durch Karl V. zuteilgeworden war.²⁸ Auch die andere Szene kann als bildlicher Ausweis für eine weitere Auszeichnung Andrea Dorias interpretiert werden. Zu sehen ist der wiederum knieende und *all'antica* gerüstete Admiral, wie er von einer auf einer Wolkenbank stehenden, geflügelten und unbekleideten Gestalt eine lange Standarte gereicht bekommt (Abb. 35). Es sind außerdem drei Soldaten zu erkennen, die mit gefalteten Händen teilweise zu der geflügelten Figur aufsehen. Möglicherweise wird hier auf die Ritterwürde des Michaelsordens angespielt, die Franz I. Andrea Doria im Jahr 1527 verliehen hatte.²⁹ Eine sehr deutliche Verbindung zwischen diesen Entwurfszeichnungen aus dem Louvre und dem Monument für Andrea Doria in der Gestalt Neptuns stellt eine dritte Zeichnung her (Abb. 36). Sie zeigt auf der rechten Bildhälfte einen bärtigen, antikisch gerüsteten Mann mit einem Dreizack in der Hand, dem Gefangene vorgeführt werden.

Treffen die hier dargelegten Interpretationen der beiden Reliefs für die Schmalseiten des Sockels zu, so sollte anhand dieser Darstellungen explizit auf die Ehren Andrea Dorias hingewiesen werden, die dem Genuesen von Franz I. und Karl V. verliehen worden waren. Es geht in diesen Darstellungen folglich nicht mehr direkt um die Taten des Admirals zur See, sondern um die eindeutige und personale Überhöhung der historischen Person.

Ein Brief Baccio Bandinellis birgt einen Hinweis auf den Zusammenhang der beiden Zeichnungen für die Schmalseiten des Sockels mit dem Monument des Andrea Doria. In diesem Schreiben, das offenbar ein Antwortschreiben darstellt, ist explizit von Zeichnungen Baccio Bandinellis die Rede, auf der der Künstler „Turchi“ zu Füßen der Gestalt des Andrea Doria darzustellen gedachte. Dieses Schema, das als recht allgemeiner Hinweis auf eine Tugend-Laster-Darstellung zu verstehen ist, wird – wie wir weiter unten sehen werden – in der nachfolgenden Planung des Giovanangelo da Montorsoli für das zweite Monument des Andrea Doria seine plastische Umsetzung finden.

Dass die überlebensgroße Neptunstatue von Baccio Bandinelli tatsächlich Andrea Doria darstellte, verrät der Blick auf ein Portrait des Großadmirals von Bronzino (Abb. 37).³⁰ Obwohl das Standbild von Baccio Bandinelli unvollendet blieb, ist eine physiognomische Übereinstimmung zwischen dem Gemälde und

²⁸ Viatte: Inventaire Baccio Bandinelli, S. 163.

²⁹ Ebd., S. 163.

³⁰ Zum Gemälde Bronzinos siehe Maurice Brock: Le portrait d'Andrea Doria en Neptune par Bronzino, in: Olivier Bonfait / Anne-Lise Desmas (Hg.): Les portraits du pouvoir, actes du colloque, Lectures du Portrait du Pouvoir entre Art et Histoire, Rome, Villa Médicis, 24–26 avril 2001, Paris 2003, S. 49–63.

der Skulptur recht gut erkennbar (Abb. 30, 37).³¹ Die ikonographische Übereinstimmung zwischen dem Gemälde Bronzinos und der Skulptur Bandinellis sowie die Art und Weise, wie in beiden Kunstwerken ein Tuch den Unterkörper des Andrea Doria verhüllt, hat dazu geführt, das Portrait in enger Verbindung zu der unvollendeten Statue Baccio Bandinellis zu sehen.³² Allerdings lässt die bis heute ungesicherte Datierung des Gemäldes keine Rückschlüsse darauf zu, in welcher zeitlichen Abfolge diese beiden Kunstwerke letztendlich entstanden sind. Gleichwohl scheint sich die sich etablierende Konvention, Andrea Doria in Anspielung auf seine nautisch-militärischen Fähigkeiten als Neptun darzustellen, spätestens mit dem Seesieg des Großadmirals in der Schlacht um Tunis 1535 endgültig zu verfestigen, was nicht zuletzt in der zunehmenden Produktion von Medaillen mit entsprechendem Bildthema abzulesen ist.³³ Welcher Grund letztendlich für die Wahl der Neptun-Ikonographie ausschlaggebend war, ist bis heute ebenso ungeklärt wie der exakte Zeitpunkt, zu dem man sich für das Thema des Meeresherrn entschloss.³⁴ Antike Neptundarstellungen waren lediglich in Form von Sarkophagreliefs und Gemmen bekannt, vollplastisch gearbeitete Bildwerke nicht überliefert.³⁵ In der Malerei wurde Andrea Doria ab 1525 als Admiral portraitiert.³⁶ Von dort scheint der Schritt zu einer Statue Andrea Dorias in der Gestalt des Meeresherrn Neptun, die den von der Malkunst sich unterscheidenden Bestimmungen hinsichtlich des Decorums besser entsprach, nicht weit.

Weitere Quellenbelege scheinen den Eindruck, dass sich Baccio Bandinelli bei der Konzeption seiner Statue an der in Malerei und Medaillenkunst etablierten Darstellungskonvention orientiert hat, zu bestätigen. Der Bildhauer scheint, obwohl er bereits 1529 den Auftrag zur Anfertigung des Standbildes sowie eine erste Zahlung erhalten hatte, abgesehen von der Anfertigung einiger Entwurfszeichnungen und eines Modells in den folgenden Jahren, nicht ernsthaft daran gearbeitet zu haben. In einem Brief des Genueser Kanzlers Matteo Senarega aus dem Jahr 1534 wird deutlich, dass dieser damals davon ausging, dass das Statuenprojekt nicht mehr zu retten sei:

Ho dato cura a un Bartholomeo Bandineli scultor fiorentino di far una statua di marmo di braccia 4 a similitudine dell'Illustrissimo Signor Capitano Andrea Doria in honore et

³¹ Die physiognomische Ähnlichkeit wird noch deutlicher, wenn man weitere Bildnisse Andrea Dorias von Portraits und diversen Medaillen, die in jener Zeit entstanden sind, hinzuzieht, siehe Boccardo: Andrea Doria, S. 108–111.

³² Vgl. Polleross: Portraits of Andrea Doria, S. 107–121.

³³ Zu den Medaillen vgl. Boccardo: Andrea Doria, S. 108–110.

³⁴ Vgl. Laschke-Hubert: Quos ego, S. 99.

³⁵ Grundlegend zur Darstellung Neptuns in Antike und Renaissance siehe Luba Freedman: Neptune in Classical and Renaissance Visual Art, in: International Journal of the Classical Tradition 2, 1995, S. 219–237.

³⁶ Das früheste hier anzuführende Beispiel ist das Portrait Andrea Dorias von Sebastiano del Piombo von 1526, das im Fries am unteren Bildrand Gegenstände zeigt, die alle der Schifffahrt zugeordnet werden können, vgl. Boccardo: Andrea Doria, S. 106–108; zur Darstellung Andrea Dorias als praefectus classis und dem möglichen Zusammenhang zwischen dieser Ikonographie und den Gedanken einer renovatio imperii Karls V. vgl. ebd., S. 109.

exaltatione di Soa Excelentia, secondo li patti e conditione che V. S. vederà per la copia de la polisa inclusa. E il detto Bartholomeo confessa haver avuto scuti 400 per parte del pagamento de la detta statua, alla quale non è stato mai dato principio né più se ne ragione [sic] et tutto è andato in fumo [...].³⁷

Erst nach mehrfachem Bitten und Drängen von Seiten der Republik, das 1536 in einem in Florenz unter dem Vorsitz Alessandro de' Medici abgehaltenen Schlichtungsgespräch der Parteien gipfelte, scheint sich Baccio Bandinelli ernsthaft dem Genueser Auftrag gewidmet zu haben.³⁸ In den Quellen ist außerdem von einem zweiten Marmorblock die Rede, der Baccio Bandinelli zur Bearbeitung zur Verfügung gestellt wurde.³⁹ Es wäre daher denkbar, dass die unvollendete Neptunstatue das Ergebnis der durch den Künstler nach dem Schlichtungsgespräch 1536 wiederaufgenommenen bildhauerischen Arbeiten ist. Geht man außerdem davon aus, dass die geplanten Sockelreliefs ebenfalls diesem Projektstadium angehören und als bildlicher Ausweis des bedeutenden Sieges Andrea Dorias in der Schlacht um Tunis fungieren, so ließe sich die Entstehung der Statue auf die Jahre 1536 und 1537 eingrenzen.

