18 HELDEN – HEROISIERUNGEN – HEROISMEN

Katharina Helm

Heroisierung als visuelle Rhetorik in Standbildern der Frühen Neuzeit in Italien und Frankreich



Ergon

https://doi.org/10.5771/9783956508691 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Katharina Helm

Heroisierung als visuelle Rhetorik in Standbildern der Frühen Neuzeit in Italien und Frankreich

https://doi.org/10.5771/9783956508691 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

HELDEN – HEROISIERUNGEN – HEROISMEN

Herausgegeben von

Ulrich Bröckling, Barbara Korte, Ralf von den Hoff

im Auftrag des DFG-Sonderforschungsbereichs 948
an der Universität Freiburg

Band 18

ERGON VERLAG

https://doi.org/10.5771/9783956508691 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Katharina Helm

Heroisierung als visuelle Rhetorik in Standbildern der Frühen Neuzeit in Italien und Frankreich

ERGON VERLAG

https://doi.org/10.5771/9783956508691 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zugl.: Dissertation, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, 2017
u. d. T.: „Heroisierung als visuelle Rhetorik – vormoderne Standbilder von Helden und heroisierten Personen in öffentlichen Stadträumen Italiens und Frankreichs“

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG)
Projektnummer 181750155 – SFB 948

Umschlagabbildung:
Leone Leoni, *Ferrante Gonzaga über Satyr und Hydra*,
Bronze, ca. 250 cm, 1563–94,
Guastalla, Piazza Mazzini, südliche Ansicht.
Fotografin: Katharina Helm

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

© Ergon – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2022
Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb des Urheberrechtsgesetzes bedarf der Zustimmung des Verlages.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für Einspeicherungen in elektronische Systeme.
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.
Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung
bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG
Umschlaggestaltung: Jan von Hugo
Satz: Thomas Breier

www.ergon-verlag.de

ISBN 978-3-95650-868-4 (Print)
ISBN 978-3-95650-869-1 (ePDF)
ISSN 2365-886X

https://doi.org/10.5771/9783956508691 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Inhaltsverzeichnis

Vorwort 7

1 Einleitung 9

1.1 Forschungsgegenstand, Fragestellung und Zielsetzung 10

1.2 Methodik und Begriffsdefinitionen 11

1.3 Forschungsstand 13

1.4 Zum Systematisierungsmodell der dissimulativen, imitativen, individualisierenden und gesteigerten Heroisierung 16

1.5 Zum Aufbau dieses Buches 18

2 *Fama* und *virtù*: Zur Funktion des öffentlichen Standbildes und seiner geistig-theoretischen Fundierung durch die Humanisten 21

3 Dissimulative Heroisierung: Biblische, mythologische und antike Tugendhelden im Dienst kommunaler und mediceischer Selbstdarstellung 33

3.1 Standbilder biblischer Tugendhelden 37

3.2 Standbilder mythologischer Tugendhelden 98

4 Imitative Heroisierung: Die Darstellung einer realhistorischen Person in rhetorischer Kostümierung eines antiken Heros oder Gottes als Ausdruck von *virtus* 141

4.1 Andrea Doria in der Gestalt Neptuns von Baccio Bandinelli (1528–1537): Die persönliche Heroisierung eines Flottenkapitäns an den Grenzen zur fürstlichen Repräsentation 142

4.2 Der Neptunbrunnen von Bartolomeo Ammannati (1560–1575) auf der Piazza della Signoria in Florenz: eindeutig uneindeutige Heroisierung Cosimos I. de' Medici 159

4.3 Franz I. in der Gestalt des Mars von Benvenuto Cellini (1542): Das Standbild des antiken Gottes als Ausdruck königlicher Repräsentation 165

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

5 Individualisierende Heroisierung I: Die Darstellung einer realhistorischen Person als Kommandant zwischen Idealisierung und zeitlicher Verortung 169

5.1 Die Darstellung in antikischer Rüstung: Der *Capitano* als Modell antiker Tugendhaftigkeit 169

5.2 Die Darstellung in zeitgenössischer Rüstung: Heroisierung im Spannungsfeld zwischen Tatheldentum und fürstlicher Magnifizenz 204

6 Individualisierende Heroisierung II: Das Reiterstandbild als Mittel fürstlicher Heroisierung 259

6.1 Die Reiterstandbilder der Medici in Florenz 261

6.2 Die Reiterstandbilder der Farnese in Piacenza 278

6.3 Das Reiterstandbild Heinrichs IV. auf dem Pont Neuf (1607–1614): Modell für die Inszenierung der französischen Könige 288

7 Gesteigerte Heroisierung: Das königliche Standbild und die Konkurrenz um Prestige und Macht 297

7.1 Das Standbild für Ludwig XIII. auf der Place Royale (Place des Vosges) (1634–1639): Ein Platz für den König 298

7.2 Ludwig XIV. zwischen seinen Eltern auf dem Pont au Change von Simon Guillain (1646–1647): Die Inszenierung der jungen Bourbonendynastie 301

7.3 Ludwig XIV. als Sieger über die Fronde von Gilles Guérin (1653–1654): Der junge König als Sieger über die Feinde im eigenen Land 306

7.4 Das Standbild Ludwigs XIV. von Martin Desjardins: Höhepunkt und Grenzen einer maßlos übersteigerten Inszenierung des Königs 309

8 Schlussbetrachtung 327

Literaturverzeichnis 333

Abbildungsnachweise 375

Tafeln 381

Namensregister 501

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Vorwort

Die Frage nach Helden, wer sie eigentlich sind und wer sie zu solchen macht, drängt sich in der heutigen Zeit geradezu auf. Hat man sich länger mit diesem Thema beschäftigt, so lässt es einen nicht mehr los. Die vorliegende Arbeit ist die leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Rahmen des Teilprojekts A4 während der ersten Förderphase des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Sonderforschungsbereichs 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne" (2012–2016) entstanden ist. Die anregenden Diskussionen und gemeinsamen Veranstaltungen haben wesentlich zum Entstehen dieser Arbeit beigetragen.

Ich möchte meinem Doktorvater, Prof. Dr. Hans W. Hubert, für seine Betreuung und seine beharrlichen Fragen danken, die das Thema in beständig neuem Licht erscheinen ließen und meine Aufmerksamkeit auf immer neue Aspekte der heroischen Inszenierung lenkten. Als kritischer und konstruktiver Gesprächspartner hat er mich in unseren zahlreichen Gesprächen dazu ermutigt, scheinbar Althergebrachtes in unserem Fach zu hinterfragen und neu zu denken. Auch Prof. Dr. Anna Schreurs-Morét möchte ich für ihre Anregungen sowie die Zielgenauigkeit ihres Fingers danken, der seinen Weg regelmäßig in die offenen Wunden des entstehenden Werkes fand.

Mein besonderer Dank gilt Christina Kuhli, die sich als äußerst geschätzte Diskussionspartnerin meine Thesen geduldig anhörte, hinterfragte, mit größter gedanklicher Flexibilität in alle denkbaren Richtungen erweiterte und die Arbeit durch ihre klugen Fragen in wesentlichem Maße bereichert hat. Auch die Gespräche mit Julia Fischer, Ulrike Zimmermann, Monika Mommertz, Jakob Willis und Christiane Hansen habe ich in anregender Erinnerung. Hilfreiche Unterstützung habe ich von Julia Reithofer und Jennifer Happ erfahren.

Bedanken möchte ich mich auch bei meiner Familie, die die Entstehung der Arbeit geduldig begleitet und ihre Veröffentlichung stetig herbeigesehnt hat. Mein besonderer Dank geht an meine Patentante Ursula Martius, die mir früh ermöglichte, meine Faszination für die italienische Kunstgeschichte zu vertiefen. Mein größter Dank gilt jedoch Fabian Enßle, der durch seine unermüdliche Geduld, seine lautlose Unterstützung und seine stetige Ermutigung mehr zum Entstehen dieser Arbeit beigetragen hat, als sich erahnen lässt.

Ich widme die Arbeit meinem verstorbenen Großvater Johannes Helm, von dem ich glaube, dass er zeit seines Lebens in mir die Art von Neugierde geweckt hat, die man für das Anfertigen einer Dissertation braucht.

Bondorf, im September 2021

Katharina Helm

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

1 Einleitung

„Zum Denkmal drängt je geradezu der Held, ist er selbst doch schon als Monument konzipiert und wird er im Prozess seiner Heroisierung noch weiter monumentalisiert."[1] Dieses Zitat von Manfred Pfister verdeutlicht den engen Konnex zwischen Held und öffentlichem Standbild, zwischen besonderem Status einer zu ehrenden Person und den damit eng zusammenhängenden Kommemorationsformen. Der Satz legt außerdem die Vorstellung nahe, dass eine der Heldenverehrung adäquate Würdigungsform das öffentliche Standbild sei. Führt man den Gedanken weiter, so könnte man den Eindruck gewinnen, dass jede im Stadtraum errichtete Statue einen Helden darstelle – doch trifft dies nur bedingt zu. Denn auch wenn sich der Status des Helden in einem öffentlich errichteten Standbild sehr sinnfällig manifestiert, so soll es hier nicht darum gehen, eine Person, Figur oder Institution als Helden zu kennzeichnen. Stattdessen fokussiert die Analyse der heroischen Modellierung im öffentlichen Standbild den Konstruktionsprozess von Heroisierung, indem sie die Zuschreibung heroischer Eigenschaften an eine Person in den Blick nimmt.

Darüber hinaus ist die Heroisierung einer Person, Figur oder Institution durch eine Statue, die im Stadtraum frei zugänglich ist, abhängig davon, welche künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten das öffentliche Standbild zu einem spezifischen Zeitpunkt bereithielt. Rein methodisch ist es daher nicht möglich, die hier zu analysierenden Phänomene des Heroischen unabhängig von der Entwicklungsgeschichte ihrer Gattung, dem „Bildträger", zu betrachten. Außerdem ist der öffentliche Raum im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit zugleich immer auch politischer Kommunikationsraum. Daher verfügen die öffentlichen Standbilder, die es hier zu untersuchen gilt, in der Regel über eine zeichenhafte Funktion – sie dienen der Übermittlung und Verdeutlichung spezifischer Aussagen.

Diese Feststellung spiegelt sich auch im Titel dieser Publikation wider. Eine Grundthese der Untersuchung bildet die Annahme, dass in Form heroisierender Standbilder in der Frühen Neuzeit ein System bildhafter Zeichen etabliert wird, das der nonverbalen Kommunikation von Gruppen und Einzelpersonen im öffentlichen Raum dient. Verstärkt von der dauerhaften Präsenz und der Persistenz des übermittelnden Mediums hat diese visuelle Rhetorik im Vergleich zu sprachlich-textlichen Vergegenwärtigungsformen den entscheidenden Vorteil, dass sie die zu transportierenden Inhalte in physisch präsenter Form anbietet, die der Betrachter durch die künstlerische Gestaltung in der Regel unmittelbar und umfassend erschließen kann. Das öffentlich errichtete Standbild vermag durch seine auf Dauerhaftigkeit angelegte Präsenz im öffentlichen Raum sowie durch

---

1 Manfred Pfister: Zur Einführung. Helden-Figurationen der Renaissance, in: Achim Aurnhammer / ders. (Hg.): Heroen und Heroisierungen in der Renaissance (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 28), Wiesbaden 2013, S. 13–26, hier S. 23.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

seine Plastizität eine gedankliche Welt abzubilden, die kraft der Imagination des Betrachters als Abbild einer Wirklichkeit wahrgenommen werden kann und dadurch seine spezifische Wirkkraft entfaltet.

1.1 Forschungsgegenstand, Fragestellung und Zielsetzung

Die vorliegende Publikation untersucht die Voraussetzungen, Formen und Konzepte von Standbildern für Helden und heroisierte Personen in der Vormoderne in Italien und Frankreich in der Zeit zwischen 1300 und 1700. Analysiert werden frei im Stadtraum aufgestellte, das bedeutet, allansichtige und frei zugängliche Statuen. Die Untersuchung leistet dadurch einen Beitrag zur Frühgeschichte des öffentlichen Denkmals. Es werden jedoch nicht nur die noch existenten, frei zugänglichen Monumente untersucht, sondern auch geplante und zerstörte Statuen. Dabei soll der historische, künstlerische und soziokulturelle Rahmen rekonstruiert werden, in dem die Standbilder zum Zeitpunkt ihrer Entstehung gesehen und verstanden wurden. Dabei ist das Ziel, den Prozess der Heroisierung zu analysieren und deren Funktionsweise möglichst genau zu benennen. Diese Analyse des Zuschreibeprozesses soll helfen, die Aussageintention des Standbildes, die zumeist politischer Art ist, aufzuzeigen. Die Kontextualisierung des Statuenauftrags soll ferner dazu beitragen, die Funktion des Standbildes zu erörtern. Daran soll deutlich werden, welchen Stellenwert die heroische Modellierung im öffentlichen Standbild in Bezug auf ihre ordnungs- bzw. gruppenstabilisierende Funktion einnimmt und welchen Veränderungen diese im Laufe der untersuchten Jahrhunderte unterworfen ist. Die analysierten Standbilder bilden eine Auswahl frühneuzeitlicher, öffentlich aufgerichteter Statuen, die für die Fragestellungen der Untersuchung meines Erachtens am aussagekräftigsten sind. Gleichwohl wurden gezielt Ausnahmen zugelassen, die die Auswahlkriterien der Statuen betreffen. So wurden beispielsweise der Marmordavid Donatellos, die Statue Cosimos I. de' Medici von Giovanni Bologna am Kopfende des Uffizienhofes, das Standbild Alessandro Farneses in der Apotheose von Simone Moschino und das Bourbonenmonument am Pont au Change in Paris bewusst in die Analysen miteinbezogen, obwohl sie nicht allansichtig aufgestellt waren. Der Marmordavid war wahrscheinlich ursprünglich dafür vorgesehen, einen der Strebepfeiler am Florentiner Dom zu bekrönen, bevor er dann letztendlich in den Palazzo della Signoria überführt und dort vor einer Wand aufgerichtet wurde. Das Standbild Cosimos I. an der Uffizienfassade war von Beginn an für diese architekturgebundene Präsentation geplant. Bei der Statue des Alessandro Farnese in der Apotheose deutet nur die auf Allansichtigkeit angelegte Konzeption darauf hin, dass das Monument anfänglich für eine freie Aufstellung gedacht war. Das Monument am Pont au Change in Paris, das Ludwig XIV. zwischen seinen Eltern zeigte, war Teil der Fassadendekoration. Doch wie zu zeigen sein wird, bilden diese Standbilder wichtige Entwicklungsschritte für die heroische Modellierung im öffentlichen Denkmal, weshalb sie bewusst in die vorliegende Arbeit eingebunden wurden.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Verfolgt man das Ziel, Heroisierungen in öffentlich aufgestellten Standbildern der Vormoderne eingehender untersuchen zu wollen, so kommt man nicht umhin, die formalen und entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge, in denen die analysierten Statuen stehen, ebenfalls in die Untersuchungen einzubeziehen. Dies ist umso dringlicher, bedenkt man, dass die Geschichte des öffentlichen Standbildes künstlerische Ansätze und Modi widerspiegelt, mit denen die Künstler bei ihrer Konzeption des Standbildes auf virulente Fragen und Herausforderungen des Decorums reagieren mussten. Dass der heutige Betrachter sich nicht an plastischen Darstellungen lebender oder gar verstorbener Personen in der städtischen Öffentlichkeit stört, ist sicherlich ein Allgemeinplatz. Jedoch muss bei der Betrachtung der hier untersuchten Statuen stets bedacht werden, dass der als „öffentlicher" Raum zu betitelnde urbane Bereich im Spätmittelalter und der Frühen Neuzeit nicht in dem Maße von Bildlichkeit bereichert war, das der heutige Betrachter vielleicht gewohnt sein mag. Diese Beobachtung mag basal anmuten, ist jedoch für die in der vorliegenden Arbeit untersuchte heroische Modellierung im öffentlichen Standbild essentiell. Nur wenn man sich die im Verhältnis zur Gegenwart eindeutig reduzierte Bildlichkeit der Stadtgestalt vor Augen führt, wie sie am Ausgang des Spätmittelalters bestanden hat, lassen sich öffentlich errichtete, profane Standbilder als Zeichen und als Ausdruck einer zu übermittelnden Botschaft in ihrer Neuartigkeit und Eindringlichkeit adäquat erfassen.

1.2 Methodik und Begriffsdefinitionen

Die Monumente werden im Rahmen dieser Untersuchung formalgestalterisch und ikonographisch analysiert, die historischen, kulturellen und politischen Kontexte in ihrer Entstehung rekonstruiert. Um den Aussageinhalt des Standbildes möglichst präzise benennen zu können, werden die Attribute der dargestellten Figuren und Personen entschlüsselt, Reliefthemen bestimmt und heraldische Elemente decodiert. Beigegebene Inschriften werden aufgelöst und übersetzt sowie auf ihren möglichen Zitatcharakter überprüft. Sofern dies nicht anders angegeben wird, stammen die Übersetzungen von der Verfasserin. Zusammen mit den körperbezogenen Ausdrucksformen wie Blickrichtung, Körperhaltung, aber auch Mimik und Gestik werden all diese Elemente auf ihre inhaltlichen wie formalen Bezugnahmen zur Platzausrichtung und -gestaltung sowie zu benachbarten anderen Standbildern hin interpretiert. Dadurch soll der räumlich-semantische Kontext näher bestimmt werden. Die Ergebnisse werden in diachron angelegte komparative Analysen überführt, um die Konjunkturen der heroischen Modellierung im öffentlichen Standbild in den angegebenen chronologischen und geographischen Umrissen nachzuzeichnen. Dabei werden zugleich die jeweiligen Parallelen und Divergenzen sowie Kontinuitäten und Brüche in der Gestaltung und Inszenierung der Monumente sowie in der Platzwahl und Platzgestaltung herausgearbeitet.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wenn es um Heroisierung im Standbild geht, so hat man es zu tun mit Bildnisangleichungen, Analogien, aber auch möglicherweise mit absichtlichen Abweichungen von der Darstellungsnorm. Gleichzeitig geht es um die Frage nach dem Decorum und somit nach der für die Zeit, den Ort und das Thema angemessenen Darstellungsweise und -form. Die vorliegende Arbeit fragt demnach nach den Ebenen der Angleichungen, nach ihren Funktionsweisen und ihren Konzepten. Sie versucht eine Antwort auf die Frage zu geben, welcher Formen sich Heroisierung im öffentlichen Standbild bedient und ob diese sich verändern oder nicht sogar in Teilen konstant bleiben.