Die bildliche Angleichung Andrea Dorias an den Meeresgott, wie sie uns im Standbild Baccio Bandinellis entgegentritt, setzte sich auch auf literarischer Ebene fest. In der Biographie des Großadmirals, die Lorenzo Capelloni im Jahr 1550 und damit noch zu dessen Lebzeiten veröffentlichte, wird Andrea Doria auch namentlich an die Figur des Meeresgottes angeglichen: „[...] havendo tante volte solcato il mare, quando il Sole gira i suoi raggi più bassi per questo emispero [sic], tal che dagli huomini sete chiamato il secondo Nettuno.“⁴⁰ Die literarische Stilisierung Andrea Dorias ist freilich anderen Zwängen unterworfen als die Heroisierung des Großadmirals in Form eines öffentlich errichteten Standbildes. Bedenkt man, dass die Errichtung einer öffentlich zugänglichen Portraitstatue einer noch lebenden Person um 1530 sehr ungewöhnlich und somit potentiell gewissen Akzeptanzschwierigkeiten innerhalb der städtischen Gemeinschaft ausgesetzt war, so liegen die Vorteile einer mythologischen Verkleidung, wie sie der *imitatio Neptuni* im Standbild von Baccio Bandinelli zugrunde liegt, klar auf der

³⁷ Waldman: Bandinelli, S. 136, Nr. 243.

³⁸ Die bei Waldman abgedruckten Quellen verstärken dieses Bild, vgl. ebd., S. 136, Nr. 243; S. 137–138, Nr. 245; S. 145, Nr. 250. – Zum Schlichtungsgespräch vgl. ebd., S. 150–151, Nr. 256.

³⁹ Ebd., S. 136–137, Nr. 241, 242, 243; Boccardo: Andrea Doria, S. 112; vgl. auch Viatte: Inventaire Baccio Bandinelli, S. 162.

⁴⁰ Lorenzo Capelloni: Al vittorioso Principe d'Oria, [Genua 1550], o. S. – Zur Identifizierung Andrea Dorias mit Neptun wurde in der Forschungsliteratur bereits mehrfach auf einen Brief Paolo Giovios an Clemens VII. aus dem Jahr 1528 hingewiesen, in welchem über die Schlacht von Capo d'Orso bei Salerno berichtet wird. Meines Erachtens ist dort die Bezeichnung als „Nettuno“ nicht eindeutig Andrea Doria zuzuordnen. Gleichwohl ist von der „gloria del signor messer Andrea Doria“ die Rede, dem nicht geschadet werden sollte, siehe Paolo Giovio: Opera. Vol. 1 (1514–1544), hg. von Giuseppe Guido Ferrero, Rom 1956, S. 118–123, Zitat auf S. 119; vgl. auch Elena Parma Armani: Il palazzo del Principe Andrea Doria a Fassolo in Genova, in: L'Arte, N. S., 3, 1970, S. 12–64, hier S. 33–35.

Hand.⁴¹ Durch die Darstellung als Meeresgott wird die Person Andrea Dorias auf der Grundlage der von ihm errungenen Siege auf See überhöht und seine persönliche *virtus* herausgestellt. Durch die mythologische Verkleidung wird jedoch gleichzeitig die individuelle Erscheinung des Admirals zurückgenommen, wodurch die Präsentation seiner Person im öffentlichen Raum Genuas akzeptabel wird.⁴² Die literarische Heroisierung Andrea Dorias, wie sie sich in der überschwänglichen Rhetorik Lorenzo Capellonis ausdrückt, findet im Standbild des Großadmirals als Neptun gleichwohl eine bildliche Präfiguration. Durch die Darstellung in der Gestalt des Meeresgottes werden nicht nur Dorias Leistungen im maritimen Bereich geehrt, sondern er wird gleichzeitig auch als zur Seerepublik zugehörig, gleichsam als Sohn der *Superba*, charakterisiert. Somit tritt zu der personenbezogenen, heroisierenden Funktion der *imitatio Neptuni* eine kommunal bedeutsame, identitätsstiftende Komponente hinzu. Darüber hinaus wird das Monument durch die Darstellung dieser in der *imitatio Neptuni* figurierenden Einzelperson, die sich zum Wohl der Republik engagiert, zum Ausdruck eines aufgewerteten Selbstbildes der Genuesen und gleichzeitig zum Sinnbild der von der dargestellten Figur erbrachten Leistung: der neu erworbenen politischen Unabhängigkeit der Republik. Die darin angelegte Vorbildfunktion bezieht sich auf die Tugendhaftigkeit Andrea Dorias, die seine Ernennung zum *primus inter pares* und in der Folge die Errichtung einer öffentlichen Portraitstatue überhaupt erst ermöglichte.

Andrea Doria scheint jedoch nicht allein aufgrund seiner Eigenschaften und Leistungen als Großadmiral verehrt worden zu sein. Besonders die Bedeutung, die Folgen seiner Taten im Hinblick auf die weiteren Geschehnisse der Republik haben die Zeitgenossen anerkannt, wie ein Brief Pietro Aretinos an Andrea Doria aus dem Jahr 1541 verdeutlicht:

Ma poi che io debbo pur dirlo, salvete, braccio de la religion di Giesú, core de le imprese sante e flagello de la insolenza infedele. Per la qual cosa tutte le città di battesimo son tenute a consacrarvi la statua, a similitudine di quella che oggi con altera solennità vi consacra Genova: ed è ben dritto, da che voi per propria bontà di natura e per mera generosità d'animo l'avete arricchita d'una libertà perpetua e d'una pace eterna.⁴³

Aus dem Brief geht deutlich hervor, dass das Ansehen Andrea Dorias nicht nur auf dem von diesem konsolidierten politischen Status der Republik beruht, sondern auch durch den im Zuge der Allianz mit Karl V. erwirkten Frieden, der für Genua eine lange Periode kämpferischer Auseinandersetzungen beendete, begründet wird. Andrea Doria wird somit zum Friedensbringer für sein Vaterland, ein Aspekt, der ebenfalls in der Figur Neptuns angelegt ist, wie Pietro Aretino weiter ausführt:

⁴¹ Zur zunehmenden Akzeptanz individueller Verherrlichung im Laufe des 16. Jahrhunderts siehe Keutner: Sculpture, S. 29–30.

⁴² Keutner: Standbild, S. 148; Laschke-Hubert: Quos ego, S. 99.

⁴³ Pietro Aretino: Lettere, 2 Bde., hg. von Francesco Erspamer, Parma 1995–1998, hier Bd. 2 (Libro Secondo), S. 588.

Talché vi si debbono gli altari e i tempî sì per i benemeriti sopradetti, sì per la deità attribuitavi da coloro che possono isorgere in che modo raffrenate i furori dei venti e le tempeste dei mari: con ciò sia che quegli che finser Neptuno per iddio, pronosticarono l'essenza del mirabile vostro avvenimento [...].⁴⁴

Bereits im Jahr 1532 – und somit deutlich früher als in der Biographie Lorenzo Capellonis – wird Andrea Doria in Ludovico Ariosts *Orlando Furioso* zwar nicht als Neptun, gleichwohl jedoch als Beschützer, Friedensbringer und zugleich als herausragender Feldherr stilisiert.⁴⁵ Im Rahmen der fünf Oktaven, die der Autor den Taten des im Dienst Kaiser Karls V. stehenden Großadmirals widmet, heißt es:

Come con questi, ovunque andar per terra
sì possa, accrescerà l'imperio antico;
così per tutto il mar ch'in mezzo serra
di là l'Europa e di qua l'Afro aprico,
sarà vittorioso in ogni guerra,
poi ch'Andrea Doria s'avra fatto amico.
Questo è quel Doria che fa dai pirati
sicuro il vostro mar per tutti i lati.

[...]

Sotto la fede entrar, sotto la scorta
di questo capitan di ch'io ti parlo,
veggo in Italia, ove da lui la porta
gli sarà aperta, a la corona Carlo.
Veggio che'l premio che di ciò riporta
non tien per sé, ma fa a la patria darlo;
con prieghi ottien ch'in libertà la metta,
dove altri a sé l'avria forse suggetta.

Questa pietà ch'egli a la patria mostra
è degna di più onor d'ogni battaglia,
ch'in Francia o in Spagna, o nella terra vostra
vinesse Giulio, o in Africa o in Tessaglia.
Né il grande Ottavio, né chi seco giostra
di pari, Antonio, in più onoranza saglia
pe' gesti suoi; ch'ogni lor laude ammorza
l'avere usato e la lor patria forza.⁴⁶

⁴⁴ Ebd., S. 588–589.

⁴⁵ Andrea Doria wird mit einzelnen römischen Feldherren verglichen und seine Taten als bedeutungsvoller bewertet, was wiederum im Zusammenhang mit der bereits erwähnten, sich ab 1525 formierenden Darstellungskonvention Andrea Dorias als praefectus classis und somit auch in Verbindung mit dem von Karl V. proklamierten Gedanken der *renovatio imperii* stehen dürfte, vgl. Boccardo: Andrea Doria, S. 109.