Im Rahmen der Analyse der heroischen Modellierung im öffentlichen Standbild wird dem Zuschreibeprozess besondere Beachtung zuteil. In welcher Form oder mit welchen visuellen Mitteln wird eine Person im öffentlichen Standbild heroisiert? Wird ihre Gestalt an das Äußere einer anderen Figur angeglichen oder mit dieser parallelisiert oder wird sie gar mit dieser gleichgesetzt? Folglich soll es darum gehen, den Konstruktionscharakter des Heroischen und damit verbunden die im öffentlichen Standbild zu vermutende Legitimierungs- bzw. Repräsentationsabsicht nachzuverfolgen. Es ist nicht das Ziel, starre Ensembles heroischer Eigenschaften in ihrer bildhauerischen Umsetzung aufzuspüren, sondern es geht darum, die Kommunikationsprozesse zu erhellen, als welche Heroisierungen im öffentlichen Standbild zu betrachten sind.

Eine besondere Herausforderung der Arbeit liegt in der begrifflichen Unschärfe des Heroischen. Der Versuch, die *virtus heroica* für den Untersuchungszeitraum von 1300 bis 1700 inhaltlich zu fixieren, bleibt recht fruchtlos.[2] Wie bereits Martin Disselkamp mit Blick auf die Epoche des Barock gezeigt hat, führen derlei Anstrengungen „fast unweigerlich zur bloßen Repetition von mehr oder weniger festliegenden Stereotypen".[3] Für den hier relevanten Untersuchungszeitraum ist es daher nicht möglich, ein einheitliches Konzept der *virtus heroica* auszumachen. Nichtsdestoweniger lassen sich einzelne Kernpunkte der heroischen Modellierung im Standbild aufzeigen, die sich vor allem in verschiedenen formalen Gestaltungsmustern des öffentlichen Standbildes und spezifischen Attributen des Dargestellten zu manifestieren scheinen.

Obwohl also das Wesen des Heroischen als Grundlage von Zuschreibungsprozessen aufgrund seines komplexen Charakters hier nicht eindeutig festgeschrieben werden kann, soll eine erste Definition des Leitbegriffs einen Zugang zur Analyse der Standbilder eröffnen. Ich verstehe Heroisierung zunächst als die Zuschreibung heroischer oder als heroisch verstandender Qualitäten an eine

---

2 In einem bemerkenswerten, jüngst erschienenen Beitrag des Compendium heroicum haben Wissenschaftler des Sonderforschungsbereichs 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen" versucht, den Begriff „Heroische Tugend" zu definieren und dessen Entwicklung und das sich wandelnde Konzept durch die Jahrhunderte hinweg darzulegen, siehe Stefano Fogelberg Rota / Andreas Hellerstedt: Heroische Tugend (Herrschertugend), in: Compendium heroicum, 2020, DOI: 10.6094/heroicum/hthed1.0.20200226.

3 Martin Disselkamp: Barockheroismus. Konzeptionen „politischer" Größe in Literatur und Traktatistik des 17. Jahrhunderts (Frühe Neuzeit 65), Tübingen 2002, S. 19.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Figur, realhistorische Person bzw. Personengruppe oder Institution. Heroisierung in öffentlichen Standbildern meint folglich die Absicht, auf direkte oder indirekte Weise Eigenschaften zuzuweisen, die mit Personen bzw. Figuren, die durch historische Zuschreibungen bereits als heroisch gelten, assoziiert werden. Diese heroischen Referenzfiguren entstammen in der Regel einem biblischen oder mythologischen Kontext. Doch auch Figuren, die einer historisch-abstrakten Vorstellung des Heroischen entspringen, können als Heroisierungsfolie herangezogen werden. Wie zu zeigen sein wird, dient in besonderem Maße der siegreiche Feldherr bzw. *Capitano* und damit zusammenhängend die Imagination einer idealisierten, als heroisch wahrgenommenen Antike als Referenz für die heroische Modellierung im öffentlichen Standbild in Italien und Frankreich. Es gilt folglich, diese recht unterschiedlichen Heldenfiguren und -modelle sowie die mit ihnen in Verbindung zu bringenden Diskursstränge in ihrer Aussage- und Verweiskraft nachzuzeichnen. Dieses Vorgehen eröffnet die Möglichkeit, einzelne Topoi gezielt herauszuarbeiten, um sich somit den Phänomenen des Heroischen in der Frühen Neuzeit annähern zu können.

Ferner bleibt festzuhalten, dass die Grenzen zwischen Verherrlichung und Heroisierung einer Person im öffentlichen Standbild recht eng verlaufen. Meiner Auffassung nach lässt sich die heroische Modellierung als eine Sonderform der Verherrlichung auffassen, bei welcher sich die Darstellung des im Monument Geehrten an Vorstellungen heroischer Figuren, Personen oder Konzepte – wie beispielsweise dem der *virtus* – orientiert. Überdies zielen die in der vorliegenden Untersuchung dargelegten Beobachtungen zur Gestaltung der Standbilder auf diese konzeptuelle, künstlerische und formale Adaption heldenhafter Eigenschaften und Darstellungsmodi ab, sodass die entsprechenden Formulierungen stets auf die heroische Modellierung im öffentlichen Standbild zu beziehen sind.

1.3 Forschungsstand

Das Phänomen der Heroisierung in öffentlichen Standbildern der Frühen Neuzeit ist bisher nicht monographisch bearbeitet worden. Zwar dient das Adjektiv „heroisch" in der Fachliteratur vereinzelt als Kennzeichnung von Skulpturen, doch handelt es sich dabei eher um beiläufige Zuschreibungen, die keine eingehendere Betrachtung finden. Diese Art der Charakterisierung wird vor allem als auszeichnendes Merkmal für Werke der Skulptur und der Plastik besonders des 15. und des 16. Jahrhunderts in Italien verwendet. Sie wird dabei jedoch weder kontextualisiert noch problematisiert. Beispielsweise schreibt Ulrich Keller bei seiner Betrachtung des Reiterstandbildes des Cosimo I. de' Medici in Florenz, dass Pferd und Reiter keinen „heroischen Eindruck" machten.[4] Zwar präzisiert

[4] Ulrich Keller: Reitermonumente absolutistischer Fürsten. Staatstheoretische Voraussetzungen und politische Funktionen (Münchner Kunsthistorische Abhandlungen 2), München / Zürich 1971, S. 14.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Autor nicht, was er darunter versteht, doch lassen seine nachfolgenden Ausführungen zur Reiterstatue des Alessandro Farnese in Piacenza einen für die hier vorliegende Arbeit wichtigen Rückschluss zu:

> Es [das Pferd] ist ein starkes, leidenschaftliches Tier, eines antiken Helden würdig. Der heroische Charakter der Bronzegruppe wird durch das antike Dekorum [sic] gesteigert, dem Francesco Mochi den Vorzug vor dem weniger imposanten zeitgenössischen Kostüm gegeben hat.[5]

Es wird also deutlich, dass Ulrich Keller der antikischen Rüstung einen heroischen Charakter zuspricht.

Einen anderen Zusammenhang, der für die vorliegende Arbeit ebenfalls von Bedeutung ist, stellt Kathleen Weil-Garris in ihrem Aufsatz aus dem Jahr 1983 her.[6] Bei der Analyse des Sockels der Davidstatue von Michelangelo, die ursprünglich auf der Piazza della Signoria in Florenz errichtet worden war, führt sie aus: „At the same time, such heroic simplicity reflects the moral and political virtue of David himself."[7] Die Autorin betrachtet demnach die schmucklose und einfache, ihrem Verständnis nach „heroische" Gestaltung des Postaments der Heldenstatue als eine Art Reflex des heldenhaften Charakters der dargestellten Figur bzw. ihrer *virtus*. Eine ähnliche These vertritt Kurt W. Forster, wenn er in seinem Aufsatz aus dem Jahr 1971 von „heroic figures of Antiquity" spricht.[8] In der kunstgeschichtlichen Forschung wird antiken Figuren sowie antikischen Attributen und Ausrüstungsgegenständen offenbar ein heroischer Charakter zugesprochen. Dieser Konnex besteht augenscheinlich bis in die Gegenwart hinein, wie der 2014 erschienene Aufsatz von Johannes Myssok zeigt, in dem dieser die Udienza des Palazzo Veccio in ihrem internationalen Kontext untersucht.[9] Der Autor führt aus, dass die Darstellung einer Person in einer antikischen Rüstung ursprünglich aus dem Grabmalskontext stamme und eine Möglichkeit sei

> [...] per esaltare personaggi contemporanei in monumenti profani e pubblici, spogliando la figura, da un lato, della sua attualittà storica, e conferendogli, dall'altro, una connotazione eroica.[10]

Doch auch hier werden der Darstellungsmodus „alla romana" und die „connotazione eroica" nicht ausführlicher miteinander in Beziehung gesetzt. Gleichwohl ist diese Grundannahme Myssoks für die vorliegende Untersuchung von zentra-

---

5 Ebd., S. 29.

6 Kathleen Weil-Garris: On Pedestals. Michelangelo's „David", Bandinelli's „Hercules and Cacus" and the Sculpture of the Piazza della Signoria, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 20, 1983, S. 377–415.

7 Ebd., S. 391.

8 Den Kontext dieser Aussage bilden die Ausführungen des Autors zu den Dekorationen der Sala Paolina in Castel Sant' Angelo in Rom, siehe Kurt W. Forster: Metaphors of Rule. Political Ideology and History in the Portraits of Cosimo I., in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 15, 1971, S. 65–104, hier S. 94.

9 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.

10 Ebd, S. 222.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ler Bedeutung, weshalb der Inszenierung einer Person in einer Rüstung auch in der vorgenommenen Analyse hohe Aufmerksamkeit gewidmet wird. Es wird zu überprüfen sein, welcher Art die Implikationen und Narrative sind, die aufzurufen der jeweilige Harnisch imstande zu sein scheint.

Die einzigen Publikationen, die sich explizit mit der Heroisierung in der frühneuzeitlichen Bildhauerei befassen, stammen von Hans W. Hubert und sind im Zusammenhang mit der Arbeit des Sonderforschungsbereichs 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen" an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg entstanden. In seinem Aufsatz *Gestaltungen des Heroischen in den Florentiner David-Plastiken* untersucht der Autor das Heldenbild der biblischen Figur David und deren künstlerische Ausprägungen in verschiedenen Standbildern in Florenz.[11] Dadurch kann das Unterkapitel der hier vorliegenden Untersuchung, das sich ebenfalls mit einem Teil der von Hans W. Hubert besprochenen Statuen befasst, auf die Ergebnisse des Aufsatzes zurückgreifen. In seinem anderen Aufsatz behandelt der Autor die für Papst Bonifaz VIII. entstandenen Standbilder und verortet diese in ihren künstlerischen, historischen und juristischen Kontexten.[12] In diesem Rahmen stellt Hans W. Hubert an einer der Statuen beispielhaft heraus, inwiefern Sanktifizierung als Sonderform von Heroisierung aufzufassen ist. In der vorliegenden Arbeit dienen die Papststandbilder für Bonifaz VIII. und die Vorwürfe der Prunksucht und Idolatrie, die dem Pontifex Maximus in Zusammenhang mit diesen gemacht wurden, vor allem dazu, den Leser für die sich im 14. Jahrhundert erst herausbildende Akzeptanz der Inszenierung lebender Personen in öffentlichen Standbildern zu sensibilisieren.

Im Zusammenhang mit den Arbeiten des SFB 948, in dessen Rahmen die hier vorliegende Untersuchung entstanden ist, sind mehrere einschlägige Publikationen entstanden. Allerdings befassen sich diese mit einer Vielfalt heroischer und heroisierender Artikulationsmodi, bei der die frühneuzeitliche Bildhauerei bisher lediglich in Form eines Aufsatzes der Verfasserin Beachtung fand. Es ist damit evident, dass hier nicht auf umfassende Vorarbeiten zur Heroisierung im öffentlichen Standbild zurückgegriffen werden kann. Die vorliegende Publikation versteht sich daher als einen ersten Versuch, sich dem Thema in umfassender Perspektive zu nähern. Die Begrifflichkeit, die dem Leser dabei an die Hand gegeben wird, soll ihm ermöglichen, auch andere, hier nicht behandelte Standbilder auf ihren heroisierenden Charakter hin zu befragen.

---

11 Hans W. Hubert: Gestaltungen des Heroischen in den Florentiner David-Plastiken, in: Achim Aurnhammer / Manfred Pfister (Hg.): Heroen und Heroisierungen in der Renaissance (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 28), Wiesbaden 2013, S. 181–218.

12 Hans W. Hubert: Sanktifizierung als Heroisierung? Die Statuen Papst Bonifaz' VIII. zwischen Bildnispolitik und Idolatrie, in: Achim Aurnhammer (Hg.): Vom Weihegefäß zur Drohne. Kulturen des Heroischen und ihre Objekte (Helden – Heroisierungen – Heroismen 4), Würzburg 2016, S. 59–83.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

1.4 Zum Systematisierungsmodell der dissimulativen, imitativen, individualisierenden und gesteigerten Heroisierung

Als ein erstes und zugleich sehr zentrales Ergebnis der umfassenden Analyse der Heroisierung in öffentlichen Standbildern der Vormoderne in Italien und Frankreich ist die hier vorgenommene Einteilung der heroisierenden Phänomene in die Kategorien dissimulative, imitative, individualisierende und gesteigerte Heroisierung zu betrachten. Diese Systematisierung stellt den Versuch dar, die in ihrer heroischen Modellierung teilweise sehr divergenten Standbilder auf eine sinnvolle und der Fragestellung angemessene Weise zu ordnen. Sie soll einerseits die Vergleichbarkeit einzelner Standbilder gewährleisten. Andererseits ermöglicht diese Art der Systematisierung, die Zwischenergebnisse der Analyse der Heroisierung in öffentlich aufgerichteten Monumenten in Analogie zur Entwicklung des öffentlichen Standbildes in der Frühen Neuzeit zu ziehen und diese miteinander in Beziehung zu setzen. Diese Vorgehensweise hat den Vorteil, die Phänomene heroischer Modellierung im öffentlichen Standbild als visuelle Rhetorik zu begreifen und deren Ausbildung schrittweise nachzeichnen zu können.

Die von mir vorgenommene Einteilung folgt zugleich einem chronologischen und einem entwicklungsgeschichtlichen Aspekt und stellt heraus, in welchem komplexen Verhältnis diese zueinander stehen. Zum einen wurde versucht, die ungefähre Chronologie der Monumente zu berücksichtigen, da auch die heroische Modellierung im öffentlichen Standbild eine Entwicklung durchläuft und diese zugleich eng an die Genese des öffentlichen Standbildes in der Frühen Neuzeit rückgebunden werden muss. Zum anderen soll dadurch deutlich werden, dass sich die einzelnen Phänomene der Heroisierung zeitlich nicht eindeutig voneinander abgrenzen lassen. Das von mir entwickelte und hier vorgestellte Systematisierungsmodell soll zeigen, dass sich die einzelnen Kategorien heroischer Inszenierung im öffentlichen Monument zeitlich überlagern können, zugleich aber unterschiedliche Variationsmöglichkeiten der Stilisierung bieten. Folglich berücksichtigt die Einteilung nicht nur die Entwicklungsgeschichte des Standbildes, sondern auch die typologischen Besonderheiten einer sich ausbildenden visuellen Rhetorik der Heroisierung von Figuren, Personen und Institutionen im öffentlichen Standbild in Italien und Frankreich.

Das Kapitel zur dissimulativen Heroisierung behandelt in der vorliegenden Arbeit eine Auswahl von Monumenten, die einer indirekten heroischen Inszenierung dienen. Der Begriff der *dissimulatio* entstammt ursprünglich der antiken Rhetorik. Er bezeichnet zunächst das „Verbergen des Wahren" und bildete den Gegenbegriff zur *simulatio*, dem „Vorspiegeln des Falschen".[13] Beide Begriffe sind komplementär aufeinander bezogen und gehören als Formen der Verstellung zusammen, sie thematisieren beide verhaltensethisch-kommunikative Strategien.