⁴⁶ Ludovico Ariosto: *Orlando Furioso*, Secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521 (Collezione di opere inedite o rare, pubblicata dalla Commissione per i testi della lingua 122), hg. von Santorre Debenedetti, Bologna 1960, S. 437. Die Übersetzung von Johann Diederich Gries lautet:

Die literarische Überhöhung Andrea Dorias als Beschützer, Befreier und Förderer seines (Vater-)Landes bei Ariost sowie als Friedensbringer im Brief Aretinos lässt sich bezeichnenderweise mit einem zentralen Interpretationszweig der Neptun-Ikonographie zusammenbringen. Die mythologische Gestalt wird in der als *Quos ego* bekannten Episode als friedensstiftender Gott charakterisiert. Die Auslegung, die über eine recht lange und komplexe Geschichte verfügt, basiert auf einer Textpassage im ersten Buch der Äneis von Vergil, in der Äneas auf dem Weg nach Latium mit seiner Flotte in einen fürchterlichen Sturm gerät, den die zürnende Juno ihm geschickt hatte.⁴⁷ Die zentrale Szene, in der Neptun eingreift, schildert Vergil folgendermaßen:

Sprach es, und Tat überholt sein Wort: er sänftigt den Schwall der
Wogen, vertreibt das Wolkengewühl, holt wieder die Sonne.
Triton, voll Eifer, und mit ihm Cymóthoë stoßen vom spitzen
Riff die Schiffe herab. Neptun hilft selbst mit dem Dreizack,
öffnet die mächtigen Wälle von Sand und bändigt die Meerflut,

„Wie er, soweit man kommen kann zu Lande,
Das alte Reich durch diese weiterbringt:
So auf dem Meer, das hier von Libyens Sande,
Dort von Europas Ufern wird umringt,
Ist er zu siegen jederzeit imstande,
Wenn er Andrea Doria sich erringt,
Den Doria, der von wilden Räubereien
Wird euer Meer einst überall befreien.
[...]

Von ihm gesichert und von ihm geleitet,
Seh ich den Kaiser nach Italien ziehn,
Wohin Andrea ihm den Weg bereitet
Und wo ihm nun die Krone wird verliehn.
Allein den Lohn, der solche Tat begleitet,
Behält er nicht; dem Staate schenkt er ihn
Und fleht, daß er sein Land befreien dürfe,
Das mancher wohl sich selber unterwürfe.
Die Großmut so uneigennützig'ger Bitten
Verdient höhern Preis als jede Schlacht,
Die Caesar bei den Galliern, Spaniern, Briten,
In Afrika, in Griechenland vollbracht.
Octavius auch und der mit ihm gestritten,
Antonius, stehn nicht höher in Betracht
Des kriegerischen Ruhms; denn diese dämpften
Ihr Lob dadurch, daß sie ihr Land bekämpften.“

Ludovico Ariosto: Der rasende Roland, übers. von Johann Diederich Gries, Bd. 1, Gesänge 1–25, München 1980, S. 351–352.

⁴⁷ Grundlegend zur Genese der Figur Neptuns als humanistische Herrscherallegorie sowie den Deutungsprozess der Episode des *Quos ego* siehe Michaela J. Marek: Ekphrasis und Herrscherallegorie. Antike Bildbeschreibungen bei Tizian und Leonardo (Diss., Universität Köln o. J.; Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 3), Worms 1985, S.75–104; Rudolf Preimesberger: Pontifex Romanus per Aeneam Praesignatus. Die Galleria Pamphilj und ihre Fresken, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 16, 1976, S. 221–287, zur Deutung der Figur des Neptun als Herrscherallegorie siehe insbes. S. 271–272; Freedman: Neptune, S. 219–237; Laschke-Hubert: Quos ego, S. 97.

gleitet mit leichten Rädern sodann am Spiegel der Wellen.
 Wie es denn so oft geschieht: im Volksgewühle erhebt sich
 Aufruhr, wütend rast im Zorn der niedere Pöbel;
 Fackeln fliegen und Steine; die Wut schafft Waffen: doch wenn sie
 dann einen Mann, gewichtig durch frommen Sinn und Verdienste,
 zufällig sehen, dann schweigen und stehn sie und recken die Ohren.
 Er aber lenkt die Erregten durchs Wort, stimmt friedlich die Herzen.
 So brach nieder das Tosen der Flut, als über die Wogen
 schaute der Vater: er fuhr bei heiterem Himmel und lenkte
 fliegend im folgsamen Wagen die Rosse an lockerem Zügel.⁴⁸

Bereits durch Vergils eigenen Kommentar, mit dem er die Taten Neptuns erläutert, wird die Episode zu einem allegorischen Bild, das eine rein narrativ-illustrative Auffassung des Motivs von vornherein einschränkt.⁴⁹ Ausgehend von der Deutung Vergils wurde der Meeresgott gegen Ende des Quattrocento zum Bild des idealen Herrschers, der Gerechtigkeit und Milde vereint.⁵⁰ Diese Interpretation Neptuns war jedoch erst mit der eingehenden Deutung der Episode durch Cristoforo Landino im Rahmen seiner *Disputationes Camaldulenses* aus der Zeit um 1470 möglich. Im neoplatonischen Sinn fasst Landino Vergils Äneis als Allegorie der Seele auf, die sich von allen irdischen Bindungen befreit, um zum Zustand der Kontemplation zu gelangen.⁵¹ Landino verortet in der Hierarchie der Psyche zwei Hauptinstanzen: die *ratio inferior*, die der *vita activa* zugeordnet ist, sowie die *ratio superior*, die demgemäß der *vita contemplativa* zugerechnet wird. Die am Anfang der Episode herbeigerufenen Winde stellen nach Auffassung Landinos die unkontrollierbaren Leidenschaften – die *ratio inferior* – dar, die Neptun – im Sinne der *ratio superior* – durch sein Eingreifen bändigt und in ihre Grenzen weist.⁵² Um die hierarchische Stellung der beschriebenen Instanzen der Seele zu verdeutlichen, greift Landino auf ein Gleichnis aus dem Staatswesen zurück und vergleicht die *ratio superior* mit dem obersten Führer eines Staates.⁵³ Neptun wird somit zum Bild einer maßvoll agierenden und reflektierten, ordnenden Kraft, gleichsam zum Symbol der kontemplativen Vernunft.⁵⁴

Vor dem Hintergrund der Interpretation Cristoforo Landinos, die für die nachfolgende Tradition der neoplatonischen Äneis-Allegorese im Wesentlichen verbindlich bleibt, liegt es nahe, in der Darstellung Andrea Dorias in der Gestalt Neptuns nicht nur eine Überhöhung des siegreichen Admirals zu sehen. Vielmehr geht in der heroisierenden Stilisierung als Meeresgott auch die Allegorese als Herrscher auf. Folglich eignete sich die Figur Neptuns aufgrund ihres allegorischen Potentials dazu, der Person Andrea Dorias die Tugenden eines maß- und

⁴⁸ Publio Vergilius Maro: Äneis, hg. und übers. von Johannes Götte / Maria Götte, München 1965, o. S., Zeile 142–156.

⁴⁹ Vgl. Marek: Ekphrasis, S. 87.

⁵⁰ Vgl. Preimesberger: Pontifex, S. 271.

⁵¹ Marek: Ekphrasis, S. 88.

⁵² Vgl. ebd., S. 89.

⁵³ Vgl. ebd., S. 89–90.

⁵⁴ Vgl. Preimesberger: Pontifex, S. 271.

friedvollen Herrschers einzuschreiben, wodurch das Standbild von Baccio Bandinelli auf einer übergeordneten Ebene als frühes Herrschermonument verstanden werden kann.⁵⁵ Nun handelte es sich beim Bestimmungsort der Statue um eine Republik, die nicht von einem einzelnen Staatsoberhaupt, sondern von verschiedenen Gremien regiert wurde. Allerdings muss hierzu zum einen die weiter oben besprochene Verfassungsreform von 1528 sowie die Tatsache berücksichtigt werden, dass Andrea Doria sich im selben Jahr mit vier weiteren Personen zu einem Mitglied der *Supremi Sindicatori* hat benennen lassen – mit der Besonderheit, dass er als einziger aus diesem Kreis auf Lebenszeit ernannt wurde.⁵⁶ Hatte er selbst mit der Verfassungsreform die strukturellen Voraussetzungen geschaffen, dass in Genua die politischen Leitungsfunktionen ab 1528 von einem erlesenen Personenkreis ausgefüllt wurden, so war Andrea Doria allem Anschein nach das Oberhaupt dieser Gruppe. Er muss de facto Zeit seines Lebens einen sehr hohen Einfluss auf die politischen Geschäfte der Republik gehabt haben.⁵⁷

Einen Hinweis auf das Selbstverständnis Andrea Dorias mag die Gestaltung seines Palazzo in Fassolo in Genua bereithalten, in die auch Kunstwerke, die entweder einen Neptun darstellen oder die Episode des *Quos ego* behandeln, integriert wurden. Den Palazzo, den der Großadmiral bereits 1522 erwarb, ließ er schrittweise erweitern und ausstatten.⁵⁸ Das Ergebnis der umfassenden architektonischen wie auch künstlerischen Arbeiten war ein baulicher Komplex, der faktisch zwar eine Villa suburbana ist, der aufgrund seiner Ausmaße und Ausstattung aber eher als Residenz angesprochen werden kann.⁵⁹ Interessanterweise befand sich die Szene mit dem Schiffbruch des Äneas als heute leider verlorengegangenes Deckengemälde in einem der beiden repräsentativen Haupträume in Andrea Dorias Palazzo in Fassolo, den dieser ab 1529 durch Perino del Vaga ausmalen ließ.⁶⁰ Dabei bleibt jedoch unklar, ob sich der Großadmiral selbst oder aber Kaiser Karl V. heroisieren wollte, der 1529 und 1532 im Palazzo Andrea Dorias zu Gast war und in dem Raum, der mit dem Schiffbruch des Äneas ausgemalt war, nächtigte.⁶¹

⁵⁵ Zur Anwendung des Vergilschen Neptuns auf andere Persönlichkeiten des Cinquecento siehe ebd., S. 272–275.

⁵⁶ Grendi: Andrea Doria, S. 266.

⁵⁷ Siehe hierzu ebd., S. 267–268.

⁵⁸ Grundlegend zum Palazzo des Andrea Doria in Fassolo in Genua siehe Parma Armani: Palazzo, S. 12–58.

⁵⁹ So auch Parma Armani: Andrea Doria, S. 14.

⁶⁰ Nach Aussage Parma Armanis, die sich wiederum auf Vasari bezieht, war dieses Deckengemälde das erste Werk, das Perino del Vaga im Palazzo Doria ausführte, vgl. Parma Armani: Palazzo, S. 12–64, hier S. 33.

⁶¹ Vgl. Malz: Konkurrenz, S. 20; zu den Gestalten der antiken Mythologie sowie profanen wie auch biblischen Historie als Koordinaten der kaiserlichen Ikonographie siehe Uta Barbara Ullrich: Der Kaiser im „giardino dell’Impero“. Zur Rezeption Karls V. in italienischen Bildprogrammen des 16. Jahrhunderts (Diss., Universität Berlin 2002; Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte 3), Berlin 2006, S. 20. Zur engen Beziehung zwischen Andrea Doria und Karl V. siehe Schnettger: Principe sovrano, S. 63.

Im Garten seines direkt an das Meer grenzenden Palazzo ließ Andrea Doria einen überlebensgroßen Neptun aus Stuck errichten. Das von Giovanangelo da Montorsoli geschaffene Monument stand auf dem höchsten Punkt eines ansteigenden Hügels, zu dessen Füßen sich das terrassenförmig angelegte Areal des Palazzo ausbreitete. Das Stuckmonument wurde vermutlich 1586 von Giovanni Andrea Doria, Adoptivsohn und Nachfolger des Großadmirals, durch eine acht Meter hohe Jupiterstatue von Marcello Sparzo ersetzt.⁶² Das Neptunstandbild Montorsolis muss folglich aufgrund seiner Größe vom Wasser aus sehr gut sichtbar gewesen sein. Die gebieterische Geste, als die die kolossale Figur des Neptun angesehen werden kann, markierte die Herrschaft Andrea Dorias zu Wasser und zu Land, sodass die These, die Statue von Baccio Bandinelli hätte implizit der fürstlichen Selbstdarstellung des Großadmirals dienen können, einiges für sich gewinnt. Die Stuckstatue verdeutlichte sehr eindrücklich, dass Andrea Doria sich selbst als Gebieter über die Meere verstand.

Außerdem fertigte Perino del Vaga, bevor er die Räume des Palazzo in Fassolo ausmalte, Arbeiten für die ephemeren Festapparate an, die anlässlich des feierlichen Einzugs Karls V. in Genua im August 1529 errichtet wurden.⁶³ Ein Gemälde, das wahrscheinlich im Durchgang der eintorigen Ehrenpforte hing, die im Hafen stand, veranschaulichte die Befreiung der Stadt durch Andrea Doria.⁶⁴ Aus einem Brief Baccio Bandinellis, datierend vom Juli 1529, geht hervor, dass der Bildhauer die Errichtung der Festapparate für den Einzug des Habsburgers in Genua mit eigenen Augen gesehen haben muss.⁶⁵ Angesichts des Vertragsabschlusses bezüglich der Statue des Andrea Doria am 20. August 1529 ist es nicht ganz unwahrscheinlich, dass Baccio Bandinelli dem feierlichen Einzug persönlich beigewohnt hat. Im Rahmen seines Einzuges in Bologna am 5. November 1529 wurde Karl V. sogar mit Darstellungen Neptuns als Herrscher über die Meere gefeiert.⁶⁶ Es lässt sich daher feststellen, dass Baccio Bandinelli höchwahrscheinlich nicht nur mit den Bildformeln des kaiserlichen Festapparates vertraut war, sondern auch mit der Art und Weise, in welcher die Taten Andrea Dorias bildlich in die politische Kommunikation des Kaisers eingebunden wurden. Außerdem wurde deutlich, dass die Figur Neptuns als Bestandteil imperialer Bildprogramme zwar unter-

⁶² Laschke-Hubert: Quos ego, S. 102.

⁶³ Zu den Festdekorationen Kaiser Karls V. siehe Marion Philipp: Ehrenpforten für Kaiser Karl V. Festdekorationen als Medien politischer Kommunikation (Diss., Universität Heidelberg 2010; Kunstgeschichte 90), Berlin 2011; George L. Gorse: Entrate e trionfi. Cerimonie e decorazioni alla Villa di Andrea Doria in Genova, in: Disegni genovesi dal Cinquecento al Settecento, Giornate di studio, 9. – 10. Mai 1989, hg. vom Kunsthistorischen Institut in Florenz, Florenz 1992, S. 9–18.

⁶⁴ Trotz einer fehlenden Festpublikation zum Einzug in Genua ist das Ereignis durch Quellen hinreichend belegt, siehe Philipp: Ehrenpforten, S. 112–113.

⁶⁵ Am Ende seiner Zeilen fügt Baccio Bandinelli einen Satz an, der in keinem kausalen Zusammenhang mit dem Inhalt des Briefes steht und somit als eine Art Bericht über das Geschehen vor Ort in Genua zu verstehen ist: „Qua si fa ponti grandissimi in mare e arhi trionfali per Cieseri“, zitiert nach Waldman: Bandinelli, S. 105–106, Nr. 196.

⁶⁶ Vgl. Philipp: Ehrenpforten, S. 113–114.

schiedlich ausformuliert wird, jedoch eindeutig einem fürstlichen Verständnis entspringt.⁶⁷ Dorit Malz hat bereits auf den Einfluss hingewiesen, den die habsburgische Bildsprache auf die Kunstaufträge der italienischen Herrscherhäuser hatte, sieht in diesen jedoch eher eine Loyalitätsbekundung gegenüber dem Kaiser.⁶⁸ Wie genau die Übernahme der Neptun-Ikonographie durch Andrea Doria von den Zeitgenossen bewertet wurde und ob neben den bekannten Dissonanzen zwischen Künstler und Auftraggeber die *imitatio Neptuni* als illegitime Aneignung einer imperialen Ikonologie dazu geführt haben könnte, dass die Statue Baccio Bandinellis aufgrund mangelnder Akzeptanz in Carrara liegen blieb, muss jedoch offen bleiben.

Obwohl in Genua der Versuch, in den 1530er Jahren eine Ehrenstatue für Andrea Doria zu errichten, gescheitert war, bildete das Standbild von Baccio Bandinelli den Auftakt für eine Reihe weiterer allegorischer Herrscherstatuen in der Gestalt Neptuns, die während des 16. Jahrhunderts entstanden.⁶⁹ Die meisten von ihnen dienten vornehmlich als Brunnenfiguren und waren sowohl in Hafenstädten als auch in Städten des Binnenlandes aufgestellt. In höchstem Maße interessant ist jedoch die Beobachtung, dass diese Standbilder des Meeresgottes in der Regel nicht portraithaft gestaltet sind. Allerdings kann ihre jeweilige Bezugnahme, mit der die Neptunstatue eine konkrete Person adressiert, in Form von Inschriften oder stadträumlichen Bezügen dargelegt werden. Obwohl das Thema der Neptunbrunnen als politischer Herrscherallegorie bereits ausführlich von Birgit Laschke-Hubert behandelt worden ist, soll an dieser Stelle noch knapp auf eine für die Analyse der Heroisierung im öffentlichen Standbild relevante Beobachtung eingegangen werden. Obwohl über den Weg der imitativen Heroisierung, im Fall der Statue für Andrea Doria von Baccio Bandinelli in Form der Überblendung einer mythologischen Heldenfigur mit einer realhistorischen Person, eine Möglichkeit der öffentlichen Darstellung einer Person eröffnet zu sein schien, fand die heraushebende Stilisierung mittels dissimulativer Heroisierung offenbar weiterhin Anwendung. Die Neptun-Brunnen in Messina, in Bologna und in Florenz können im Sinne der dieser Arbeit zugrundeliegenden Definition von dissimulativer Heroisierung als Beispiele dieser indirekten, das eigentliche Zielobjekt der Stilisierung nicht darstellenden Form der heroisierenden Heraushebung einer Person betrachtet werden.⁷⁰

Zum zeitlichen Verhältnis von dissimulativer und imitativer Heroisierung ist zu sagen, dass – eingedenk der zu berücksichtigenden Gattungsgrenzen und unterschiedlichen Funktionen von Standbildern und Brunnenmonumenten – all diesen Kunstwerken gemeinsam ist, dass ihnen als politisches Zeichen ein allegorischer und daher auch ikonologischer Sinngehalt immanent ist. Folglich lässt

⁶⁷ Zum Bild Neptuns im Umfeld der höfischen Kultur vgl. Boccardo: Andrea Doria, S. 115.