---

[13] Grundlegend zum Begriff der *dissimulatio* siehe Fanny Népote-Desmarres / Thilo Tröger: Dissimulatio, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 2, 1994, Sp. 886–888.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Unter dem Rückgriff auf die antike Rhetorik und bezogen auf die Fragestellung der vorliegenden Arbeit verstehe ich unter *dissimulatio* die verborgene Heroisierung einer historischen Person oder Institution, die sich als Auftraggeber eines Standbildes im öffentlichen Raum der Wirk- und Aussagekraft der in der Statue dargestellten, meist biblischen, mythologischen oder antiken Figur bedienen. Die Eigenschaften, die dieser Figur zugeschrieben werden, sollen auf diejenigen des Auftraggebers verweisen und somit ermöglichen, den zu erzeugenden Aussagegehalt des Standbildes zu konturieren. Der *dissimulatio artis* also durchaus vergleichbar, bei der die Inszenierung einer Rede oder eines Kunstwerks verborgen wird, verbirgt auch die dissimulative Heroisierung ihr eigentliches Zielobjekt. An ihrer Funktionsweise wird deutlich, wie Eigenschaften und Werte einer Figur auf eine Person oder Institution übertragen werden. Der Begriff „dissimulative Heroisierung" hat den Vorteil, Phänomene der gedanklichen Übertragung, die bisher umschrieben werden mussten, klar und präzise benennen zu können.

Das Kapitel zur imitativen Heroisierung analysiert die Stilisierung einer Person im öffentlichen Standbild, die sich in der Überblendung einer portraithaften mit einer allegorischen Darstellung vollzieht. Hierbei ist der Statuenkopf in der Regel als Portrait des im Standbild zu Ehrenden gearbeitet, während der Körper in der idealisierten Gestalt einer mythologischen Figur erscheint. Die Darstellung einer historischen Person wird dabei an die Taten, Bilder und Vorstellungen heroischer Figuren angeglichen.[14] Dieses Konzept imitativer Bildnisangleichung lässt sich auch mit dem Neologismus *imitatio heroica* fassen.[15] Im Gegensatz zur bereits dargelegten dissimulativen Heroisierung wird im Rahmen der imitativen Heroisierung im öffentlichen Standbild die auszuzeichnende Person zumindest ansatzweise dargestellt. Das Individuum wird nun anhand seines Portraits fassbar, aber als solches noch nicht ganzfigurig dargestellt. Die Überblendung einer historischen Person mit einer heroischen Figur zielt vor allem darauf ab, diese als heldenhaft zu stilisieren, ohne sie in ihrer umfänglichen Persönlichkeit hervortreten lassen zu müssen.

Es zeichnet sich bereits ab, dass die individualisierende Heroisierung entwicklungsgeschichtlich auf die dissimulative und imitative Heroisierung aufbaut und damit zugleich auch in einem engen Zusammenhang mit der Genese des öffentlichen Standbildes zu betrachten ist. Alle Standbilder, die in diesem Kapitel analysiert werden, stellen historische Personen dar, die als solche durch ihr Portrait und teilweise eine Inschrift identifizierbar sind. Es ist zu beobachten, dass die Personen, denen ein solches Monument errichtet wurde, entweder eine antikisierende oder eine zeitgenössische Rüstung tragen. Daher nehmen die Narrative, die über dieses Attribut aufgerufen werden, im Rahmen der Untersuchung der individualisierenden Heroisierung einen besonderen Stellenwert ein.

---

14 Grundlegend zur Heroisierung in Form der Bildnisangleichung und ihren unterschiedlichen Ausprägungen siehe Ralf von den Hoff u. a. (Hg.): Imitatio heroica. Heldenangleichung im Bildnis (Helden – Heroisierungen – Heroismen 1), Würzburg 2015.

15 Zum Begriff *imitatio heroica* siehe ausführlich ebd., S. 9–14.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Das Kapitel 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 Gestaltung im öffentlichen Standbild haben werden. Das Modell der Statue einer gerüsteten Person, zunächst ganz gleich, ob diese antikisch oder zeitgenössisch gekleidet ist, stellt außerdem 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.

In der Kategorie der gesteigerten Heroisierung fasse ich jene Standbilder zusammen, die sich in meinen Augen als eine besondere Häufung heroisierender Mittel darstellen. Letztere umfassen dabei sowohl die Konzeption der Statue als auch die Attribute, Gesten, die Größe des Monumentes sowie seine strukturelle Einbindung in den urbanen Raum. Dabei werden einzelne Entwicklungsstränge vor allem der imitativen und individualisierenden Heroisierung im öffentlichen Standbild zusammengeführt. Die Kategorie der gesteigerten Heroisierung zeigt Phänomene heroischer Modellierung auf, die aufgrund ihrer komplexen künstlerischen Gestaltung und Konzeption sowie ihres umfassenden Geltungsanspruches als ein Höhepunkt der heroischen Inszenierung im öffentlichen Standbild betrachtet werden. Die in diesem Kapitel dargelegte Akkumulation visueller Mittel dient in der Regel nur noch der öffentlichen Inszenierung eines Herrschers.

Die Kategorien, die dem Leser durch die hier vorgestellte Systematisierung an die Hand gegeben werden, sollen ihm ermöglichen, auch andere, hier nicht behandelte Standbilder auf ihren heroisierenden Charakter hin zu befragen. Sie sollen helfen, als eine Art Instrumentarium zur Entschlüsselung der visuellen Rhetorik der Heroisierung im öffentlichen Standbild beizutragen und den Leser dazu ermuntern, sich auf eigenständige Weise als Betrachter auch anderen Statuen mit heroischem Charakter anzunähern.

1.5 Zum Aufbau dieses Buches

Die vorliegende Untersuchung widmet sich, wie bereits dargelegt, der visuellen Modellierung des Heroischen im öffentlichen Standbild. Sie war anfänglich als gleichgewichteter Vergleich zwischen den vormodernen Standbildern Italiens und Frankreichs konzipiert. Im Laufe der Analyse hat sich diese Gewichtung jedoch verschoben, da das öffentliche Standbild in Frankreich eine gänzlich andere Entwicklung durchläuft als das in Italien. Einer der Gründe hierfür liegt sicherlich in der unterschiedlichen politischen Struktur der beiden Untersuchungsräume. Während die italienische Halbinsel sowohl während des Mittelalters als auch in der Frühen Neuzeit ein Konglomerat unterschiedlichster Regierungsformen bestehend aus Signorien, Republiken, Grafschaften und Herzogtümern war, prä-

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sentierte sich Frankreich in dieser Zeit durchgängig als Monarchie. Die politische Verfasstheit beeinflusst zugleich die künstlerischen Zeugnisse. Ohne verallgemeinern zu wollen, lässt sich feststellen, dass die Skulptur in Frankreich zu Beginn der Frühen Neuzeit in besonderer Weise dem Grabmalskontext verhaftet war. Im öffentlichen Stadtraum errichtete plastische Bildwerke, wie beispielsweise an den Toren oder Fassaden von Burgen und Schlössern, waren in der Regel der Repräsentation des französischen Königs vorbehalten. Folglich ist ein großer Teil der französischen Skulptur entweder im Kontext religiös-kommemorativer Verehrung entstanden oder als Schmuck von Bauwerken architekturgebunden. Zwar ist die Kenntnis dieser Werke für die Analyse der französischen Standbilder unabdingbar, doch zählen diese Statuen aufgrund der genannten Kriterien nicht zu dem hier untersuchten Korpus von öffentlichen, im Stadtraum errichteten Monumenten. Hingegen sind die Königsstatuen, die vereinzelt ab dem 16. und dann in zunehmender Anzahl ab dem 17. Jahrhundert entstanden sind, alle für eine freie Aufstellung im öffentlichen Raum bestimmt gewesen. Es ergibt sich folglich aus dem hier zu untersuchenden Material, dass die französische Skulptur – vornehmlich die der Könige Frankreichs – in den beiden abschließenden Kapiteln der Publikation analysiert wird. Diese Vorgehensweise ist auch daher sinnvoll, weil die öffentlich errichtete Skulptur in Frankreich und die darin artikulierte Heroisierung der Könige perspektivisch betrachtet als eine Kontrastfolie dienen kann und zugleich als ein Kulminationspunkt für die Entwicklungen der heroischen Modellierung im öffentlichen, frei aufgestellten Denkmal anzusehen ist.

Der offensichtliche Bruch, der sich zwischen der Bildlichkeit des Stadtraumes im Spätmittelalter und dem Beginn der Frühen Neuzeit vollzieht, bedarf zunächst einer weiteren Erklärung. Denn um die Bedeutung und die Brisanz der heroischen Modellierung im öffentlichen Standbild überhaupt erfassen zu können, ist es notwendig, sich über die Ausgangsmöglichkeiten der Bildhauerei am Ende des Spätmittelalters bewusst zu werden.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

---

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

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

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

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

7 Ebd., S. 29–33.

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

9 Beuing: Reiterbilder, S. 27.

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

---

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

12 Vgl. ebd., S. 27–28.

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

14 Beuing: Reiterbilder, S. 27–28.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

---

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

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

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

18 Oexle: Gegenwart, S. 74.

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

---

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

---

22 Vgl. Beuing: Reiterbilder, S. 26.
23 Zur Entstehung des figürlichen Grabmals siehe Herklotz: Grabmalstiftungen, S. 234–235.
24 Beuing: Reiterbilder, S. 26.
25 Herklotz: Grabmalstiftungen, S. 233–240; vgl. Beuing: Reiterbilder, S. 26.
26 Herklotz: Grabmalstiftungen, S. 238.
27 Hubert: Sanktifizierung; siehe außerdem zu den Papststatuen für Bonifaz VIII. Hans W. Hubert: Arnolfo di Cambio und das Monument für Bonifaz VIII. an der Florentiner Domfassade, in: Johannes Myssok / Jürgen Wiener (Hg.): Docta Manus. Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke, Münster 2007, S. 111–123; Gerhart B. Ladner: Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters (Monumenti di antichità cristiana; Serie

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

29 Seiler: Idolatrieanklage, S. 353.

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

31 Vgl. Seiler: Idolatrieanklage, S. 356.

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

33 Seiler: Idolatrieanklage, S. 356.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

> [43] Achter Artikel. Ebenso ließ er, um sein allerverdammungswürdigstes Andenken zu verewigen, silberne Bildnisse von sich in Kirchen aufstellen und verführte dadurch die Menschen zur Idolatrie.
>
> [44] Die Wahrhaftigkeit dieses Artikels wird durch Augenzeugenschaft bewiesen werden.
>
> [45] Ebenso wird klar bewiesen werden, dass er nicht nur in Kirchen, sondern auch außerhalb der Kirchen, an und über den Stadttoren seine marmornen Statuen aufstellen ließ, wo von altersher Idole ihren Platz zu haben pflegten, was noch mehr den Verdacht schürt, er habe die Verführung zur Idolatrie im Sinn gehabt, so wie es für Orvieto und viele andere Orte offenkundig ist. Und um sich bei den Einwohnern von Orvieto für die Aufstellung seiner Statuen über den Toren – wie man sagt – erkenntlich zu zeigen, schenkte er ebendiesen Einwohnern von Orvieto das gesamte Land des Val del Lago, das der Kirche gehörte, ein belastender Skandal zum Nachteil der Kirche und aller Gläubigen der Kirche aus den eigenen Reihen und gegen den Widerspruch aller Vertreter der Gemeinden und Burgen des besagten Landes.
>
> [46] Ebenso wird bewiesen werden, dass ebendieser Bonifaz häufig sagte: ‚Das Papsttum ist eine Frucht, die nicht jeder Vogel kennt, aber ich kenne sie gut, wer auch immer Papst ist, ist Herr der geistlichen und weltlichen Dinge und ist Herr der Welt. In Wahrheit, wer auch immer neu zum Papst gewählt wird, es sollte sogleich eine Statue errichtet werden im Namen dessen, der gewählt worden ist, die von allen Großen und Kleinen verehrt wird und vor der sich alle Herrscher der Welt in voller Demut und Verehrung neigen.'

---

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

Ebenso, dass er Menschen dazu brachte, seine Bildnisse bald aus Marmor, bald aus Metall an heiligen und öffentlichen Orten zu errichten, und dadurch das Volk Gottes zur Idolatrie verführte, wie ein Ungläubiger, der übel darüber denkt, so wie es offenkundig in Orvieto der Fall ist und an vielen anderen Orten. Den Einwohnern von Orvieto, die an den einzelnen Toren sein Standbild aufstellten, zeigte er sich erkenntlich, indem er ihnen das ganze Gebiet des Val del Lago schenkte, wodurch ebendiese Orvietaner die Römische Kirche beraubt hatten.
Ebenso, dass ebendieser Bonifazius häufig sagte: ‚Das Papsttum ist eine Frucht, die nicht alle kennen. Es selbst ist der Herr aller geistlichen und weltlichen Dinge. In Wahrheit, wann auch immer ein Papst gewählt wird, müsste eine Statue errichtet werden, die alle Christen, groß und klein, anbeten und dass alle Herrscher der Welt sie verehren und sich ihr neigen, indem sie in aller Demut und Ehrerbietung die Knie beugen.‘ Dies hätte niemals ein Katholik, der nicht Häretiker ist, denken und dem Menschen nach Höherem drängend das zuschreiben können, was allein Gottes ist.[39]

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

37 Coste: Boniface VIII, S. 277–281; in der deutschen Übersetzung zitiert nach Seiler: Idolatrieanklage, S. 358.
38 Vgl. Seiler: Idolatrieanklage, S. 359.
39 Coste: Boniface VIII, S. 419–420; in der deutschen Übersetzung zitiert nach Seiler: Idolatrieanklage, S. 359–360.
40 Schmidt: Bonifaz-Prozess, S. 82; vgl. Seiler: Idolatrieanklage, S. 362.
41 Siehe ebd., S. 362.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

---

42 Vgl. ebd., S. 373.

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

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

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

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

47 Vgl. ebd., S. 308.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

48 Vgl. Hubert: Sanktifizierung, S. 76.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

---

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

---

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

8 Thimann: Decorum, S. 84.

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

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

11 Thimann: Decorum, S. 85.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

---

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

3.1 Standbilder biblischer Tugendhelden

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

---

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Der David aus Marmor (1408/09) und der David aus Bronze (um 1440) von Donatello: Die Usurpation des heroischen Leitbildes der Republik Florenz durch Cosimo il Vecchio de' Medici

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

14 Hubert: David-Plastiken, S. 181.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Der David aus Marmor von Donatello (1408/09)

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

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

---

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

---

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

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

19 „Deliberaverunt quod fiat unam figuram nominis Ysaie profete, marmi, longitudinis brachiorum trium et quarti unius, manu Antonii Banchi et Johannis eius filii, pro eo pretio quod videbitur et placebit supradictis operariis vel suorum successorum pro tempore existentum." Siehe Poggi: Il Duomo, S. 75, Nr. 405. Zu Donatellos Auftrag heißt es: „Item deliberaverunt quod Donatus Betti Bardi possit … [sic] pro dicta ecclesia edificare seu facere unam figuram de uno duodecim profetis ad honorem David profete, cum modis et condictionibus pactis et salario olim factis cum Johanne Antonii Banchi, magistro unius figure per eum accette ad construendum pro quodam alio profeta, que poni debeant super spronis unius tribune que ad presens edificata seu completa consistit." Siehe ebd., S. 75, Nr. 406. Aus dem Dokument wird ersichtlich, dass Nanni gemeinsam mit seinem Vater mit der Anfertigung der Figur beauftragt wurde, bei der Abrechnung wird jedoch erwähnt, dass allein Nanni die Statue gemeißelt habe, siehe ebd., S. 76, Nr. 409. – Zur möglichen Beteiligung des Vaters siehe Herzner: David Florentinus I, S. 54–55.
Die Identifizierung der Statue des Jesaia von der Hand Nanni di Bancos ist problematisch, daher können die Argumentationsstränge einzelner Autoren hier nicht referiert werden. Es lässt sich jedoch zusammenfassen, dass die Figur des Jesaia unterschiedlich entweder mit einem heute in einer Nische im Dom stehenden Standbild eines Propheten oder mit einer im Dommuseum aufbewahrten Prophetenfigur identifiziert wird. Leider sind beide Werke ikonographisch nicht eindeutig als Jesaia bestimmbar und werden obendrein auch anderen Künstlerhänden zugeschrieben (neben Nanni di Banco sind dies Donatello und Nanni di Bartolo); außerdem hat Margrit Lisner vorgeschlagen, die bei Nanni di Banco in Auftrag gegebene Figur aufgrund eines potentiellen Hör- oder Schreibfehlers als einen Josua und nicht als einen Jesaia zu identifizieren, da David und Josua „in der florentinischen Kunst einen bevorzugten Platz" hätten, siehe Lisner: Josua, S. 233, dort mit Beispielen; siehe auch Hubert: David-Plastiken, S. 187–188, Anm. 15. Zur Widerlegung der These Lisners anhand philologischer Argumente durch Volker Herzner siehe Herzner: David Florentinus I, S. 45–46.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Ein Dokument, das nur kurze Zeit nach der oben genannten Zahlungsanweisung zugunsten Donatellos abgefasst wurde, gibt für den weiteren Verbleib der Davidstatue aus Marmor nähere Hinweise. Darin heißt es: „Deliberaverunt quod figura profete posita ad cupolam elevatur et ponatur in terram."[24] Es wäre somit möglich, dass eine der beiden bei Nanni di Banco und Donatello in Auftrag gegebenen Statuen an der ihr zugedachten Stelle über einem der Strebepfeiler des Chores aufgestellt, nach kurzer Zeit jedoch wieder abgeräumt worden war. Ob die geringe Größe des Marmordavid, die man von Seiten der Domopera zum Zeitpunkt der Auftragserteilung jedoch klar auf 3 ¼ Braccien festgelegt hatte, oder die durch die Aufstellung unter freiem Himmel gefährdete empfindliche Oberfläche des Marmors der Grund für die Translozierung des Standbildes waren, ist ungewiss.[25] Offenbar wurde das Figurenmaß des Prophetenzyklus jedoch wenig später geändert, denn die zeitlich unmittelbar nachfolgenden Dokumente aus der Domopera berichten, dass Donatello mit der Anfertigung eines Josua aus Terrakotta beauftragt wurde, der in der Quelle explizit als „homo magnus" bezeichnet

---

20 Poeschke: Skulptur, Bd. 1, S. 26.
21 Poggi: Il Duomo, Bd. 1, S. 76, Nr. 411.
22 Ebd., S. 33, Nr. 199.
23 Volker Herzner ist der Ansicht, dass der David von 1408/1409 nichts mit dem David von 1412 zu tun habe, siehe Herzner: David Florentinus I, S. 61–64.
24 Poggi: Il Duomo, Bd. 1, S. 76, Nr. 413.
25 Joachim Poeschke ist der Meinung, dass das vorgegebene Maß von 1,90 Meter die Hauptfunktion der Statuen als Bestandteile der schmückenden Kathedralplastik nicht beeinflusst habe, da es zum Zeitpunkt der Auftragsvergabe weniger auf die spezifische Größe der einzelnen Statue ankam, sondern auf ihre dekorative Wirkung. In der Folge jedoch, so Poeschke, habe sich die Beurteilung des Verhältnisses der Skulptur zur Architektur verändert, sodass sich die Prophetenfiguren erst nachträglich als zu klein erwiesen hätten, siehe Poeschke: Skulptur, Bd. 1, S. 26; Margrit Lisner führt dieselben Argumente an, siehe Lisner: Josua, S. 239.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

---

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

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

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

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

30 Lisner: Josua, S. 240.

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

---

32 Ebd., S. 240; Herzner: David Florentinus I, S. 86.
33 Zitiert nach Lisner: Josua, S. 240.
34 Ebd.
35 Ebd.
36 In der einschlägigen Literatur wurde der Marmordavid Donatellos bisher fast einmütig als „Sinnbild für den Freiheitskampf" der Republik Florenz bezeichnet, siehe Hubert: David-Plastiken, S. 189; Margrit Lisners Bezeichnung des jungen Helden als „Repräsentanten politischer Freiheit" geht in dieselbe Richtung, siehe Lisner: Josua, S. 240 und als „Sinnbild der Freiheit" der Republik auf S. 239. In meinen Augen ist es jedoch ein Unterschied, ob David als Sinnbild für die Handlung – den Freiheitskampf – oder als Sinnbild für die Eigenschaft der Florentiner Bevölkerung steht, durch die die Freiheit überhaupt erst errungen werden kann. Der Impetus der Ansprache des Publikums durch die Statue wird dadurch ein prospektiver, keine erinnernde, retrospektive Heraufbeschwörung vergangener Taten.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

37 Hubert: David-Plastiken, S. 189.
38 Poeschke: Skulptur, Bd. 1, S. 88.
39 Zur Klärung dieser Frage beziehe ich mich im Folgenden auf die Argumentation des Autors, siehe Hubert: David-Plastiken, S. 190–192.
40 1 Sam 17, 39.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

---

41 Hubert: David-Plastiken, S. 19.
42 Herzner: David Florentinus I, S. 73–74; Hubert: David-Plastiken, S. 189–190.
43 Ebd., S. 189–190.
44 Herzner: David Florentinus I, S. 74.
45 Ebd.
46 Lisner: Josua, S. 239–240.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

47 Siehe hierzu auch Hubert: David-Plastiken, S. 194.
48 Poggi: Il Duomo, Bd. 1, S. 78–79, Nr. 427; Maria Monica Donato: Hercules and David in the Early Decoration of the Palazzo Vecchio. Manuscript Evidence, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 54, 1991, S. 83–98.
49 John Wyndham Pope-Hennessy: Donatello scultore (Archivi di arte antica), Turin 1993, S. 40–42; vgl. Hubert: David-Plastiken, S. 194.
50 Ebd., S. 194.
51 Piero Bargellini: Scoperta di Palazzo Vecchio, Florenz 1968, S. 193–194; Hubert: David-Plastiken, S. 194.
52 Ebd., S. 194; Poggi: Il Duomo, S. 79; Pope-Hennessy: Donatello, S. 40, S. 323, Anm. 6.
53 Hubert: David-Plastiken, S. 194.
54 Ebd., S. 194.
55 Ebd., S. 192.
56 Charles Seymour bezeichnet die Terrakottaplastik des Josua von Donatello, die ihm zufolge bis in das 17. Jahrhundert hinein auf der Tribuna des Florentiner Domes aufgestellt gewesen war, als „a figure symbolizing civic virtù and freedom […]", siehe Charles Seymour: Michelangelo's David. A Search for Identity (A. W. Mellon Studies in the Humanities), Pittsburgh 1967, S. 28–29.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

---

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

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

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

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

61 Hubert: David-Plastiken, S. 195.

62 Vgl. ebd., S. 195.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

---

63 Vgl. ebd., S. 195–196.
64 Ebd., S. 196.
65 Ebd.
66 Ebd.
67 Volker Breidecker: Florenz oder „die Rede, die zum Auge spricht“. Kunst, Fest und Macht im Ambiente der Stadt (Diss., Universität Berlin 1987), München 1992, S. 161.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Der David aus Bronze von Donatello (um 1440)

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

---

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

70 Ebd., S. 357.

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

---

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

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

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

74 Pfisterer: Donatello, S. 352–353.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

89 Hubert: David-Plastiken, S. 201–202; Pfisterer: Donatello, S. 355.
90 Pfisterer: Donatello, S. 355.
91 Vasari: Vite (hg. von Milanesi), Bd. 2, S. 406.
92 Pfisterer zeigt, dass der Lorbeerkranz auf antike Vorbilder wie den Kranz der Trajanssäule und die Basis einer Säule in der römischen Kirche S. Bartolomeo all'Isola zurückzuführen ist, siehe Pfisterer: Donatello, S. 347, S. 356. Als Modell für das Relief auf dem Helm Goliaths verweist Pfisterer auf eine Gemme mit dem Triumphzug des Bacchus und der Ariadne, die sich im Besitz der Medici befunden habe, allerdings habe Donatello bei seiner Darstellung alle Akteure in Putten verwandelt, siehe Pfisterer: Donatello, S. 356, dort auch mit weiterer Literatur.
93 Ebd., S. 355–356.
94 Ebd., S. 356.
95 Vgl. Hubert: David-Plastiken, S. 202, sowie Anm. 51.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

---

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

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

98 Pfisterer: Donatello, S. 364.

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

---

102 Herzner: David Florentinus II, S. 64.
103 Ebd.
104 Pfisterer: Donatello, S. 358; bereits Schottmüller schreibt, Donatellos David sei „dargestellt wie ein antiker Heros", siehe Frida Schottmüller: Die Gestalt des Menschen in Donatellos Werk (Diss., Universität Zürich 1904), Zürich 1904, S. 83.
105 Hugo von Tschudi: Donatello e la critica moderna, in: Rivista storica italiana 4, 1887, S. 195–228, S. 205; Herzner: David Florentinus II, S. 105 und nochmals die Bestätigung auf S. 106.
106 Ebd., S. 106.
107 Ebd.
108 Zum David als Thema künstlerischer Selbstreflexion in der Zeit vor der Entstehung des Bronzestandbildes Donatellos siehe Pfisterer: Donatello, S. 393–403; zur Nacktheit Davids ebd., S. 403–425, dem ich hier folge.
109 Ebd., S. 392.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

---

110 Zu Andrea del Castagno siehe ebd., S. 398–401; zu Michelangelo, der sich zum neuen Phidias seiner Zeit stilisierte, sowie zu seinem Standbild des David in Auftrag der Signoria siehe ebd., S. 394–398.
111 Ebd., S. 185, dort auch zu seinen „Konkurrenten" Phidias und Praxiteles.
112 Vgl. ebd., S. 413.
113 Zitiert nach ebd.
114 Vgl. ebd.; zitiert nach Michael Baxandall: A Dialogue on Art from the Court of Leonello d'Este. Angelo Decembrio's De Politica Letteraria, Pars LXVIII, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 26, 1963, S. 304–326, hier S. 312–315.
115 Vgl. Pfisterer: Donatello, S. 413; s. auch Hubert: David-Plastiken, S. 204.
116 Pfisterer: Donatello, S. 413.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

119 Ebd., S. 418.

120 Ebd., S. 419.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

---

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

[124] Vgl. Pfisterer: Donatello, S. 361.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

[126] Vgl. Herzner: David Florentinus II.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

---

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

129 Rubinstein: Government, S. 2–12.

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

131 Ebd., S. 92.

132 Bayley: War, S. 154.

133 Herzner: David Florentinus II, S. 93.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

---

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

---

137 Unter anderem hatte er sich am 10. Juni 1440 zum Signore von Perugia, seiner Geburtsstadt, erhoben, siehe Herzner: David Florentinus II, S. 95; siehe auch Bayley: War, S. 164–170.
138 Herzner: David Florentinus II, S. 95–96.
139 Ebd., S. 96.
140 Ebd., S. 97; Guasti: Commissioni, Bd. 3, S. 665.
141 Diese Aufgabe führte Andrea del Castagno zu, wie uns Vasari berichtet, siehe Vasari: Vite (hg. von Milanesi), hier Bd. 6, S. 860; zu den Spottversen, die die Malereien Castagnos ergänzten, siehe Guasti: Commissioni, Bd. 3, S. 670.
142 Herzner: David Florentinus II, S. 97.
143 Ebd., S. 98.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

---

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

---

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

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

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

149 Pfisterer: Donatello, S. 372.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

150 Vgl. ebd., S. 372.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

154 Herzner: David Florentinus II, S. 102.

155 Pfisterer: Donatello, S. 426.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

---

157 Bredekamp: Bildmagie, S. 13.

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

---

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

160 Ebd.

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

---

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

---

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

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

167 Ebd., S. 441.

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

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

170 Ebd., S. 36.

171 Ebd., S. 32.

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

175 Uppenkamp: Judith, S. 33.

176 Herzner: David Florentinus II, S. 145.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

---

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

180 Herzner: Judith, S. 148.

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

[182] Herzner: Judith, S. 149.

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

184 Vgl. Herzner: Judith, S. 175.

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

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

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

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

189 Herzner: Judith, S. 170.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

190 Ebd., S. 170.

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

192 Siehe dazu ebd., S. 144–145.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

---

193 Herzner: Judith, S. 164.

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

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

196 Herzner: Judith, S. 169.

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

198 Ebd., S. 165.

199 Kauffmann: Donatello, S. 167.

200 Pfisterer: Donatello, S. 428.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

[204] Uppenkamp: Judith, S. 6.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

---

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

---

211 Siehe ebd., S. 187; vgl. Brockhaus: Michelangelo, S. 14–15.
212 Verspohl: David, Piazza, Republik, S. 70; Joseph Schnitzer: Savonarola. Ein Kulturbild aus der Renaissance, 2 Bde., München 1924, hier Bd. 2, S. 755.
213 Schnitzer: Savonarola, Bd. 2, S. 753; siehe Verspohl: David, Piazza, Republik, S. 70.
214 Als Strebepfeilerfigur war offenbar ein Herkules oder ein Prophet vorgesehen, siehe Hubert: David-Plastiken, S. 210.
215 Ebd., S. 210.
216 Poggi: Il Duomo, S. 83, Nr. 448.
217 Hubert: David-Plastiken, S. 210.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

---

218 Pfisterer: Donatello, S. 394–398.

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

220 Hubert: David-Plastiken, S. 211.

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

222 Hubert: Michelangelo, S. 147.

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

224 Zitiert nach Hubert: Michelangelo, S. 150.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

225 Ebd., S. 150–151.
226 Hubert: David-Plastiken, S. 210.
227 Siehe hierzu die Untersuchung von Prisca Giovannini: The „Non-Finished" Surfaces on the David. Preliminary Observations on the Sculpting Marks, in: Susanna Bracci u. a. (Hg.): Exploring David. Diagnostic Tests and State of Conservation, Florenz / Mailand 2004, S. 105–115; vgl. Hubert: David-Plastiken, S. 211–212.
228 Zu den Beratungsprotokollen siehe Seymour: Michelangelo, sowie Saul Levine: The Location of Michelangelos „David". The Meeting of January 25, 1504, in: The Art Bulletin 56, 1974, S. 31–49.
229 Vgl. Hubert: David-Plastiken, S. 212.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

230 Verspohl: David, Piazza, Republik; siehe auch Kap. 3.1 der vorliegenden Arbeit.
231 Zitiert nach Seymour: Michelangelo, S. 142–144.
232 Verspohl: David, Piazza, Republik, S. 9.
233 Vgl. ebd., S. 9.
234 Hubert: David-Plastiken, S. 212. – Der Marmordavid Donatellos befand sich in der Sala dei Gigli, der Bronzedavid Donatellos nach seiner Konfiszierung im Innenhof des Palastes, der David Andrea del Verrocchios am Ende der Haupttreppe. Siehe hierzu ausführlich Hubert: David-Plastiken.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

235 Vgl. ebd., S. 212–213.
236 Zitiert nach ebd., S. 213.
237 Brockhaus: Michelangelo, S. 16.
238 Vgl. ebd., S. 14; vgl. Hubert: David-Plastiken, S. 214.
239 Hubert: David-Plastiken, S. 215–216.
240 Zum Aussehen einer Schleuder um 1500 in Florenz siehe ausführlich ebd., S. 215–216, Anm. 77, wo der Autor auf eine Abbildung bei Margrit Lisner verweist, siehe Margrit Lisner: Form und Sinngehalt von Michelangelos Kentaurenschlacht, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 24, 1980, S. 299–344, Abb. 15.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

241 Vgl. Verspohl: David, Piazza, Republik, S. 45.
242 Vgl. Hubert: David-Plastiken, S. 216.
243 Ebd.
244 Vgl. ebd.
245 Ebd.
246 Lucca Landucci: Ein florentinisches Tagebuch. 1450–1516, nebst einer anonymen Fortsetzung 1516–1542, übers. von Marie Herzfeld, 2 Bde., Düsseldorf / Köln 1978, Bd. 2, S. 127; Hubert: David-Plastiken, S. 217.
247 Ebd., S. 217.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

248 Verspohl: David, Piazza, Republik, S. 90.
249 Vgl. ebd., S. 90.
250 Hubert: David-Plastiken, S. 216.
251 Verspohl: David, Piazza, Republik, S. 84.
252 Ebd., S. 128.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

3.2 Standbilder mythologischer Tugendhelden

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

253 Vgl. ebd., S. 130–131.
254 Vgl. Hubert: David-Plastiken, S. 217.
255 Verspohl: David, Piazza, Republik, S. 131.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

---

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

[267] Vgl. ebd., S. 116.

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

270 Heikamp: Herkules und Kakus, S. 998.

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

272 Heikamp: Herkules und Kakus, S. 998.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

273 Ebd., S. 998–1003.
274 Ebd., S. 998.
275 Poeschke: Skulptur, Bd. 2, S. 170.
276 Hegener: Bandinelli, S. 262.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

---

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

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

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

280 Siehe hierzu Kap. 3.2 der vorliegenden Publikation.

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

---

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

290 Hubert: Sanktifizierung, S. 59.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

---

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

[292] Vgl. Hubert: Sanktifizierung, S. 59.

[293] Ebd.

[294] Ebd.

[295] Von Hessert: Herkules-Figur, S. 73, der ich hier folge.