⁶⁸ Vgl. Malz: Konkurrenz, S. 4.

⁶⁹ Laschke-Hubert: Quos ego, S. 102.

⁷⁰ Grundlegend zu den hier genannten Brunnenanlagen und ihrem allegorischen Gehalt siehe Laschke-Hubert: Quos ego, S. 102–121.

sich für das dadurch erweiterte Feld der öffentlichen Skulptur feststellen, dass es sich bei der dissimulativen und der imitativen Heroisierung um Phänomene handelt, die sich gegenseitig zwar chronologisch bedingen, einander jedoch nicht ablösen. Es wird deutlich, dass die dissimulative Stilisierung als eine ihren eigentlichen Zweck verbergende Visualisierungsstrategie auch in der Zeit ihre Gültigkeit behält, in der bereits Portraitstatuen auf öffentlichen Plätzen kein Novum mehr sind. Es scheint sich mit diesen beiden unterschiedlichen Möglichkeiten der heroisierenden Stilisierung einer Person ein Spektrum aufzuspannen, das in seiner Entwicklung eine gewisse Abfolge aufweist, aus dessen Repertoire jedoch kontinuierlich geschöpft werden konnte. Offenbar entwickelt sich ein System heroisierender Bildzeichen, das sich offenbar zu einer visuellen Rhetorik der Heroisierung im öffentlichen Standbild in Italien verfestigt. Es fällt jedoch auf, dass es auch Sonderformen dieser verschiedenen Heldenstilisierungen gab.

4.2 Der Neptunbrunnen von Bartolomeo Ammannati (1560–1575) auf der Piazza della Signoria in Florenz: eindeutig uneindeutige Heroisierung Cosimos I. de' Medici

Der Neptunbrunnen von Bartolomeo Ammannati auf der Piazza della Signoria in Florenz (Abb. 38) nimmt in der vorliegenden Betrachtung eine Sonderstellung ein. Er verdeutlicht die zeitliche Kohärenz äußerst unterschiedlicher Heroisierungsmöglichkeiten, die um die Mitte des Cinquecento in Italien zur Verfügung standen. Im Folgenden wird zu zeigen sein, welche ambivalenten Züge die Heroisierung im öffentlichen Standbild zu jener Zeit annehmen konnte. Genau darin liegt zugleich auch das Spannungsfeld, das sich zwischen den Kategorien der dissimulativen und imitativen Heroisierung auftut und welches äußerst feine Nuancen in der Herrscherstilisierung zuließ, mit welchen die Künstler zu spielen wussten. Einmal mehr soll daran deutlich werden, dass sich ein System heroischer Bildzeichen entwickelte, auf das bewusst zurückgegriffen werden konnte.

Das Vorhaben, einen großen Brunnen auf der Piazza della Signoria zu errichten, lässt sich allem Anschein nach bis in die 1540er-Jahre zurückverfolgen.⁷¹ Verschiedene Standbilder, die zu jener Zeit entweder vollendet oder im Entstehen begriffen waren, dürften die Planungen für das Brunnenmonument beeinflusst haben: Der Bildhauer Giovanangelo da Montorsoli hat, wie später zu zeigen sein wird (siehe Kap. 5.1), den Auftrag zur Anfertigung eines Standbildes des Andrea Doria von der Republik Genua übernommen, nachdem Baccio Bandinelli das Standbild des Neptun unvollendet liegen gelassen hatte (Abb. 30). Daher dürften Montorsoli die Planungen Baccio Bandinellis zur Anfertigung einer Neptunstatue bekannt gewesen sein. Zugleich bildete die unvollendet gebliebene Neptunstatue Bandinellis eine wichtige historische Voraussetzung für Montorsolis später

⁷¹ Poeschke: Skulptur, Bd. 2, S. 203.

errichteten Neptunbrunnen in Messina (Abb. 39).⁷² Der Bildhauer schuf diesen unmittelbar nachdem er den Orionbrunnen in Messina fertiggestellt hatte, mit welchem er 1547 von den Messinesen beauftragt worden war.⁷³ Vollendet war der Neptunbrunnen im Jahre 1557, als Montorsoli Messina verließ. Wie zahlreiche Veduten veranschaulichen, stand das Monument ursprünglich außerhalb der Stadtmauer an zentraler Stelle auf dem schmalen Küstenstreifen zwischen Meer und Stadtmauer.⁷⁴ Die Figur Neptuns blickte dabei in Richtung Stadt. Im Jahr 1934 wurde der Neptunbrunnen an seinen heutigen Standort auf die damals neu geschaffene Piazza dell'Unità d'Italia versetzt und die Position zugleich um 180 Grad gedreht, sodass der Meeresgott fortan auf den Hafen und die dahinterliegende See blickte.⁷⁵ Das Brunnenmonument war Karl V. und seinem Sohn Philipp II. gewidmet, was sich anhand der Inschriften am Beckenrand sowie der Wappen am Sockel erschließen lässt. Die indirekte Heroisierung des Kaisers und seines Sohnes durch den Brunnen lässt sich anhand der folgenden Inschrift verdeutlichen: „REGNORVM HAEC META EST CAROLO SIMVL ATQVE PHILIPPO. HIC TERRA INVICTIS HIC FAMVLANTVR AQVAE.“⁷⁶ Die Inschrift lässt sich wie folgt übersetzen: „Dies ist der Wendepunkt des Reiches sowohl des Karl als auch des Philipp. Hier dienen das Land und die Wasser den Unbesiegten.“ Es bleibt festzuhalten, dass durch den Neptunbrunnen in Messina zum einen herrschaftspolitische Zusammenhänge herausgestellt wurden. Zum anderen war mit dem Brunnenmonument Montorsolis in Messina eine Denkmalform gefunden, die zugleich die maritimen Siege der Habsburger veranschaulichen und den Herrscher über das Bild des Neptun als unbesiegten Beherrscher der Meere stilisieren konnte. Die heroische Modellierung vollzieht sich dabei, indem die historischen Personen, die lediglich in der Inschrift genannt werden, und das Bild der mythologischen Götterfigur ineinandergeblendet werden. Die indirekte Herrscherstilisierung mittels einer Neptunfigur über einem Brunnenmonument war in der Zeit unmittelbar vor der Entstehung des Neptunbrunnens in Florenz ein gängiges bzw. bekanntes Mittel.

⁷² Morét: Paragone, S. 54.

⁷³ Poeschke: Skulptur, Bd. 2, S. 191; Laschke-Hubert: Quos ego, S. 102. Zum Orionbrunnen siehe Birgit Laschke: Fra Giovan Angelo da Montorsoli. Ein Florentiner Bildhauer des 16. Jahrhunderts (Diss., Freie Universität Berlin 1990), Berlin 1993, S. 91–98; Karl Möseneder: Montorsoli. Die Brunnen, Mittenwald 1979, S. 45–96; Sheila Ffolliott: Civic Sculpture in the Renaissance: Montorsoli's Fountains at Messina, Ann Arbor 1984, S. 35–137.

⁷⁴ Siehe hierzu ausführlich Laschke-Hubert: Quos ego, S. 103–109, dort auch die Veduten und historischen Aufnahmen.

⁷⁵ Dadurch ging der von den Erschaffern intendierte Inhalt verloren, wie Birgit Laschke-Hubert ausführt. Neptun sei, so die Autorin, an diesem Ort weder als Beschützer und Friedensbringer für die Stadt wahrnehmbar, noch verleihe er seinem Aufstellungsort eine spezifische Bedeutung, siehe Laschke-Hubert: Quos ego, S. 107. – Der Eindruck der Autorin, der Neptunbrunnen in Messina stehe heute etwas verloren auf seiner Verkehrsinsel zum Meer hingewandt, bestätigt sich vor Ort. Der Armgestus Neptuns geht ins Leere und scheint gleichsam zu verpuffen.

⁷⁶ Zitiert nach Ffolliott: Civic Sculpture, S. 172. – Zur Übersetzung und zur Bedeutung des Begriffes „meta“ siehe ausführlich Laschke-Hubert: Quos ego, S. 105–106.