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

302 Zur Datierung des Dialogs, der erst ca. 20 Jahre später entstanden ist, siehe die Einleitung in Cristoforo Landino / Manfred Lentzen (Hg.): De vera nobilitate, Genf 1970, S. 21.
303 Ebd., S. 104.
304 Ida Maïer: Ange Politien. La formation d'un poète humaniste, 1469–1480, Genf 1966, S. 370, Anm. 57.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

---

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

---

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

321 Vasari: Bandinelli, S. 24.

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

---

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

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

327 Gramacini: Lombardi, S. 28.

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

329 Ebd.

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

331 Von Hessert: Herkules-Figur, S. 80.
332 Ebd., S. 81.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

---

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

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

335 Cellini: Opere, S. 715.

336 Ebd., S. 715–716.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

339 Hirthe: Perseus und Medusa, S. 200.

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

---

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

---

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

344 Myssok: Bildhauerische Konzeption, S. 299.

345 Ebd., S. 299.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

---

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

352 Ebd., S. 301.

353 Ebd.

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

---

355 Cellini: Opere, S. 495.

356 Cellini: Vita, Bd. 3, S. 334–342.

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

358 Cellini: Vita, Bd. 3, S. 334–342.

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

---

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

361 Hirthe: Perseus und Medusa, S. 211.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

---

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

[369] Beide Päpste, sowohl Leo X. als auch Clemens VII., waren darum bemüht, Florenz in der Literatur und den Bildenden Künsten als ein „zweites" Rom darzustellen, vgl. ebd.
[370] Ebd., S. 174.
[371] Ebd., S. 176.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

[374] Myssok: Bildhauerische Konzeption, S. 297.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

---

375 Hirthe: Perseus und Medusa, S. 202.

376 Breidecker: Florenz, S. 28.

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

[378] Zur individualisierenden Heroisierung im öffentlichen Standbild siehe Kap. 5.
[379] Keutner: Standbild, S. 149.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

---

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

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

382 Keutner: Standbild, S. 149.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

---

385 Ebd., S. 216, S. 328–329, Dok. 165 und 166.
386 Vasari: Vite (hg. von Milanesi), Bd. 7, S. 632.
387 Vgl. Lessmann: Uffizien, S. 217.
388 Zur Statue Cosimos I. von Giovanni da Bologna an der Kopfseite des Uffizieninnenhofes siehe Kap. 5.2 der vorliegenden Publikation.
389 Raffaello Borghini (Hg.): Il Riposo, 2 Bde., hg. von Mario Rosci, Mailand 1967 [Florenz 1584], Bd. 1, S. 587–588; vgl. auch Lessmann: Uffizien, S. 217.
390 Detlef Heikamp spricht sich vehement gegen diese These aus, der Herbert Keutner, Johanna Lessmann und John D. Summers folgen, siehe hierzu Heikamp: Danti, S. 327, Keutner: Standbild und John D. Summers: The Sculpture of Vincenzo Danti. A Study in the Influence of Michelangelo and the Ideals of the Maniera, New York / London 1979. Als Begründung führt der Autor lediglich an, die These sei wenig überzeugend, ohne dies zu präzisieren. – Joachim Poeschke deutet diese Möglichkeit, wenn auch mit aller gebotenen Vorsicht und in Anlehnung an Summers: Vincenzo Danti, ebenfalls an, vgl. Poeschke: Skulptur, Bd. 2, S. 231; vgl. Summers: Vincenzo Danti.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

393 Van Veen: Cosimo I, S. 14.

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

---

395 Ebd., S. 20.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Meeresgottes 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 Meeresgottes 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 aufsehenerregenden 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Bronzestatue 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 lì 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 angegeben 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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. Ebensowenig 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 Meeresgottes 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 querrechteckigen 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 Dorias 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 Drohgestus 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 befehligt 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 Doriastatue 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; Hegener: Bandinelli, S. 485, Anm. 153; Waldman: Bandinelli, S. 186–187, S. 456, Nr. 42.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 bekrönen. 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Meeresgottes 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 Meeresgottes Neptun, die den von der Malkunst sich unterscheidenen 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Alessandros 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 solle, siehe Paolo Giovio: Opera. Vol. 1 (1514–1544), hg. von Guiseppe 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Geschicke 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 Ersparmer, Parma 1995–1998, hier Bd. 2 (Libro Secondo), S. 588.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 uneigennütz'ger Bitten
> Verdienet 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 grandisimi in mare e arhi trionfali per Cieseri“, zitiert nach Waldman: Bandinelli, S. 105–106, Nr. 196.

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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, welch ambivalente 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 angestrengten „gara" den Zuspruch 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 messagio 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 Meeresgottes 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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Meeresgottes 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 Meeresgott Neptun mit dem rechten, zurückversetzten Fuß auf einem Delphin stehend zeigt. In der rechten Hand hält der Meeresgott 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 Schauseiten 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 hochaufgereckten Dreizack hingewiesen und darin eine allegorische Portraitstatue des Großmeisters erkannt. Wie Birgit Laschke-Hubert ergänzt, ließ sich Alof de Wignacourt dadurch als oberste Gewalt auf Malta und zugleich als Wohltäter der Insel in der Figur des Meeresgottes 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 dedecet Neptunum marinum Deum dulci aquae praeposuisse, quod et omnium aquarum ius obtinere illum, et fluviorum ac fontium omnium parentem esse antiquitus finxerit. Quamobrem sine controversia principem virum hoc in loco refferre potest atque eundem in imperium suum enixe incumbentem; quippe qui tridentem teneat dextra, quasi ictum inflicturus, 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 plaerosque 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 exe 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 IIII 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 Meeresgott, 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 Insig-

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Portraitzügen 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Beliò" (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 piú 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 segnio 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 Hildbergh: Model, S. 201; Avery: Silver Statues.

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Portraithaftigkeit des Statuenkopfes fassbar, die restliche Gestalt ging in der idealisierten Darstellung der heroischen Referenzfigur auf. Ab den 1540er Jahren entstanden

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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-Alföldi: 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Monumentes 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 liegengeblieben 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 desselben 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 dargelegt 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 Montosolis 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-

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 geschmälert, 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 Portraitbüsten, 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: Qos 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Grabmalskontext 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 „Ahnengalerie" 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 assimliert (Abb. 42). Bereits Herbert Keutner hat darauf hingewiesen, dass die Statue von Montorsoli Andrea Doria

> […] nicht in unverhehlter 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 einlenkenden 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 Veccio 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 Portraithaftigkeit der Doriastatue Montorsolis siehe außerdem Forster: Metaphors, S. 84; Myssok: L'Udienza, S. 222–223.

28 Keutner: Standbild, S. 148.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Monteorso 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 darauffolgenden 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 Tamalio 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 Tamalio: 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, Mailand 1574; vgl. Tamalio: Capitano, S. 388.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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] PRÆF[ECTUS] 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 niederdrückt, 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 überblickshaft 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Eccellentia 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 quatro braccia, che ha diuerse cose sotto; che sarà di bronzo, et rapresentarà il S. Don Ferrante Gonzaga et la [fa] fare il S^{or} 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Heerpauke 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Kunstpatronanz Kaiser Maximilians I. besonders am Beispiel des projektierten Reiterdenkmals für Augsburg, in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben 104, 2012, S. 7–47.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 maldicenti 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 niederdrückt, 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 „Apotheosis of Alessandro Farnese" and Engraved Reproductions of Contemporary Sculpture Around 1600, in: Simiolus 27, 1999, S. 144–167, hier S. 155.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

vestì d'una molto gentile armatura, che gli se lieva e veste facilmente[...]."[61] Entfernt man diese also, erscheint Karl V. in monumentaler 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 ziert: CAESARIS VIRTVTE 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 transzendierendes, 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. Frühneuzeitlicher Hochadel zwischen Familienehre, 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 hingewiesen, 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 Monumentes 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 gonzaghesca, S. 67–74.

71 Dabei handelt es sich um die Davidstandbilder sowie die Judith-Holofernes-Gruppe Donatellos, 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 transzendierendes höheres Ideal des christlichen Ritters.[75] Das Besondere der Statue des Ferrante Gonzaga liegt jedoch genau in der oben bereits dargelegten Assimilation der Darstellungmodi *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 Verortung 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 *Divae* 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 bekrönen. 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Frauenfigur 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 knieenden 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 Monumentes 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 Monumentes 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Lorbeerkranz, 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 Simson: 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 1642[93] und das Inventar der Farnese von 1644, in welchem zu lesen ist: „Nel salone una statua di marmo del Ser.[enissi]mo duca Alesandro [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 Kunsthandel 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 aneinandergereihten, 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 Protestanten 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 bekrönt, 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Gabrielle 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 consegli 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 Fiandra contro li Ribelli de Dio, e contra ad Henrico Borbone, detto communimente 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 Alexandro Farnesio Parmae et Placentiae Duci in victissimo, de Republica benemerito, publica parata pecunia erigendam, dicandamque esse statuam marmoream in Platio Capitolino et loco decenti collocandam, cum rerum gestarum, virtutis et fortitudinis eius ampla inscriptione, amorisque Populi Romani demonstratione et eo omnia per Illustrissimos Dominos Consules, Prioremet 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 Monumentes abgesägt und stattdessen das Portrait des Alessandro Farnese auf-

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 formalgestalterische 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 allansichtigen 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 zunichte gemacht 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Auf der rechten Seite ist zu lesen:

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Farnèse. Dalle collezioni rinascimentali ad Ambasciata di Francia (Ausstellungskatalog, Rom 2010), Rom 2010, S. 62–71.

[121] Ebd., S. 70.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Simone Moschinos ausgeübt haben dürften, 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. Riebesell: 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 Werkstätte, 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 visualisert, 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 besiegten 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 Moschinos 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. Bezogen 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 enthob ihn jeglicher Zeitlichkeit und unterstrich dessen *romanitas*, indem sie den Dargestellten in die Reihe römischer Helden eingliederte. 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 ehrte, 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 Moschinos's sources."
[129] Vgl. ebd., S. 158.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die äußerst pompöse 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 unaprobates 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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

um Darstellungen des Momentes des Emporschwebens oder der Vergöttlichung, sondern vielmehr um eine reine Allegorisierung fürstlichen Heldentums 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 Monumente 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 Monumente 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 zielenden 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 Exempelcharakter 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 dosumenti, 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Messinas, als Besieger der Türken und damit als Verteidiger des Abendlandes und dessen christlicher Werte gegen die musulmanische 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 Monumente 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: Monumente am Wasser. Ehrenstandbilder in Hafenanlagen der Frühen Neuzeit, in: Alessandro Nova / Stephanie Hanke (Hg.): Skulptur und Platz. Raumbesetzung, Raumüberwindung, Interaktion (I Mandorli 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: Monumente, S. 235.

[142] Gemelli: Monumenti, S. 16.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Donatellos 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: Monumente, 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: Monumente, S. 237.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 stadträumlichen 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 besiegten 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 Monumentes 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-

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Protestanten 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Ferdinando 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Palais des Herzogs befand.[156] Bei der Statue handelte es sich um ein äußerst qualitätvoll 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 Bronzebüste 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 angewinkelter 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, bärtiges 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 Monumentsockels 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 detailiert 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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Lem: Opstand! Der Aufstand in den Niederlanden. Egmonts und Oraniens 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Zwillings mit einem weiblichen und einem männlichen Oberkörper zu sehen, die aufeinander einschlagen.

180 Manegold: Clementia Princicips, S. 57.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nicht abwegig, die beiden Liegefiguren als die unterlegenenen 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 rompimento 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 llevabam 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, derota, 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 desarmado y tendido llama a los bueonos a paz y concordia.[181]

---

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 ikonographischen 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 entlohnen 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 „Kabelassen".

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 Ferdinando 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 bronzene Standfigur 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 Jongehlinck 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 bronzene 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 Bronzewerk 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Exempelcharakters, 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 Himmelswolken 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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, vermengte 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 angedeutet, 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 Heroisierungskonzeptes 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 zwangläufig 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 Monumente des Andrea Doria von Montorsoli, des Juan de Austria von Andrea Calamech und des Herzogs von Alba von Jacques Jonghelinck darauf hinzudeuten, dass ungefähr ab der zweiten Hälfe 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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 frühabsolutistischen 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 Monumente, 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 Portraitkultur 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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Alleinherrscher 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 architekturgebundenen 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 Repräsentation, 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' dìdi 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 fünfbändigen, 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 diademaeque 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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 aufhorchen. 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 Hort, mit dem königlichen Zepter in der Hand, die Stirn mit dem Diadem geschmückt und den Toskanern, die es begehren, 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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, Bocaccio 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 Illustrium 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 Illustrium in Padua, in: The Art Bulletin 34, 1952, S. 95–116.

218 Siehe hierzu grundlegend Teresa Hankey: Salutati'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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Rechtsgelehrten 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Ferdinandos 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] Auffälligerweise 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", „Denkmalprogrogramm", „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 Bartolommeo Ammannati

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

auf, dass die beiden Vorgänger Ferdinandos, 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 Ferdinandos zur Entwässerung und Trockenlegung der Aretiner 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 Kryptoportrait 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 Landmelorisation, 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Aretiner Dom errichtet ist. Die Statue Ferdinandos 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 verortet 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 Ferdinandos.

In die Vorderseite des Sockels wurde folgende Inschrift eingemeißelt:

D: O : M : A
Fer : Med : M : D : E
Aeris salvbritatis
Agrorvm fertilitatis
Locorvm amœnitatis
Avctori
Pop : Arretinvs
Tantorvm com[m]odorv[m]
non immemor
Volens, Libe[n]sq. dicavit.
An: Domini. M. D. XCV[227]

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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Monumentes 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 ziert 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 ziert, 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Aretiner Monuments. Das darin ausgedrückte Verhältnis von Figur und Sockel wurde mangels verbindlicher Normen zu einer Richtschnur für die Anfertigung späterer Monumente.[232]

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

An das Standbild Ferdinandos 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 Ferdinandos 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 Delphines 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 singulär und erklärt sie mit der Absicht, dass auf der Piazza dei Cavalieri der Rang Cosimos I.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 · XCVI[235]

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
CAVIT[236]

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."

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

(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 Pisaner 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Monumente 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 ziert 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 bronzene 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Monumentes 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 Monumentes eingefügt worden sind. Die Marmorstatue Ferdinandos 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 Ferdinandos 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 Ferdinandos I. in Livorno zusammenhängt.[250] Baldinuccis Bericht, dem zufolge der Künstler 1615 mit der

---

246 Ebd., S. 109. – Aufgrund dieser Unsicherheiten bezüglich nicht unwesentlicher Planungsdetails lassen sich in der zum Standbild in Livorno erschienenen Literatur widersprüchliche Angaben finden, siehe hierzu ausführlich Mack-Andrick: Pietro Tacca, S. 109, Anm. 831; zur Entstehungsgeschichte des Monumentes 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 Ferdinandos 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 Reiterstandbild Ferdinandos 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Besatzungen 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Ferdinandos 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 „Alì" 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 Vivoli: 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 „Alì" dient der Bericht Santellis 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-

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Ferdinandos 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 Entwicklungsgeschichte der Stadt lässt sich jedoch sehr gut aufzeigen, wie der avisierte Aufstellungsort 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wickelten 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 *Fortezza 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 Ferdinandos 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 bescheidenere Sasso di Simone (gegründet 1566), an der Grenze zum Herzogtum Urbino; siehe Giorgio Spini: Architettura e politica nel principato mediceo del cinquecento, in: Rivista

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Ferdinandos 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 Ferdinandos 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 Ferdinandos 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 Lavornina 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

täter. Sie alle kamen in die Stadt, um ihre Lebensbedingungen zu verbessern und Handel zu treiben. Livorno wurde dadurch regelrecht zu einem Schmelztiegel 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 verdingten.[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 Ferdinandos 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 „Herrscher[s] über angeketteten Feinden" hingewiesen, allerdings nimmt die Autorin keine typologische Unterscheidung zwischen antikisierender und zeitgenös-

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 obschon 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

catene, & ferri alli piedi").[285] Zudem dient bereits seit der Antike eine gekrümmte, nach vorn gebeugte Körperhaltung als bildliches Ausdrucksmittel für die Darstellung eines besiegten 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 Ferdinandos 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 Grieche – 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 jahrhundertelangen 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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Schlachtensarkophagen 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 Parallele 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 Ferdinandos 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 besiegten 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 Sensibiliät 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und der Überlegenheit der christlichen Herrscher aufgefasst werden kann.[297] Die Inschrift unter einem Fresko in der Villa della Petraia, welches das Livorneser Standbild Ferdinandos 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 voneinander 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 Portraits der Sklaven werden die Siege Ferdinandos 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 besiegten „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 Protestanten 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 Ferdinandos 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Ferdinandos 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 Monumentes 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 Ferdinandos 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 erhellend ist. 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Ferdinandos 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 Gefangenenfiguren 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 Gefangenenfiguren 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, prigioni 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Erinnerungsmal 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 Portraitstich von Enea Vico aus dem Jahr 1550 die von Fama und Mars flankierte Portraitbüste 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 ziert 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

den vier unbekleidete Figuren schmücken. Diese können aufgrund ihrer auf den Rücken geführten Arme sowie der erkennbaren Fußketten als Gefangene interpetiert 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 Ferdinandos 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 Ferdinandos 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 Ferdinandos 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 Ferdinandos 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 Gefangenenikonographie 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

6 Individualisierende Heroisierung II: Das Reiterstandbild als Mittel fürstlicher Heroisierung

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

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

---

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

2 Erben: Krise, S. 277.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

6.1 Die Reiterstandbilder der Medici in Florenz

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

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

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

---

4 Erben: Reiterdenkmäler, S. 332.

5 Ebd.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

27. und 28. September 1591, der der Reiterfigur hingegen erst im Frühjahr 1594.[8] Die Pferdestatue wurde am 10. Mai 1594 über dem Sockel auf der Piazza Ducale, wie die Piazza della Signoria seit 1540 offiziell hieß, errichtet.[9] Der Reiter wurde wenige Tage später, am 14. Mai 1594, aufmontiert.[10] Die Signatur an den Zügeln des Pferdes hält das Jahr der Errichtung fest und nennt den Künstler: IHOAN BOLOG BELGA ETA SVE A 65 AN 1594.

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

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

---

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

8 Dhanens: Jean Boulogne, S. 276.

9 Ebd.

10 Ebd.

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

---

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

---

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

16 Vgl. ebd., S. 318.

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

18 So auch ebd., S. 319.

19 Zuletzt hierzu siehe Müller: Augsburger Renaissance.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

---

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

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

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

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

24 Vgl. Erben: Reiterdenkmäler, S. 319.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

---

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

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

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

28 Vgl. ebd., S. 320.

29 Ebd.

30 Ebd., S. 325.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

31 Ebd.

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

---

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

35 Es ist unklar, wann Cosimo I. diese Imprese angenommen hat, siehe hierzu die Ausführungen bei Erben: Reiterdenkmäler, S. 302–303, denen ich hier folge.
36 Erben: Reiterdenkmäler, S. 303.
37 Ebd., S. 301.
38 Vgl. ebd.
39 Zur Genese und Analyse der drei Szenen am Sockel des Reiterstandbildes für Cosimo I. in Florenz siehe ausführlich ebd., S. 304–318, dem ich hier folge.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

---

40 Ebd., S. 304.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

45 So Erben: Reiterdenkmäler, S. 318.

46 Erben: Krise, S. 287.

47 Erben: Reiterdenkmäler, S. 318.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

48 Ebd.

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

---

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

FERDINANDO
PRIMO
MAGNO
ETRVRIAE
DVCI
FERDINANDVS
SECVNDVS
NEPOS
ANN. SAL.
MDCXL[51]

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

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

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

[51] „Dem Ferdinando I., Großherzog der Toskana, [wurde diese Statue] durch seinen Enkel Ferdinando II. im Jahre 1640 [errichtet].“
[52] Vgl. Erben: Reiterdenkmäler, S. 338.
[53] Siehe dazu ebd., S. 336; S. 353, Anm. 151.
[54] Vgl. Watson: Pietro Tacca, S. 168.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

55 Zu einzelnen gestalterischen Details siehe Watson: Pietro Tacca, S. 168–169.
56 Vgl. Hunecke: Reitermonumente, S. 159.
57 Erben: Reiterdenkmäler, S. 337.
58 Ebd.
59 Ebd., S. 335, sowie S. 358, wo die Abrechnung für den Guß der Pferdestatue publiziert ist.
60 So wurde die Bronze, die für den Guss der Reiterfigur vorgesehen war, für die Armierung des Ziboriums des Tabernakelaltars verwendet, vgl. hierzu ebd., S. 335 sowie S. 358.
61 Ebd., S. 335.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

---

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

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

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

65 Erben: Reiterdenkmäler, S. 338.

66 Ebd., S. 338.

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

---

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

damit funktional gedacht.[69] Die Inszenierung des Fürsten gründete sich folglich nicht mehr allein auf die Visualisierung eines herrscherlichen Tugendkanons, sondern auch auf die Veranschaulichung der fürstlichen Amtswürde. Die Entleerung des *virtus*-Begriffes[70] bleibt bis in das 18. Jahrundert hinein ein wesentliches Merkmal der repräsentativen Inszenierung des Herrschers. Das Reiterstandbild wird zu einem Modell der Heroisierung und damit zugleich zu einem Heroismus. Dies bedeutet, dass, ausgehend vom Prozess der heroischen Modellierung im öffentlichen Standbild, die heroische Reiterstatue zu einem Fixpunkt gemeinschaftlicher Orientierung wird.[71]

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

6.2 Die Reiterstandbilder der Farnese in Piacenza

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

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

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

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

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

72 Erben: Krise, S. 292.

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

---

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

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

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

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

78 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

---

79 Ebd., S. 12.

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

81 Ebd.

82 Ebd.

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

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

85 Vgl. Hunecke: Reitermonumente, S. 165.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

---

86 Vgl. Keller: Reitermonumente, S. 28.
87 Siehe Gunst-Assimenios: Sockel, S. 139.
88 Offenbar ist das Modell in einer Zeichnung überliefert, auf die Barbara Gunst-Assimenios hinweist und die sich in der Sammlung der Cassa di Risparmio di Piacenza befindet. Leider ist diese Zeichnung nicht in der Dissertation der Autorin abgedruckt, vgl. Gunst-Assimenios: Sockel, S. 137, Anm. 449.
89 Hierfür trat Francesco Mochi am 26. Juni 1612 auf Empfehlung Mario Farneses in Piacenza auf, siehe hierzu Schneider: Francesco Mochi, S. 108.
90 Zu den Auseinandersetzungen zwischen Francesco Mochi und Marcello Manachi, die die Arbeit an dem Projekt behinderten, siehe Pantaleoni: Cavalli, S. 12–15; Ceschi Lavagetto: Francesco Mochi, S. 12.
91 Schneider: Francesco Mochi, S. 108.
92 Gunst-Assimenios: Sockel, S. 138; Pantaleoni: Cavalli, S. 13.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

96 Vgl. Gunst-Assimenios: Sockel, S. 143.
97 Keller: Reitermonumente, S. 33.
98 Gunst-Assimenios: Sockel, S. 144.
99 So die Deutung von Keller: Reitermonumente, S. 36, und ihr folgend Gunst-Assimenios: Sockel, S. 145.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

100 Vgl. Gunst-Assimenios: Sockel, S. 146.
101 Ebd., S. 147.
102 Pantaleoni: Cavalli, S. 15.
103 Hunecke: Reitermonumente, S. 168.
104 Zur Portraithaftigkeit der Reiterstatue Ranuccio Farneses siehe Gunst-Assimenios: Sockel, S. 149, Anm 484.
105 Keller: Reitermonumente, S. 32; Gunst-Assimenios: Sockel, S. 149–150.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

ALEXANDRO FARNESIO
PLACENTIAE PARMAE ETC. DVCI III
S[ANCTAE] R[OMANAE] E[CCLESIAE]
CONFALONIERO PERPETVO
BELGIS DEVICTIS BELGICO
GALLIS OBSIDIONE LEVATIS GALLICO
PLACENTIA CIVITAS
OB AMPLISSIMA ACCEPTA BENEFICIA
OB PLACENTINVM NOMEN
SVI NOMINIS GLORIA
AD VLTIMAS VSQVE GENTES
PROPAGATVM
INVICTO DOMINO SVO
EQVESTRI HAC STATVA
SEMPITERNVM VOLVIT EXTARE
MONVMENTVM[108]

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

---

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

109 Gunst-Assimenios: Sockel, S. 154.

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

111 Schneider: Francesco Mochi, S. 108.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

[112] Holderbaum: Giovanni Bologna, S. 191.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

113 Keller: Reitermonumente, S. 51.

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

121 Hunecke: Reitermonumente, S. 175.

122 Ebd., S. 175–176.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

128 Hunecke: Reitermonumente, S. 195.

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

133 Vgl. die Ausführungen bei Bresc-Bautier: Henri IV, S. 8–9.
134 Ebd., S. 8; vgl. Hunecke: Reitermonumente, S. 195.
135 Bresc-Bautier: Henri IV, S. 6, S. 8; Watson: Pietro Tacca, S. 225, Anm. 68; de Francqueville: Pierre de Francqueville, S. 84–85.
136 Bresc-Bautier: Henri IV, S. 6.
137 Watson: Pietro Tacca, S. 188, S. 217, Anm. 6.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

---

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

140 Keller: Reitermonumente, S. 47.

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

142 Vgl. ebd., S. 178.

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

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

144 Ebd., S. 178.
145 Vgl. ebd., S. 179.
146 Isabelle Schürch: Von Reitern und Scheitern. Visuelle Ordnung, politische Figur und reiterliche Praxis in der Frühen Neuzeit, in: Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur 60, 2016, S. 88–98, hier S. 91.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

7 Gesteigerte Heroisierung: Das königliche Standbild und die Konkurrenz um Prestige und Macht

Das folgende Kapitel hat die Aufgabe, einzelne Entwicklungsstränge, die die heroisierende Modellierung im öffentlichen Standbild bisher ausgezeichnet haben, zusammenzuführen und deren Bedeutung für die Gestaltung der französischen Königsstatuen herauszustellen. Im Wesentlichen liegt das Augenmerk der hier anschließenden Betrachtungen auf zwei Punkten, die sich im Hinblick auf die Heroisierung in französischen Statuen im Laufe der bisherigen Betrachtungen herauskristallisiert haben. Neben der Feststellung, dass sich das Standbild eines Fürsten ab 1600 in Italien zu einer festen Matrix herrschaftlicher Repräsentation entwickelte, die sich auch auf die Königsstatuen in Frankreich übertrug, wurde die Funktion von Heroisierung im öffentlichen Standbild als distinktives Mittel der Abgrenzung im Konkurrenzkampf von gesellschaftlichen Eliten konstatiert. Es steht daher zu erwarten, dass das königliche Reiterstandbild genauso wie das königliche Fußstandbild als Ausdruck einer absolutistischen Suprematie diente. Ein wesentliches Merkmal scheint mir die Steigerung der heroischen Modellierung zu sein, die sich dadurch ergibt, dass verschiedene einzelne Elemente der Stilisierung nun im Standbild zusammengeführt werden. Dieses ämulative Moment dient vor allem der bildlichen Heraushebung des Dargestellten im Kampf um die Dominanz im politischen Kommunikationsraum der Stadt. Es gilt im Folgenden, diese These anhand einiger ausgewählter Standbilder von Ludwig XIII. und Ludwig XIV. zu belegen. Bekanntlich hat der *Roi soleil* eine Statuenpolitik betrieben, die in quantitativer Hinsicht von keinem seiner Nachfolger übertroffen wurde. Doch auch in qualitativer Hinsicht – womit hier vor allem die heroisierende Komponente der Verherrlichung des Königs im öffentlichen Standbild gemeint ist – hat sie einen Grad erreicht, der von den Nachfolgern des Sonnenkönigs nur schwerlich zu übertreffen war. Daher soll das Standbild für Ludwig XIV. von Martin Desjardins als Ausdruck einer übermäßigen, alle bisherigen Grenzen in formaler und inhaltlicher Hinsicht sprengenden Heroisierung die in der vorliegenden Untersuchung unternommenen Analysen und Betrachtungen abschließen. Dabei sollen hier hinlänglich bekannte Ergebnisse nicht wiederholt, sondern mit Blick auf die heroische Modellierung relevante Beobachtungen gezielt zusammengeführt und präzise auf den Punkt gebracht werden.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

7.1 Das Standbild für Ludwig XIII. auf der Place Royale (Place des Vosges) (1634–1639): Ein Platz für den König

Anhand der Aufstellung der Reiterstatue für Ludwig XIII. auf der Place Royale wird bereits die Funktion des Reiterstandbildes als ein Ausdruck königlicher Distinktion erkennbar. Der Platz, der heute als Place des Vosges bekannt ist, wurde ab 1605 auf Geheiß Heinrichs IV. als regelmäßige, an allen vier Seiten bebaute Anlage angelegt (Abb. 129). An diesem Ort war Heinrich II. im Verlauf eines Turniers, das zu Ehren der den Frieden von Cateau-Cambrésis besiegelnden Eheschließungen abgehalten wurde, durch die Lanze Montgomerys, des Hauptmanns der schottischen Garde, schwer verwundet worden.[1] Als der König am 10. Juli 1559 dieser Verletzung erlag, ließ die Königin-Witwe, Katharina de' Medici, das Hôtel, in dem ihr Gatte verstorben war, abreißen. Bis zur Neugestaltung des Platzes durch Heinrich IV. diente dieser als Exerzierplatz und Pferdemarkt. Die Erinnerung an ihren Mann wollte Katharina jedoch in Form eines Reitermonumentes wachhalten.[2] Dieses Vorhaben ist somit das früheste fassbare französische Projekt zur Realisierung einer Reiterstatue. Mit einer ensprechenden Bitte wandte sie sich an niemand geringeren als Michelangelo, der den Auftrag jedoch ablehnte und seinen Schüler Daniele da Volterra für die Ausführung des Werkes vorschlug.[3] Dieser goss zunächst die Pferdefigur, verstarb jedoch im Verlauf der Arbeiten, sodass die Figur des Reiters unausgeführt blieb.[4] Die bronzene Tierstatue wurde von Rom nach Paris transportiert und für das Reiterstandbild Ludwigs XIII. auf der neu angelegten Place Royale (Place des Vosges) verwendet. So kam es, dass die Pferdestatue Daniele Volterras genau an jener Stelle aufgestellt

---

1 Vgl. Hunecke: Reitermonumente, S. 194.

2 Das von Katharina de' Medici intendierte Reiterdenkmal für Heinrich II. sollte als Portraitstatue des Königs gearbeitet werden und diesen in einer zeitgenössischen Rüstung zeigen, siehe grundlegend zum Projekt Geneviève Bresc-Bautier: Louis XIII, place Royale, in: Geneviève Bresc-Bautier / Xavier Dectot (Hg.): Art ou politique? Arcs, statues et colonnes de Paris, Paris 1999, S. 42–45.

3 Katharina de' Medici wandte sich mit einem Brief am 14. November 1559 an Michelangelo in Rom. Dieser wollte die Reiterstatue für Heinrich II. zwar nicht ausführen, trug jedoch in Form einer Entwurfszeichnung zum Gelingen des Projektes bei und erklärte sich ferner bereit, die Arbeiten Daniele da Volterras zu überwachen, vgl. Bresc-Bautier: Louis XIII, S. 42; zur Zeichnung Michelangelos siehe de Tolnay: Michelangelo, Bd. 5, S. 228–229, Abb. 256. – Zum Auftrag an Daniele da Volterra und zu dessen Werk siehe Giorgio Vasari: Das Leben des Daniele da Volterra und des Taddeo Zuccaro, hg. von Christina Irlenbusch, neu übers. von Victoria Lorini, Berlin 2009, S. 34–37.

4 Zu den Arbeiten an der Pferdefigur sowie den technisch äußerst anspruchsvollen Gussvorgängen, die offenbar nicht besonders zufriedenstellend verliefen, siehe Hector de La Ferrière (Hg.): Lettres de Catherine de Médicis, Paris 1885, Bd. 2, S. 193; Antonia Boström: Daniele da Volterra and the Equestrian Monument of Henri II of France, in: Burlington Magazine 137, 1995, S. 809–820; zum Verhältnis Michelangelos und Daniele da Volterras im Rahmen des Auftrags für das Reiterdenkmal siehe außerdem Randolph Starn: Daniele da Volterra, Michelangelo, and the Equestrian Monument for Henri II of France. New Documents, in: Ornella Francisci Osti (Hg.): Mosaics of Friendship, Florenz 1999, S. 199–209.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wurde, wo derjenige, für dessen Ehrung sie ursprünglich bestimmt gewesen war, seinen tragischen Tod gefunden hatte.[5]

Die treibende Kraft hinter dem Projekt für eine Reiterstatue Ludwigs XIII. war Kardinal Richelieu, der 1634 den Bildhauer Pierre Biard d. J. damit beauftragte, eine Reiterfigur des amtierenden Königs anzufertigen, die im Anschluss an den Guss auf das „herrenlose" Pferd von Daniele da Volterra aufmontiert werden sollte.[6] Bereits am 27. September 1639, dem achtunddreißigsten Geburtstag Ludwigs XIII., wurde das Monument enthüllt (Abb. 130).[7] Pferd und Reiter waren auf einem hohen Sockel aus Marmor errichtet, der ungefähr 5,85 Meter in der Höhe maß.[8] Die Seiten des Piedestals waren mit vier Inschriftenfeldern versehen, die als Relief gearbeitet waren und sich aus Darstellungen eines Stoffstückes mit flankierenden Girlanden zusammensetzten. Die Worte an den Schmalseiten des Sockels, welche zu den Hauptpavillons der Randbebauung des Platzes ausgerichtet waren, gaben in französischer und lateinischer Sprache die Widmung des Denkmals wieder und erwähnten explizit, dass es sich bei der Reiterstatue um ein Geschenk Richelieus, des treuen und dankbaren Ministers, an seinen König und Dienstherren handelte.[9] Der König trug, im Gegensatz zu seinem Vater Heinrich IV., der in eine zeitgenössische Rüstung gekleidet war, ein Kostüm *all'antica*. Dies lässt sich aus rein typologischer Sicht als ein Rückgriff auf die Reiterstatue des Marc Aurel und somit auf imperiale Bildtraditionen der Antike begreifen. Zugleich weist diese Art der Gestaltung der Rüstung im Reiterdenkmal Ludwigs XIII. bereits auf die Statuen seines Sohnes voraus.[10]

Das bronzene Monument wurde nur in seinen Einzelteilen wertgeschätzt. Während die Figur des Pferdes für ihre großartige Ausführung und ihren kraftvollen Impetus verehrt wurde, galt der Reiter als künstlerisch eher minderwertig und schlecht gestaltet.[11] Das Reitermonument Ludwigs XIII. wurde, wie alle anderen Pariser Königsstatuen, am 11. August 1792 zerstört. Im Gegensatz zu einigen anderen Standbildern der Hauptstadt, von denen man zumindest einzelne Trümmerteile aufbewahrte, wurde diese Statue vollständig eingeschmolzen.[12] Während der Restauration wurde das zerstörte Bronzedenkmal für Ludwig XIII. auf der Place Royale (Places des Vosges) durch eine Neuschöpfung ersetzt. Die eingangs erwähnte Funktion des Reiterstandbildes als Ausdruck königlicher Vornehmheit lässt sich dadurch auch heute noch recht gut nachvollziehen. Durch

---

5 Hunecke: Reitermonumente, S. 194.
6 Zu den Details des Auftrags an Pierre Biard d. J. vgl. die Ausführungen bei Bresc-Bautier: Louis XIII, S. 42–43.
7 Ebd., S. 44.
8 Einer Quelle aus dem Jahr 1671 zufolge war der Sockel 19 Fuß hoch, was ungefähr 5,85 Meter entspricht, vgl. Bresc-Bautier: Louis XIII, S. 43.
9 Ebd., S. 44.
10 Hunecke: Reitermonumente, S. 196.
11 Zu der Kritik im Allgemeinen vgl. Bresc-Bautier: Louis XIII, S. 44, dort auch mit den Einzelnachweisen.
12 Ebd., S. 44.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die einheitliche Platzgestaltung erhielt das Monument für Ludwig XIII. wohl den imposantesten Rahmen unter den Pariser Reiterstatuen.[13] Den Worten Victor Hugos zufolge war die Errichtung eines königlichen Standbildes an eben jener Stelle als eine Warnung an den Adel zu begreifen:

> Cette statue triomphale du fils de Henri IV [...] était le fantôme de la monarchie absolue évoqué au milieu de l'aristocratie française. Les grands seigneurs, groupés autour de la Place Royale, ne pouvaient plus se mettre à leurs fenêtres sans apercevoir cette image inaltérable du suzerain devenu souverain. L'unité monarchique, ébauchée à leurs dépens par Louis XI, consommé par Richelieu, avait là son symbole. La feodalité, qui hivernait au Marais, avait désormais un maître dont le spectre était de bronze.[14]

An den Worten Victor Hugos wird deutlich, dass die politische Botschaft des Monumentes unmissverständlich war. Das Reiterstandbild auf der Place Royale (Place des Vosges) inszenierte Ludwig XIII. als absoluten Monarchen und diente seiner Heroisierung als Herrscher über ganz Frankreich. Der imperiale Aspekt, der dem Typus des Reiterstandbildes durch die Rezeption der Statue des Marc Aurel innewohnte, scheint von den zeitgenössischen Betrachtern nur zu gut verstanden worden zu sein. Die durch das Material gegebene allgegenwärtige Präsenz führte den Adeligen nicht nur den Status und die Stellung des Königs vor Augen, sondern suggerierte schon allein durch das Material Bronze die Permanenz der königlichen Herrschaft und die Dauerhaftigkeit ihrer ruhmreichen, kollektiven Erinnerung. Durch den Typus des Reiterstandbildes reihte sich der Bourbone in die dynastische Linie der französischen Machthaber ein, die sein Vater begründet hatte und welche er in Form einer Reiterstatue und mit der Visualisierung seiner militärischen Siege visuell zu legitimieren suchte. An dieser Stelle wird bereits deutlich, welchen immensen Stellenwert das Reiterdenkmal für die Heroisierung der französischen Könige seit Heinrich IV. besaß. In der Rezeption der Statue seines Vaters geriet das Monument Ludwigs XIII. zum Symbol der politischen Gewalt und des umfassenden Machtanspruchs des Königs, mit dem er sich im Kampf gegen konkurrierende Eliten offenbar durchzusetzen versuchte. Es entsteht folglich der Eindruck, dass das heroisierende Standbild in Frankreich vor allem im Kampf eines Herrschers gegen seine politischen Konkurrenten eingesetzt wurde, der sich in hohem Maße auch auf der bildlichen Ebene vollzog. Besonders die Statuen für Ludwig XIV. scheinen diesen Eindruck zu bestätigen, wie im Folgenden zu zeigen sein wird.