Eine direkte Nachfolge fand der Brunnen Montorsolis in Messina im Werk Bartolomeo Ammannatis auf der Piazza della Signoria in Florenz, sowohl in thematischer als auch in formaler Hinsicht. Gleichwohl unterscheiden sich beide Monumente in der Art, wie sie die Beziehung zur indirekt heroisierten Person herstellen. Der Entstehung des Werkes ging ein profunder Konkurrenzkampf unter den Künstlern voraus, die um die Bearbeitung des für das Monument vorgesehenen kolossalen Marmorblocks wetteiferten. Nachdem Baccio Bandinelli 1559 in einer ersten, von Vasari angestregten „gara“ den Zuschlag erhielt, wurde nach dem Tod des Künstlers 1560 eine zweite Konkurrenz eröffnet, aus der Bartolomeo Ammannati als Sieger hervorging.⁷⁷ Der Künstler war zwischen den Jahren 1560 und 1575 mit der Errichtung des Monuments beschäftigt (Abb. 38). Er schuf eine kolossale Neptunfigur über einer von pferdeähnlichen Meereswesen gezogenen Muschelschale, die sich über einem von bronzenen Meeresgöttern und Satyrn flankierten Brunnenbecken erhebt.⁷⁸ In der linken Hand hält der Meeresgott die Zügel, in der rechten den *bastone di comando*, der auch als Abbreviation des Dreizacks gelesen werden kann.⁷⁹ Durch die ausgeprägte Seitenwendung des Neptunkopfes nimmt die Brunnenfigur eindeutig Bezug auf die in der verlängerten Achse entlang der Palastfassade errichteten Skulpturen des David von Michelangelo und der Herkules-Kakus-Gruppe von Baccio Bandinelli. Die dennoch sehr frontal ausgerichtete Neptunstatue kontrastiert auffällig mit den dynamischen Meeresgöttern und Satyrn, die wie die kleinen Tritonen zwischen den Beinen Neptuns hierdurch eine allansichtige Betrachtung der Brunnenanlage evozieren.⁸⁰

Es ist bekannt, dass die Wahrnehmung der Piazza della Signoria durch die Aufstellung des Neptunbrunnens vollkommen neu definiert wurde und zugleich einherging mit der Umgestaltung des Palazzo della Signoria zum fürstlichen Machtzentrum Palazzo Vecchio.⁸¹ Die von Cosimo geschaffene Wasserleitung, die von der Via de' Gondi her kommend auf dem Platz endete, versorgte sowohl den Neptunbrunnen als auch die innerhalb des Palastes existierenden Brunnen mit Wasser.⁸² Die Platzierung der Brunnenanlage unmittelbar neben dem Palastgebäude hatte darüber hinaus zur Folge, dass ein Teil der Ringhiera abgebrochen und der Marzocco versetzt wurde. Damit wurde ein ehemals prominenter Versammlungsort der florentinischen Republik und ihr Wahrzeichen durch den Neptunbrunnen neu besetzt und kommt damit einer feudalen Umdeutung der

⁷⁷ Johannes Myssok: Große Gesten und souveräne Blicke. Der Stadtbrunnen und die Neudefinition des urbanen Raums im italienischen Cinquecento, in: Alessandro Nova / Stephanie Hanke (Hg.): Skulptur und Platz. Raumbesetzung – Raumüberwindung – Interaktion (I Mandorli 20), Berlin 2014, S. 207–222.

⁷⁸ Zur Entstehungsgeschichte und Konzeption der Brunnenanlage siehe den profunden Beitrag von Detlef Heikamp: Fontana.

⁷⁹ Laschke-Hubert: Quos ego, S. 113.

⁸⁰ Myssok: Große Gesten, S. 215–216.

⁸¹ Ebd., S. 213, dort auch mit weiterführender Literatur zum Umbau des Palazzo Vecchio und zur Errichtung der Uffizien.

⁸² Ebd., S. 213.

gesamten Platzanlage gleich.⁸³ Dieser bis dato deutlichste Eingriff in die urbane Platzstruktur lässt die politische Dimension des Brunnenmonumentes erkennen: „La fontana, dunque, era anche un messaggio altamente politico“, wie Detlef Heikamp zutreffend bemerkt hat.⁸⁴ Zugleich aber, und das macht die eingangs formulierte Vielfältigkeit in der Heroisierung im öffentlichen Standbild aus, ist die politische Dimension des Neptunbrunnens in Florenz komplex und widersprüchlich, wodurch die heroische Modellierung des Monumentes ambivalent erscheint: Sie ist weder als eindeutig dissimulativ noch als eindeutig imitativ zu bezeichnen. Denn einerseits sind eindeutige Bezugnahmen auf den Herrscher Cosimo I. klar erkennbar, andererseits wurde auf eine portraithafte Darstellung Cosimos in der Figur Neptuns verzichtet. Dies ermöglichte einen recht weiten Bezugsrahmen, denn es konnte damit auf Cosimos Verdienste im Bereich der Küstenbefestigungen und dem Bau von Wasserleitungen angespielt und der Herzog von Florenz als ‚neuer Neptun‘ stilisiert werden.⁸⁵ Zugleich aber ließ das Monument offen, ob in ihm Cosimo selbst oder aber sein Handeln im Dienste des Kaisers metaphorisch mit der Personifikation als Neptun heroisiert wurde.⁸⁶

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass der ikonologische Gehalt des Neptunbrunnens in Florenz nicht zu verstehen ist, ohne die unvollendete Neptunstatue Baccio Bandinellis zu kennen. Die Skulptur hat, um es mit den Worten Detlef Heikamps auszudrücken, „innegabili conseguenze sul monumento in Piazza della Signoria“⁸⁷. In Florenz erscheint die Skulptur des Meeresherrn als Sinnbild des mit Augenmaß agierenden Fürsten. Gleichwohl ist das Heroisierungsmuster ambivalent, denn es ist weder eindeutig dissimulativ noch eindeutig imitativ zu nennen. Doch genau in dieser Ambivalenz, in dieser eindeutigen Uneindeutigkeit, liegt der große Vorteil der heroischen Stilisierung über die Figur Neptuns: Die heroische Modellierung über die Figur Neptuns oszilliert zwischen heldenhafter Stilisierung der im Monument aufgerufenen Person und deren mit der heroischen Figur parallelisiertem Handeln. Dies ermöglicht eine dauerhafte, in der Öffentlichkeit vollzogene Heroisierung einer Person, ohne auf diese im Standbild portraithaft Bezug nehmen zu müssen, wenngleich auch dies möglich war, wie andere in der Nachfolge entstandene Brunnenmonumente verdeutlichen.⁸⁸

⁸³ Ebd., S. 214.

⁸⁴ Heikamp: Fontana, S. 247.

⁸⁵ Myssok: Große Gesten, S. 214.

⁸⁶ Ich folge hier dem Gedanken Johannes Myssoks, siehe ebd., S. 214–215. – Dementsprechend hat der Neptunbrunnen zu Kritik an der spanisch-habsburgischen Herrschaft geführt, siehe hierzu ebd., S. 215, Anm. 29 mit weiterführender Literatur.

⁸⁷ Heikamp: Fontana, S. 212.

⁸⁸ So ließ beispielsweise Alof de Wignacourt, amtierender Großmeister des Johanniterordens, im Jahr 1615 im Hafen von Valletta einen Neptunbrunnen errichten, der nicht mehr in situ erhalten, aber dank Zeichnungen und eines Stichs dokumentiert ist. Auf einem terrassenförmig ausgestalteten Podest erhob sich eine Neptunstatue über einem runden Brunnenbecken mit Blick über das Wasser. Alof de Wignacourt hatte während seiner Amtszeit die Wasserversorgung Vallettas durch den Bau von Aquädukten verbessern und in diesem Kontext auch den Neptunbrunnen errichten lassen. Bereits Herbert Keutner

Neben dem Neptunbrunnen in Florenz lässt sich auch der Neptunbrunnen in Bologna, der von Giovanni Bologna erschaffen wurde, nicht eindeutig einer dissimulativen oder imitativen Heroisierung zuordnen und verdeutlicht einmal mehr die unterschiedlichen Töne, die die Künstler auf der Klaviatur der öffentlichen Heroisierung über die Figur des Meeresherrn anschlagen konnten. Wie fein die tonalen Unterschiede waren, die von einer öffentlich inszenierten Überhöhung des Herrschers bis hin zu propagandistischen Zwecken eines Papstes dienen konnten, soll im Folgenden knapp umrissen werden.

Der Neptunbrunnen in Bologna wurde in der Zeit zwischen 1563 und 1567 von Giovanni Bologna erschaffen und auf der heutigen Piazza del Nettuno in Bologna errichtet (Abb. 40). Über einem rechteckigen Brunnenbecken erhebt sich auf einem hohen Sockel die Bronzestatue Giambolognas, die den Meeresherrn Neptun mit dem rechten, zurückversetzten Fuß auf einem Delphin stehend zeigt. In der rechten Hand hält der Meeresherr den Dreizack, während die Linke nach vorne ausgreift und der Kopf nach links unten geneigt ist. Der mehrgeschossige Sockel wird an den Ecken umgeben von Nereiden und Putten, die mit Delphinen spielen. Auftraggeber war der päpstliche Vizelegat von Bologna, Pier Donato Cesi, zusammen mit der Kommune Bologna. Gegen Ende seiner Amtszeit verfasste Cesi, der durch Papst Pius IV. nach Rom zurückberufen worden war, eine panegyrische Schrift, die sich den Bauprojekten und Verbesserungen widmete, die der Papst in Bologna unter der Aufsicht des päpstlichen Vizelegaten hatte durchführen lassen.⁸⁹ Zu diesen Werken zählt auch der Neptunbrunnen, wie die Wappen von Pius IV. an den Schauplätzen des mittleren Sockelgeschosses verdeutlichen. Das Manuskript ist höchstwahrscheinlich zwischen Dezember 1564 und Januar 1565 entstanden. Zu dieser Zeit war der Brunnen bereits begonnen, aber noch nicht fertiggestellt worden.⁹⁰ In seinem Text widmet der Vizelegat eine Passage dem Neptunbrunnen und nimmt darin eine auf humanistischen Diskursen basierende Deutung des Figurenprogramms am Bologneser Monument vor:

Summo in fastigio stat Neptunus dextram tridente armatus; sub quo venti quattuor et quattuor circum pueri delphinos tractantes et veluti cum iis colludentes; inferius Sirenes quattuor delphinis ipsae quoque tanquam marinis equis insidentes quae aquam ex ube-

hat auf die portraithaften Züge der durch die Wappen identifizierbaren Neptunstatue mit dem hochaufgerekten Dreizack hingewiesen und darin eine allegorische Portraitstatue des Großmeisters erkannt. Wie Birgit Laschke-Hubert ergänzt, ließ sich Aloff de Wignacourt dadurch als oberster Gewalt auf Malta und zugleich als Wohltäter der Insel in der Figur des Meeresherrn inszenieren, siehe hierzu Keutner: Standbild, S. 150–151, Laschke-Hubert: Quos ego, S. 109–111. Das Monument steht in direkter Nachfolge des sizilianischen und des florentinischen Neptunbrunnens und zeigt einmal mehr die Möglichkeiten unterschiedlich akzentuierter Heroisierungen, die im öffentlichen Standbild für die heldenhafte Stilisierung einer historischen Person zur Verfügung standen.

⁸⁹ Stefan Morét: Der italienische Figurenbrunnen des Cinquecento (Artificium, Schriften zu Kunst, Kunstvermittlung und Denkmalpflege 10), Oberhausen 2003, S. 114.

⁹⁰ Richard Tuttle: Bononia Resurgens. A Medallic History by Pier Donato Cesi, in: John G. Pollard (Hg.): Italian Medals (Studies in the History of Art 21), Washington 1987, S. 215–246, hier S. 218; Morét: Figurenbrunnen, S. 114; Tuttle: Neptune Fountain, S. 105.

ribus exprimunt. Qua in in re cum salientem undam exornare opus fuerit, ad aquarum Deos confugere ne a decoro recederet, necesse habuit architectus. Neque vero dedit Neptunum marinum Deum dulci aquae praeposuisse, quod et omnium aquarum ius obtinere illum, et fluviorum ac fontium omnium parentem esse antiquitus finxit. Quamobrem sine controversia principem virum hoc in loco refferre potest atque eundem in imperium suum enixe incumbentem; quippe qui tridentem teneat dextra, quasi ictum inflicturns, ventosque ita comprimat, ut subiectas ditioni suae gentes omni procellarum atque agitationis metu liberet. Delphinos autem esse in genus hominum natura propensiores, ut verosimile sit cum illis pueros iocari, fidem faciunt ubique historiae, dum eorum beneficio Arionem, Palemonem, Phalantum, Tarantem, Telemachum, et plerosque alios servatos commemorant. Ludum vero summi otii, ac tranquillitatis esse inditium nemo iverit inficias. Sirenes quamquam apud aliquos illecebrarum loco habentur, non inepte tamen ab aliis as significandam orationis dulcedinem flectuntur, unde illud Martialis Cato grammaticus latina Siren, ut praeteream, aureas sirenum illecebras in Apollinis templo apud Philostratum suspensas legi. At vero cum Sirenes nostrae papillas exprimant, satis innuere videntur non excellere vocis tantum iucunditate, sed ex se ipsis quoque solidius aliquid promere. Ergo id loquitur salientis aquae artificiosa constructio, atque exornatio, summum esse ubique ocium ac pacis studia vigere plurimum, si rex ipse administrandi imperii negotium capessat. Quam laudem quoniam Pius III Pontifex Maximus perbelle praestitit, non iniuria etiam symbolo isto suis insignibus fulto exprimitur.⁹¹

⁹¹ „Auf dem höchsten Punkt steht Neptun, die Rechte bewaffnet mit dem Dreizack; unter ihm die die vier Winde und ringsherum vier Knaben, die Delphine führen und gleichsam mit ihnen spielen; weiter unten vier Sirenen, auf Delphinen wie auf Meerpferden sitzend, die sich Wasser aus den Brüsten pressen. In dieser Angelegenheit, da doch die springende Wasserflut ausgeschmückt werden musste, war es für den Architekten notwendig, bei den Göttern der Wasser Zuflucht zu suchen, um nicht von dem abzukommen, was sich gehört. Und es ist wahrhaftig nichts Unziemliches daran, Neptun, den Meeresherrn, dem Wasser voranzustellen, denn die Antike dachte es sich so aus, dass er sowohl die Gewalt über alle Wasser hatte als auch der Vater aller Flüsse und Quellen war. Deswegen kann man ihn unstreitig als männliche Hauptfigur an diesen Ort bringen, und zwar als jemanden, der sogar den Dreizack in der rechten Hand hält, als wolle er einen Schlag erteilen, und so die Winde zurückhält, um so die Völker, die seiner Herrschaft unterstehen, von aller Furcht vor Aufruhr und Schwankungen zu befreien. Dass die Delphine aber dem Menschengeschlecht sehr zugeneigt sind, so dass es wahrscheinlich ist, dass die Knaben mit ihnen spielen, davon zeugen überall die Geschichtswerke, wenn sie daran erinnern, dass durch ihre Hilfe Arion, Palemon, Phalantus, Tarantes, Telemach und viele andere gerettet worden sind. Dass das Spiel wahrlich ein Anzeichen höchster Muße und Ruhe ist, das würde niemand bestreiten. Die Sirenen, obwohl sie nach Meinung einiger die Verführung verkörpern, werden doch von anderen, und keineswegs unpassend, so umgedeutet, dass sie für die Süße der Rede stehen – daher jenes Wort des Martial „Cato Grammaticus war eine lateinische Sirene“, und darüber hinaus habe ich bei Philostrat gelesen, dass im apollinischen Tempel die goldenen Reize der Sirenen eingefangen wären. Weil aber unsere Sirenen ihre Brüste drücken, scheinen sie deutlich genug anzudeuten, dass sie sich nicht nur durch die Schönheit der Stimme auszeichnen, sondern auch etwas Anderes, Wesentlicheres aus sich hervorbringen. Das also besagt die kunstvolle Konstruktion und Ausschmückung des fließenden Wassers: überall herrscht höchste Ruhe und die Beschäftigungen des Friedens blühen außergewöhnlich, wenn der Herrscher selbst die Aufgabe der Verwaltung seines Reiches in die Hand nimmt. Weil sich in dieser löblichen Handlungsweise Papst Pius IV. besonders hervorhebt, wird dies nicht zu Unrecht mit diesem Symbol, das mit seinen Insign-

Auf der Grundlage des Textes Donato Cesis lässt sich folglich feststellen, dass die Beschreibung Neptuns eine metaphorische Repräsentation des Papstes darstellt.⁹² Den paganen Meeresgott mit den Portraitszügen Pius' IV. zu versehen, hätte sicherlich die Grenzen des Decorums überschritten.⁹³ Doch durch die Wappen des Papstes und auf der Grundlage von Vergils Episode des *Quos ego* ist der Bezug zwischen Brunnenmonument, bekrönender Statue des Meeresgottes und der Person des Papstes evident. Über die heroische Bildlichkeit eines antiken Mythos reklamiert Pius IV. zugleich weltliche und spirituelle Autorität in Bologna für sich. Das Narrativ des friedensstiftenden Meeresgottes, der über sein Reich herrscht und diesem durch sein weitsichtiges Handeln weiterhin sowohl Frieden als auch Prosperität sichert, wird auf die zeitgenössische Situation in Bologna übertragen. Der Neptunbrunnen in Bologna kann somit vielleicht sogar als ein Bestandteil einer päpstlichen Propaganda für Pius IV. verstanden werden, die in die Person des Pontifex Maximus das Bild eines guten Herrschers einschreibt – dieser Prozess vollzieht sich mittels einer heroisierenden Stilisierung des Papstes über die Figur des Meeresgottes Neptun.

4.3 *Franz I. in der Gestalt des Mars von Benvenuto Cellini (1542): Das Standbild des antiken Gottes als Ausdruck königlicher Repräsentation*

Wie bereits angedeutet wurde, ist die Anzahl der bekannten Standbilder, auf die die Merkmale einer imitativen Heroisierung zutreffen, im Unterschied zu den anderen Monumentgruppen der dissimulativen, individualisierenden und gesteigerten Heroisierung eher gering. Es bleibt daher zu fragen, welchen Grund es dafür geben könnte. Das Monument, das uns im Folgenden beschäftigen wird, führt uns erstmals und, aufgrund seiner bedauerlicherweise recht schwachen Spuren, die es in der Geschichte des öffentlichen Standbildes hinterlassen hat, nur flüchtig nach Frankreich. Daran soll aufgezeigt werden, dass die Lösungen, die in der italienischen Bildhauerei gefunden wurden, um eine Person öffentlich verherrlichen zu können, offenbar maßgeblich von Baccio Bandinellis Statue des Andrea Doria in der Gestalt Neptuns beeinflusst waren. Damit wird auch deutlich, dass das Konzept der imitativen Heroisierung im öffentlichen Standbild nicht auf Italien beschränkt blieb, sondern über Benvenuto Cellini bereits in den 1540er Jahren nach Frankreich gelangt sein dürfte.