---

13 Vgl. Hunecke: Reitermonumente, S. 195.

14 Zitiert nach ebd. Übersetzung: „Diese triumphale Statue des Sohns Heinrichs IV. [...] war ein Schemen der absoluten Monarchie, der inmitten der französischen Aristokratie beschworen wurde. Die um die Place Royale herum wohnenden großen Herren konnten sich nicht mehr aus ihren Fenstern lehnen, ohne dieses unzerstörbare Bild ihres Lehnsherrn („suzerain") zu erblicken, der ihr Fürst („souverain") geworden war. Die monarchische Einheit, auf ihre Kosten von Ludwig XI. begonnen und von Richelieu vollendet, hatte an diesem Ort ihr Symbol. Die Lehnsaristokratie, die im Marais überwinterte, hatte nunmehr einen Herrn, dessen Abbild aus Bronze war."

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

7.2 *Ludwig XIV. zwischen seinen Eltern auf dem Pont au Change von Simon Guillain (1646–1647): Die Inszenierung der jungen Bourbonendynastie*

Die politische Bedrängnis, in der sich der junge Ludwig XIV. zu Beginn seiner Regierung befand, lässt sich an einem recht ungewöhnlichen Statuenensemble erahnen, das als visuelle Antwort auf die prekäre Situation der Bourbonen zu begreifen ist.[15] Als Ludwig XIII. 1643 starb, wurde sein vierjähriger Sohn am 11. Mai desselben Jahres inthronisiert. Für die Bewältigung seiner Aufgaben als König standen ihm seine Mutter Anna von Österreich, die die Regentschaft für ihren Sohn übernommen hatte, und Kardinal Mazarin zur Seite, der unmittelbar nach der Inthronisation Ludwigs XIV. von der Regentin und Königinmutter in seinem Amt als Premierminister bestätigt worden war. Die frühen Regierungsjahre des jungen Königs wurden von zahlreichen Herausforderungen begleitet, zumal seine Minderjährigkeit stetiger Anlass dafür war, seine Autorität anzuzweifeln.[16]

Die Statuengruppe aus Bronze zeigt Ludwig XIV. im Alter von ungefähr acht bis zehn Jahren zwischen seinen Eltern, Ludwig XIII. und Anna von Österreich (Abb. 131, 132, 133, 134). Das Monument von Simon Guillain (1589–1658) wurde gegen 1646/1647 in einer Nische am Pont au Change in Paris errichtet, weshalb es streng genommen nicht in den hier untersuchten Korpus freistehender Standbilder gehört (Abb. 131).[17] Die Analyse des Standbildes soll jedoch zeigen, in welcher politischen Situation auf eine heroisierende Inszenierung des jungen Königs im Stadtraum von Paris zurückgegriffen wurde. Im Fortgang der nachfolgenden Unterkapitel wird deutlich werden, welche Funktionen die heroische Modellierung des Königs im Standbild zu erfüllen hatte und welchen Veränderungen sie unterworfen war.

Das Monument auf dem Pont au Change in Paris ist eines der wenigen Standbilder, die die Zerstörungen im Zuge der Französischen Revolution überstanden

---

15 Grundlegend zur Statuengruppe Geneviève Bresc-Bautier: La gloire de la Régence, in: dies. / Xavier Dectot (Hg.): Art ou politique? Arcs, statues et colonnes de Paris, Paris 1999, S. 46–48; Barbara Gaethgens: La représentation de l'autorité royale, in: Isabelle de Conihout / Patrick Michel (Hg.): Mazarin. Les lettres et les arts, Saint-Rémy-en-l'Eau 2006, S. 76–91.

16 Zu den Umständen der frühen Regierungsjahre Ludwigs XIV. siehe zuletzt umfassend Martin Wrede: Ludwig XIV. Der Kriegsherr aus Versailles, Darmstadt 2015, S. 14–44.

17 Der Künstler war vor allem als Portraitist bekannt und schuf vorzugsweise Grabmäler, die sich durch eine ausgesprochene Expressivität des Ausdrucks auszeichneten, vgl. hierzu Geneviève Bresc-Bautier: Simon Guillain, in: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 65, 2009, S. 245–247. – Eine monographische Bearbeitung des Oeuvres des Simon Guillain steht meines Wissens noch aus, ich verweise daher auf die grundlegenden Studien Jean Courals: Jean Coural: Une oeuvre inconnue de Simon Guillain au musée de Versailles, in: La revue des arts 7, 1957, S. 215–217; ders.: Addition aux oeuvres des Guillain, in: Archives de l'art français, N.P., 22, 1959, 65–67; ders.: Oeuvres inédites des Guillain, in: La Revue des arts 9, 1959, S. 181–186; sowie Edouard-Jacques Ciprut: Additions à l'oeuvre du sculpteur Simon Guillain, in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français 1967/68, S. 173–183.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

haben. Die drei Statuen befinden sich heute im Louvre und nur Stiche und zeitgenössische Beschreibungen verraten uns die ursprüngliche Aufstellungssituation.[18] Überquert man heutzutage den Pont au Change, so erinnert nichts mehr an die beidseitige Bebauung der Brücke mit fünfstöckigen Häusern. Verschwunden ist auch die ehemalige, im Bereich der heutigen Place du Châtelet zu rekonstruierende Weggabelung, die durch einen mittig auf der Straßenachse situierten Häuserblock am nördlichen Ufer entstanden war. Die der Brückenkonstruktion zugewandte, schmale Südfassade dieses baulichen Komplexes nahm ab 1647 das Monument der königlichen Familie auf. Im Erdgeschoss war ein Ladengeschäft untergebracht, sodass sich das triumphale Statuenensemble deutlich über dem Straßenniveau erhob (Abb. 131). Durch die urbane Situation, die deutlich überlebensgroße Ausführung der Bronzefiguren und die architektonische Rahmung muss das Statuenensemble im Stadtraum sehr auffällig gewesen sein.[19] Bei der Überquerung des Pont au Change ging man direkt auf das Monument von Simon Guillain zu, ein Eindruck, den die hohe seitliche Bebauung auf der Brücke noch zusätzlich verstärkt haben dürfte.[20]

Wer genau die Statuengruppe in Auftrag gegeben hat, lässt sich heute nicht mehr mit Gewissheit sagen.[21] Die Errichtung des Monuments dürfte jedoch in einem engen, wenn nicht sogar in direktem Zusammenhang mit der Wiedererrichtung des Pont au Change ab 1639 unter Ludwig XIII. gestanden haben.[22] Es ist sehr wahrscheinlich, dass die Händler und Goldschmiede, die im Bereich des Pont au Change ihren Geschäften nachgingen, das Monument bezahlt haben.[23] Das Statuenensemble mag daher unter dem bereits mehrfach angeführten Vorbe-

---

18 Paris, Musée du Louvre, MR 3230.

19 Die Figur der Anna von Österreich misst 2,00 x 0,80 Meter, diejenige Ludwigs XIII. 2,30 × 0,83 Meter und die Ludwigs XIV. 1,53 x 0,67 Meter bei einer Tiefe von 0,37 Metern. Die Standbilder sind nicht vollplastisch gearbeitet, wie die heutige museale Präsentation der Werke erkennen lässt.

20 Vgl. Gaethgens: Représentation, S. 78.

21 Barbara Gaethgens zufolge besteht eine Möglichkeit darin, dass die Goldschmiede und Geldwechsler, die in diesem Bereich der Stadt und speziell auf der Brücke ihren Geschäften nachgingen, für den Auftrag verantwortlich zeichnen. Diese hatten, nachdem die alte Brücke 1621 durch einen verheerenden Brand zerstört worden war, im Jahr 1639 nach langwierigen Verhandlungen von Ludwig XIII. die Erlaubnis erhalten, eine neue Brücke aus Stein errichten zu dürfen. Der König sagte zudem einen Kostenzuschuss in Höhe von 350.000 Livre zu. Die Statuengruppe könnte eine Geste des Dankes bzw. der Anerkennung von Seiten der Händler gewesen sein, die als Reaktion ein Monument des Gönners und seiner Familie anfertigen ließen – indes blieb die finanzielle Beteiligung Ludwigs XIII. lediglich ein Versprechen. Barbara Gaethgens gibt außerdem zu bedenken, dass die heiligen Anna die Schutzpatronin der Goldschmiedezunft war, was die dargelegte These stützen würde. Somit wäre das Monument nicht nur ein Zeichen der Dankbarkeit dem König gegenüber, sondern auch als Ehrerbietung gegenüber seiner Gattin seitens der Goldschmiede des Pont au Change zu betrachten, vgl. Gaethgens: Représentation, S. 435, Anm. 6.

22 Vgl. ebd., S. 78.

23 Vgl. zu diesem Beschluss Lorenz Seelig: Studien zu Martin van den Bogaert, gen. Desjardins (1637–1694) (Diss., Universität München 1973), o. O. 1980; Karl Möseneder: Zeremoniell und monumentale Poesie. Die „Entrée solennelle“ Ludwigs XIV. 1660 in Paris,

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

halt, dass die Statue eines Fürsten fast immer im Konsens mit dem Dargestellten angefertigt wurde, als ein Zeichen der Anerkennung und Verbundenheit zu werten sein. Es verfügt darüber hinaus jedoch über eine politische Botschaft, die es im Folgenden genauer zu betrachten gilt.

Das Statuenensemble am Pont au Change ist in eine triumphale Scheinarchitektur eingestellt, die die Strukturen einer Ädikula besitzt. Jedes der drei Geschosse wird durch eine andere Säulenordnung charakterisiert. Das Erdgeschoss, wo sich auch das Ladengeschäft befand, wird von bossierten Pilastern toskanischer Ordnung beherrscht. Über dem eingestellten Rundbogen ist, nach Vorbild der römischen Triumphbögen, ein Relief angebracht. Dieses zeigt vier gefesselte, halb liegende Gefangene, sowie Standarten, Waffen und diverse Opfertiere (Abb. 135).[24] Die Wölfin, das Liktorenbündel, der Köcher und die Standarte mit den Kürzeln S.P.Q.R. (Senatus Populusque Romanus) sind ein eindeutiger Verweis auf die römische Republik, die sich in Kriegszeiten durch ihre Siege und in Friedenszeiten durch ihre innere Ordnung auszeichnete und somit auch als Modell für den frühneuzeitlichen Staat betrachtet wurde.[25] Getrennt durch ein Gesims erheben sich in der Etage darüber zwischen zwei ionischen Pilastern vier bronzene Figuren. In der Mitte erscheint der junge Ludwig XIV. (Abb. 132). Er hält in seiner rechten Hand ein Zepter und trägt die Kleidung eines Ritters vom Orden des Heiligen Geistes. Als Zeichen seiner Doppelfunktion als König und Dauphin wird der Sockel, auf dem er steht, von zwei Delphinen flankiert (Abb. 131). Über Ludwig XIV. schwebt eine *Fama* herab, um ihm einen Lorbeerkranz aufzusetzen – es handelt sich daher um eine apotheotische Darstellung. Zur Rechten des jungen Königs erscheint sein Vater, Ludwig XIII., ebenfalls als Ritter des Ordens des Heiligen Geistes erkennbar und in den Krönungsmantel gehüllt (Abb. 133). Auch er hält in seiner rechten Hand ein Zepter. Zusammen mit einer Geste der linken Hand geht sein Blick hinüber zu seiner Gattin. Anna von Österreich reagiert, indem sie die rechte Hand flach auf die Brust drückt, in ihrer Linken hält auch sie ein Zepter (Abb. 134). Den Abschluss der Nische bildet ein Segmentgiebel, der das Wappen der Regentin aufnimmt, das als Zeichen ihrer Witwenschaft von zwei Palmzweigen flankiert wird. Den oberen Abschluss bildet ein Dreiecksgiebel, der auf zwei korinthischen Pilastern ruht und zwischen denen das königliche, von zwei Engeln gehaltene Wappen angebracht ist. Im Tympanon darüber erscheint ein bekröntes „L“.

Berlin 1983; Kirsten Ahrens: Hyacinthe Rigauds Staatsportrait Ludwigs XIV. Typologische und ikonologische Untersuchung zur politischen Aussage des Bildnisses von 1701, Worms 1990; vgl. auch Gaethgens: Représentation.

24 Die Inschrift, die in der hier angeführten bildlichen Rekonstruktion zu erkennen ist, ist meines Wissens nicht überliefert. Auf einer anderen Darstellung des Monumentes am Pont au Change fehlt sie sogar ganz, es ist daher fraglich, ob sie tatsächlich ausgeführt wurde, siehe Bresc-Bautier: Gloire, die Abbildung befindet sich auf S. 47.

25 Vgl. Gaethgens: Représentation, S. 81.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Auf die verschiedenen Zeitdimensionen, die hier dargestellt sind, hat bereits Barbara Gaethgens hingewiesen.[26] Das Monument am Pont au Change wurde recht allgemein als eine Darstellung der Übertragung des Regierungsmandats an Anna von Österreich interpretiert.[27] Zum Zeitpunkt der Ausführung der Statuengruppe war Ludwig XIII. jedoch schon mehrere Jahre tot. Die simultane Darstellung von zwei Königen Frankreichs und einer amtierenden Regentin stiftete nicht nur in zeitlicher Hinsicht Verwirrung, sondern führte auch auf der jurisdikativen Ebene zu Problemen, weshalb es sich hier nicht um die Darstellung einer historischen Situation handeln kann. Barbara Gaethgens hat daher vorgeschlagen, dass es sich bei dem Monument um eine Darstellung der gesetzgebenden Gewalt, über die der König bzw. die Regentin verfügte, handelte.[28] Im Gegensatz zu den Stichen, Gemälden und Münzen, die ebenfalls als Bildträger für diese Thematik dienten, drückt sich in der Monumentalität der Statuengruppe ein Bild absoluter Autorität der königlichen Macht aus. Eine ähnliche Figurenkonstellation findet sich auf einem Gemälde von Peter Paul Rubens, das im Auftrag Marias de' Medici für den Palais Luxembourg entstanden ist (Abb. 136). Dargestellt ist Heinrich IV., wie er, kurz bevor er in den Krieg zieht, den mit Lilien verzierten Globus in die Hände seiner Gattin übergibt. Ludwig XIII., zu diesem Zeitpunkt Dauphin und noch ein Kind, steht zwischen seinen Eltern und reicht seiner Mutter als Zeichen seiner Zustimmung die Hand.[29] Der direkte Vergleich dieses Gemäldes mit der Statuengruppe am Pont au Change lässt erkennen, dass Ludwig XIV. im Standbild eine dominantere Position zugesprochen wird. Mithilfe des Sockels überragt er seine Eltern deutlich und verkörpert damit die königliche Autorität schlechthin. Die Fama, die im Begriff ist, ihn zu bekrönen, zeugt von der göttlichen Bestimmung seiner Wahl und macht damit deutlich, dass sich die absolute Autorität der Könige Frankreichs auf das Recht stützt, von Gottes Gnaden berufen zu sein.