Der Bildhauer Benvenuto Cellini befand sich im Jahr 1542 in Paris, um auf Geheiß des französischen Königs Franz I. verschiedene Kunstaufträge auszuführen.

nien bekräftigt ist, ausgedrückt.“ Auszug aus Cesis *De rebus praeclaris a Pio IV gestis et monumentis Romae ac Bononiae relictis* = Biblioteca Ambrosiana Milan, MS A 111 inf., fols. 46r-50r; zitiert nach Tuttle: Neptune Fountain, S. 204.

⁹² Ebd., S. 114.

⁹³ Ebd.

Einzelne Projekte des Künstlers sind über spezifische Entwicklungsstadien nicht hinausgekommen und wurden zum Teil nur als Modelle ausgeführt. Die geplante Statue von Franz I. als Mars liegt sogar noch etwas stärker im Dunkeln, denn wir erfahren lediglich aus der Biographie des Künstlers etwas über sie und die dort genannten Informationen sind mehr als spärlich.⁹⁴ Dem nicht genug, kann nicht einmal ein Entwurfsmodell dem Statuenprojekt mit Sicherheit zugewiesen werden. Nichtsdestotrotz zeigt die Konzeption dieses Standbildes, dass die heroische Modellierung eines Herrschers über die Angleichung seines Bildnisses an einen antiken Gott offenbar nicht auf die italienische Bildhauerei beschränkt blieb. Zumindest in Form der Entwürfe des aus Italien stammenden Benvenuto Cellini floss sie, wenn auch rudimentär, in die Kunst des französischen Königshofes ein.

Wie Benvenuto Cellini schon über seine Zusammenkunft mit Herzog Cosimo I. berichtet hatte, so schilderte er in seiner Autobiographie auch einen Besuch des französischen Königs. Dieser kam in Begleitung seiner höfischen Entourage, zu der auch seine Mätresse Madame d'Estampes zählte, in die Werkstatt des Künstlers, um einige Werke in Augenschein zu nehmen, die er in Auftrag gegeben hatte.⁹⁵ Madame d'Estampes schlug Franz I. bei dieser Gelegenheit offenbar vor, den Bildhauer damit zu beauftragen, etwas Schönes für die Dekoration von „Fontana Belio“ (Fontainebleau) zu entwerfen. Der König reagierte wohl unmittelbar auf diesen Vorschlag und als direktes Ergebnis präsentierte Benvenuto Cellini wenige Zeit später ein Modell für die Toreinfahrt von Fontainebleau. Dessen Hauptbestandteil war ein Relief in Form einer Lunette, die eine liegende Nymphe, umringt von Tieren, darstellte. Als der König angesichts des Entwurfs sein Wohlwollen ausdrückte, zeigte der Künstler ihm daraufhin, anscheinend unaufgefordert, ein weiteres Modell:

Vedutolo io lieto a mie modo, gli scopersi l'altro modello, quale lui punto non aspettava, parendogli d'aver veduto assai opera in quello. Questo modello era grande più di due braccia, nel quale havevo fatto una fontana in forma d'un quadro perfetto.⁹⁶

Der quadratische Brunnen sollte von einer Statue bekrönt werden, die in der linken Hand eine gebrochene Lanze und in der rechten ein Krummschwert halten sollte:

[...] una figura igniuda di molta bella gratia. Questa teneva una lancia rotta nella man destra elevata innalto, e la sinistra teneva in sul manico d'una sua storta fatta di bellissima forma [...].⁹⁷

⁹⁴ Grundlegend zum Standbild des Mars für Franz I. siehe Walter L. Hildburgh: Benvenuto Cellini's Model for His Colossal Mars, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 85, 1944, S. 200–203; Charles Avery: Benvenuto Cellini's Silver Statues of the Twelve Olympian Gods for Fontainebleau, in: *Studies in the Decorative Arts* 14, 2006/2007, S. 2–18.

⁹⁵ Darunter auch das Modell für das Schlosstor; Cellini schildert diesen Besuch des Königs sowie die von ihm angefertigten Modelle ausführlich in seiner Vita, siehe Cellini: Vita, S. 279–281.

⁹⁶ Ebd., S. 281.

⁹⁷ Ebd.

Den weiteren Schilderungen Benvenuto Cellinis ist darüber hinaus zu entnehmen, dass die Aktfigur von monumentaler Größe sein und von vier Virtuspersonifikationen umgeben werden sollte, die die Talente bzw. Tugenden des Königs versinnbildlichten.⁹⁸ Cellini schreibt diesbezüglich:

Quella figura di mezo si è cinquanta quattro piedi. Questa parola il Re fe' grandissimo segno di maravigliarsi; appresso, è fatta figurando lo idio Marte: quest' altre quattro figure son fatte per le virtù di che si diletta e favorisce tanto vostra maestà. [...] Questa istatua di mezo, grande, è figurata per vostra maestà istessa, quale è un dio Marte, che voi siete sol bravo al mondo, e questa bravuria voi l'adoperate iustamente e santamente in difensione della gloria vostra.⁹⁹

Die von Cellini geplante und im Modell dem König vorgestellte Statue sollte also Franz I. in der Gestalt des antiken Gottes Mars zeigen. Aufgrund fehlender Zeichnungen wissen wir jedoch nicht genau, was Benvenuto Cellini sich diesbezüglich exakt vorstellte. Es ist sehr gut möglich, dass der Bildhauer eine ähnliche Lösung favorisierte, wie sie das bereits analysierte Standbild des Andrea Doria in Gestalt Neptuns von Baccio Bandinelli darstellt. Franz I. wäre durch die portraithafte Gestaltung des Kopfes identifizierbar gewesen, der restliche Körper hingegen der Darstellung des antiken Gottes vorbehalten. Die historische Person des Königs wäre dadurch mit der mythologischen Figur überblendet worden. Zudem wäre auch eine dissimulative Heroisierung Franz I. in diesem Falle denkbar, bleibt aber – aufgrund fehlender Quellen, die ein genaues Urteil erlauben – ungewiss.

Walter Leo Hildburgh und Charles Avery haben versucht, ein Modell von der Hand Benvenuto Cellinis mit dem Projekt des Standbildes in Zusammenhang zu bringen. Beide Autoren erwähnen eine Statuette aus dem Victoria and Albert Museum, die einen Mars oder einen Vulkan darstellt (Abb. 41).¹⁰⁰ Falls es sich bei diesem Kunstwerk um ein Entwurfsmodell für die Kolossalstatue handelt, so sollte Mars offenbar mit dem erhobenen rechten Arm die in der Vita erwähnte Lanze halten.¹⁰¹

Inwieweit die Konzeption eines Monumentes für Franz I. in Gestalt des antiken Gottes Mars mit der Politik des Königs in Deckung zu bringen ist, die zum Ziel hatte, Frankreich ein Vorrecht auf das Fortführen des antik-imperialen Erbes einzuräumen, lässt sich aufgrund der schwachen Quellenlage nicht sagen. Fest steht jedoch, dass mit Benvenuto Cellinis Entwurf der Statue auch das Konzept der imitativen Heroisierung am französischen Hof eingeführt worden sein dürfte. Allem Anschein nach fand dieses jedoch keine plastische Umsetzung. Der Bildhauer verließ Paris im Jahr 1545 und reiste nach Florenz. Dort erhielt er im

⁹⁸ Die Statuetten hätten die Philosophie, die (bildende) Kunst, die Musik und die „liberalità“ repräsentiert, siehe Cellini: Vita, S. 282.

⁹⁹ Ebd., S. 281–282.

¹⁰⁰ Cellini entwarf für Franz I. zwölf Silberkandelaber, die alle antike Gottheiten darstellten, darunter auch einen Vulkan, siehe hierzu Hildburgh: Model, S. 201; Avery: Silver Statues.

¹⁰¹ Charles Avery führt noch eine weitere Bronzestatuetten an, die sogar die erwähnte Lanze in der Hand hält, verortet das Werk jedoch in Bezug auf ein anderes, ebenfalls für Franz I. entworfenen Projekt von zwölf Silberstatuen, siehe ausführlich Avery: Silver Statues.

August desselben Jahres, wie wir bereits weiter oben erfahren haben, von Herzog Cosimo I. den Auftrag, eine Perseusstatue zu schaffen. Die Heroisierung Franz I. fand ihren bildlichen Niederschlag vor allem im Bereich der Malerei, aber auch in der Numismatik.¹⁰² Es sollte noch ein Jahrhundert vergehen, bis sich ein französischer König – Ludwig XIV. – in einem öffentlichen Fußstandbild heroisieren ließ. In der Zwischenzeit durchlief die heroische Modellierung in öffentlich errichteten Statuen in Italien weitere wichtige Entwicklungen, die es im Folgenden darzulegen gilt.

¹⁰² Siehe hierzu grundlegend Adolf Reinle: *Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*, Zürich / München 1984, S. 152–154. Dort wird auch eine Medaille genannt, die vermutlich nach dem Sieg von Ceresole 1544 entstanden war und auf dem Revers eine Lorbeerkrönung Franz' I. durch Mars und Viktoria zeigt.