Die Figur der bekrönenden Fama begegnete bisher im Rahmen der Apotheose des Alessandro Farnese (Abb. 63). Doch vermittelt sie hier nicht den Ruhm und die Anerkennung im Nachgang erfolgreicher militärischer Taten, sondern sie dient der Versicherung der göttlichen Bestimmtheit der französischen Könige. Als ikonographisches Element der heroischen Modellierung unterliegt sie folglich einem Funktionswandel. Im Monument am Pont au Change kommt der Figur der Fama die herausragende Funktion zu, das dynastische Prinzip einer auf göttlichem Recht basierenden Nachfolge der französischen Rolle zu veranschaulichen. Und eben dafür war es wichtig, nicht nur den neuen, sondern auch den alten König in das Statuenensemble aufzunehmen: Seine Präsenz verkörperte in Bezug auf die aktuelle politische Situation die Kontinuität, das Recht und die Legitimität der Nachfolge seines Sohnes.[30] Die Darstellung der amtierenden Regentin ist

26 Vgl. ebd., S. 82.
27 Vgl. ebd.
28 Ebd., S. 83.
29 Vgl. ebd., S. 84.
30 Ebd., S. 85.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

überdies nicht als eine Art Zugeständnis an die besondere aktuelle Situation zu werten, sondern vielmehr als ein integrativer Bestandteil zur Visualisierung der dynastischen Einheit und der absoluten, unteilbaren königlichen Autorität.[31] Der Verweis auf die göttliche Legitimierung der bourbonischen Nachfolge durch die Figur der *Fama* ist als ein neues Element der öffentlichen Heroisierung anzusehen. Darüber hinaus wird in die heroische Modellierung im Standbild auch die Sklavenikonographie übernommen. Am Reiterstandbild Heinrichs IV. dienten die Gefangenenfiguren der Darstellung der Siege und des Triumphs des Königs über die Erdteile und die Zeit. Im Standbild am Pont au Change hingegen scheint das Motiv der Sklaven kein direkter Verweis zu sein, der sich auf konkrete militärische Siege oder Erfolge zurückführen lässt. Stattdessen wird die Gefangenenikonographie zu einem Element der repräsentativen Inszenierung, die sich wieder verstärkt der überzeitlichen Idealisierung des Herrschers *all'antica* zuwendet. Sie weist damit in gewissem Sinne auf die Ikonographie, die im Rahmen der Heroisierung Ludwigs XIV. begegnet, voraus.

Die Heroisierung des jungen Königs dient, betrachtet man den größeren politischen Rahmen, der Stabilisierung der Bourbonendynastie. Das Monument am Pont au Change hatte die Aufgabe, an einem hochfrequentierten Ort in der Hauptstadt die Stellung der Königsfamilie und ihre Politik mittels einer monumentalen und triumphalen Statuengruppe zu verteidigen. Anna von Österreich, der nach dem Willen Ludwigs XIII. Kardinal-Minister Mazarin als beratendes Organ zur Seite gestellt war, musste sich in politischen Belangen gegen eine starke parlamentarische Opposition behaupten. Am Vorabend der Fronde versuchte letztere, zunehmend Kontrolle über die geschwächte königliche Macht zu erhalten. Die Parlamentarier waren bemüht, ihre juristisch unzulänglich definierten Befugnisse erheblich auszuweiten. Das Statuenensemble am Pont au Change diente damit nicht in erster Linie einer allgemeinen Repräsentation der Macht und des politischen Status des jungen Königs, sondern antwortete auf eine spezifische politische Situation. Die Heroisierung Ludwigs XIV. im öffentlichen Standbild diente, wie zuvor schon beim Reiterstandbild Ludwigs XIII. auf der Place Royale (Place des Vosges), der öffentlichen Repräsentation des Monarchen und zugleich auch der dezidierten sozialen Distinktion des Königs im Kampf mit den Eliten im eigenen Land.

---

31 Offenbar hatte der Kardinal-Minister Mazarin versucht, seine Konzeption einer absoluten und unteilbaren Autorität des Königs der Regentin gegenüber zu vermitteln, vgl. Gaethgens: Représentation, S. 86. In diesem Fall wäre das Standbild von Simon Guillain als ein direkter Ausdruck der politischen Maxime Kardinal Mazarins zu bewerten.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

7.3 Ludwig XIV. als Sieger über die Fronde von Gilles Guérin (1653–1654): Der junge König als Sieger über die Feinde im eigenen Land

Im Jahr 1648 spielte das Parlament von Paris in jener politischen Bewegung eine Rolle, die unter dem Begriff der Fronde bekannt ist.[32] Ihre Anhänger, zum größten Teil aus Adligen und Richtern, der *noblesse de robe*, bestehend, wollten damit der Zerstörung der alten französischen Verfassung entgegenwirken, die ihrer Meinung nach durch die Kardinäle Richelieu und Mazarin betrieben wurde. Am königlichen Hof wurde sie indes als antiroyalistische Rebellion aufgefasst. Tatsächlich lässt sich die Fronde als ein Ausdruck des Konflikts zwischen zwei verschiedenen Auffassungen von Königtum begreifen.[33] Erstere bestand in der Annahme, dass die Macht des Königs durch die sogenannten Fundamentalgesetze eingeschränkt wurde, über die das *Parlement* von Paris wachte. Letztere besagte jedoch, dass der König über „absolute" Macht verfügte, die zumeist als Macht ohne Grenzen („sans contrôle", „sans restriction", „sans condition", „sans reserve") definiert wurde.[34] Durch das Scheitern der Fronde wurde der Autonomie des Hochadels die Grundlage entzogen und den Ambitionen des Amtsadels, seine unzulänglich definierten Befugnisse auszuweiten, die Spitze genommen.[35] Der Sieg der Parteigänger Ludwigs XIV. über die Fronde im Jahr 1652 fand einen starken Widerhall in den Künsten der damaligen Zeit. Neben der Statue von Gilles Guérin, die 1654 im Innenhof des Pariser Hôtel de Ville aufgestellt wurde, kam noch im gleichen Jahr am Hof des Königs das Ballett „Pelée et Thétis" zur Aufführung, in dem Apoll eine Pythonschlange tötet, was sinnbildlich als Sieg des französischen Königs über seine Widersacher aufgefasst wurde.[36]

Als Zeichen, wie wichtig ein öffentlich errichtetes Standbild bei der Durchsetzung der königlichen Machtinteressen war, kann die Statue von Gilles Guérin gelten, die den immer noch jungen Ludwig XIV. als Sieger über die Fronde darstellt (Abb. 137). Sie wurde am 23. Juni 1654 im Innenhof des Pariser Rathauses feierlich enthüllt und zeigt Ludwig XIV. in einer antikischen Rüstung über einem dahingestreckten Krieger, der als Zeichen seiner Niederlage zusätzlich das Gesicht in der Armbeuge vergräbt. Das Monument kann somit als Rückgriff auf die italie-

---

32 Siehe grundlegend zur Statue Geneviève Bresc-Bautier: Louis XIV écrasant la Fronde, une composition du sculpteur Gilles Guérin (1653) récemment acquisé par le Louvre, in: Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France 2006 (2012), S. 68–73; zur Fronde Ronald G. Asch: Herbst des Helden. Modelle des Heroischen und heroische Lebensentwürfe in England und Frankreich von den Religionskriegen bis zum Zeitalter der Aufklärung. Ein Essay (Helden – Heroisierungen – Heroismen 3), Würzburg 2016, S. 79.

33 Peter Burke: Die Inszenierung des Sonnenkönigs, Berlin 1993, S. 56.

34 Peter Burke übernimmt die hier angeführten Charakteristika der absoluten Macht dem dreibändigen Universalwörterbuch des berühmten Enzyklopädisten Antoine Furetiére (1619–1688), das erst nach dessen Tod im Jahr 1690 erstmals publiziert wurde und als wichtige Quelle für die französische Sprache des 17. Jahrhunderts betrachtet werden kann, siehe dazu Burke: Inszenierung, S. 56.

35 Wrede: Kriegsherr, S. 47.

36 Vgl. Burke: Inszenierung, S. 56.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nischen Standbilder gewertet werden, die auf Artikulationsmodi zurückgriffen, bei denen der Dargestellte über die antikische Rüstung und in Anspielung auf imperiale Vorbilder heroisiert wird. Bereits im Vertrag aus dem Jahr 1653 wird die auszuführende Darstellung des Königs folgendermaßen beschrieben:

> [...] habillé à l'antique en Caesar victorieux avec un manteau à la romaine semé de fleurs de lys, sa teste couronnée de lauriers, tenant en sa main droicte un sceptre de mesme marbre avec lequel il monstre avoir reduict la Mutinerie, foulant aux piedz une figure représentant la rébellion de grandeur convenable et au naturel d'un fort jeune homme refrogné de visage, armé d'un corcellet et d'un javelot et un cimier en teste duquel il y aura figure de chat, foulant un joug rompu. Les deux figures susdites seront ensemble d'une seulle pièce taillées en marbre blanc de grandeur au naturel.[37]

Sowohl die Terracottafigur als auch die später ausgeführte Marmorstatue wurden nach der im Vertrag genannten Konzeption des Standbildes ausgeführt.[38] In eine antikische Rüstung gekleidet steht Ludwig XIV. über der Rebellion, in der rechten Hand hält er das Zepter als Zeichen seiner Befehlsgewalt, mit der er die „Meuterei" (mutinerie) unterdrückt hat. Die Inszenierung *all'antica* war folglich von Beginn an intendiert. Folgt man dem genauen Wortlaut des Kontrakt – „habillé à l'antique en Caesar" – so ist hier von einer Bildnisangleichung Ludwigs XIV. an den römischen Imperator Caesar und somit von einer imitativen Heroisierung zu sprechen. Doch im Unterschied zur Inszenierung des Andrea Doria in der Gestalt des Meeresgottes Neptun steht hier nicht die die öffentliche Akzeptanz steigernde Verhüllung des Herrschers als mythologische Gestalt im Mittelpunkt. Stattdessen dient die bildnisangleichende Gestaltung an Caesar der Visualisierung der antiken Herrschertradition, in der sich Ludwig XIV. offenbar zu betrachten gedachte. Der Anspruch auf Bedeutung, der der Statue unterlag, drückt sich nicht zuletzt auch in ihrer Größe aus. Mit einer Höhe von 220 cm kann man bei diesem Werk vom ersten monumentalen Portraitstandbild des Königs sprechen.[39]

Olivier Bonfait hat darauf hingewiesen, dass während der Auseinandersetzungen mit der Fronde nur eine einzige Familie es gewagt hatte, die eigene Geschichte in Form eines Bilderzyklus darstellen zu lassen.[40] Der Schwager des Prinzen von Condé ließ von Claude Vignon zwischen 1651 und 1653 elf großformatige Gemälde anfertigen, die die Heldentaten seiner Familie darstellten. Es fällt auf, dass in zahlreichen Szenen Siegesallegorien oder Gottheiten dargestellt sind, die als Element der heroischen Inszenierung der Familie betrachtet werden können.[41] Diese Beobachtung belegt die eingangs formulierte These, wonach die heroische Inszenierung einer Person oder Personengruppe der Abgrenzung

---

37 Zitiert nach Bresc-Bautier: Louis XIV, S. 69.

38 Der einzige Unterschied besteht darin, dass der Helm der liegenden Rebellion nicht von der Figur einer Katze, sondern von der einer Ratte geziert wird.

39 Das Standbild auf dem Pont au Change zeigt Ludwig XIV. als Kind; vgl. Bresc-Bautier: Louis XIV, S. 68.

40 Bonfait: Héros, S. 181.

41 Ebd., S. 181; zu den Gemälden siehe Paola Pacht Bassani: Claude Vignon. 1593–1670, Paris 1992, S. 469–477.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

im Konkurrenzkampf der Eliten diente. Am Beispiel des Schwagers des Prinzen von Condé wird darüber hinaus deutlich, dass der Adel dafür offenbar auf die Gattung der Malerei zurückzugreifen gezwungen war, da öffentliche Standbilder ganz offensichtlich der Verherrlichung des Monarchen vorbehalten waren.

Die Darstellung Ludwigs XIV. als Sieger über die Fronde ist der Gestaltung des Andrea Doria von Giovanangelo da Montorsoli und des Don Juan de Austria von Andrea Calamech auf der formalen Ebene durchaus vergleichbar. Alle drei Figuren sind in Rüstungen über ihren besiegten Gegnern dargestellt, auf welche sie als Zeichen ihres Sieges einen Fuß aufstellen (Abb. 42, 72, 137). Zwar ist das Standbild wie die beiden Monumente in Genua und in Messina als triumphaler Gestus aufzufassen, doch lag diesem historischen Sieg über die Fronde keine konkrete Beteiligung des französischen Monarchen zugrunde. Die antikische Rüstung verweist indes wieder auf die Tugendhaftigkeit des Herrschers, als deren Folge der Sieg über die Fronde anzusehen ist. Das formale Schema des Stehens des Siegers über dem Gegner ist als Zeichen des Triumphs anzusehen, das zugleich auch allegorische Züge aufweist. Der junge Ludwig erscheint im Standbild von Gilles Guérin als Tugendheld antiker Prägung. Aktualisiert wird die Darstellung des Königs durch den mit Lilien verzierten schweren Mantel und die lange Haarpracht. Doch letztlich sprach sich Ludwig XIV. am 30. Januar 1687 für die Entfernung des Denkmals aus: „Ôtez cette figure, elle n'est plus de saison."[42] Sie wurde durch eine Statue ersetzt, und zwar just in dem Jahr, in welchem ein anderes, deutlich prachtvolleres Monument des Königs enthüllt wurde: Das Standbild Ludwigs XIV. von Martin Desjardins auf der Place des Victoires. Es scheint, als ob der antikisch imprägnierte Kriegsheld, der martialisch über seinen Gegner triumphiert, als Heroisierungsfolie ausgedient hatte. Die Statue, die als Ersatz für den jugendlichen Krieger im Innenhof des Pariser Rathauses im Jahr 1689 errichtet und dort am 14. Juli feierlich enthüllt wurde, stammt von Antoine Coysevox (Abb. 138). Und obwohl sich der König von Frankreich zum damaligen Zeitpunkt im Krieg befand, unterstreicht das Monument die pazifikatorischen Züge des Monarchen und charakterisiert diesen als Friedensstifter.[43] Im Gegensatz zur Marmorstatue des Gilles Guérin ist Ludwig XIV. nun nicht mehr als Jugendlicher, sondern als gereifter Mann dargestellt.[44] Der nur leicht angehobene rechte Arm mit der zur Vorderseite leicht aufgedrehten offenen Hand mag als pazifikatorische Geste zu deuten sein und unterscheidet sich deutlich von dem triumphalen Habitus des Marmorbildwerks. Die antikisierende Gestaltung im öffentlichen Standbild dient hier also nicht mehr allein der Betonung militärischer Stärke und der Hervor-

---

42 Geneviève Bresc-Bautier: Effigies parisiennes de Louis XIV en pied, in: Nicolas Milovanovic / Alexandre Maral (Hg.): Louis XIV. L'homme et le roi (Ausstellungskatalog, Versailles 2009/2010), Paris 2009, S. 365–369, hier S. 365.

43 Siehe hierzu Hendrik Ziegler: Mazarin et l'image du Roi sous la Fronde, in: Isabelle de Conihout / Patrick Michel (Hg.): Mazarin. Les lettres et les arts, Saint-Rémy-en-l'Eau 2006, S. 236–247.

44 Vgl. Bresc-Bautier: Effigies, S. 365.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

hebung eines triumphalen Gestus. Stattdessen stellt sie sich als eine von unterschiedlichen Formen dar, in denen der französische König in der Öffentlichkeit repräsentiert werden konnte. Die antikisierende Rüstung impliziert hier zwar immer noch unterschwellig die besondere *virtus* des Königs, ist nun aber eher als eine „Stilhöhe" öffentlicher Inszenierung des Monarchen zu betrachten.

7.4 Das Standbild Ludwigs XIV. von Martin Desjardins: Höhepunkt und Grenzen einer maßlos übersteigerten Inszenierung des Königs

Das Standbild Ludwigs XIV. auf der Place des Victoires ist vom gestalterischen Aspekt als eines der opulentesten Monumente zu betrachten, die im Rahmen dieser Untersuchung analysiert werden. Seiner Form liegt eine heroische Modellierung des Königs zugrunde, die als eine Art Gipfelpunkt der hier bereits aufgezeigten Entwicklungslinien der Heroisierung im öffentlichen Standbild vorgestellt werden soll. Formal und inhaltlich erfährt das kompetitive Element, das in der Konzeption anderer Herrscherstandbilder bereits evident war, eine weitere Steigerung, die die vehemente Kritik, die dem Denkmal Ludwigs XIV. nachweislich auch außerhalb Frankreichs entgegengebracht wurde, sehr begünstigt haben dürfte.[45] Dieser Aspekt wurde bereits hinlänglich von Hendrik Ziegler behandelt. Auch die Figur Ludwigs XIV. und ihre öffentliche Repräsentation sind sowohl in historischer als auch in kunstwissenschaftlicher Hinsicht sehr gut erforscht. Daher beschränken sich die nachfolgenden Ausführungen darauf, einzelne zentrale Beobachtungen zur Heroisierung im öffentlichen Standbild zusammenzuführen und die Bedeutung der Statue Ludwigs XIV. auf der Place des Victoires als den Kulminationspunkt einer grenzenlosen Verherrlichung eines lebenden Herrschers und seiner Heroisierung im öffentlichen Standbild darzulegen. Zugleich kann das Monument aber auch als sinnfälliger Ausdruck eines sich wandelnden Darstellungskonzeptes betrachtet werden, das angesichts der Pluralisierung heroischer Modelle im Laufe des 17. Jahrhunderts grundlegenden Veränderungen ausgesetzt ist, die ihren Niederschlag auch in der monumentalen Repräsentation des Monarchen finden.

Wie wir gesehen haben, fand der Sieg Ludwigs XIV. über die Fronde seinen sinnfälligen Ausdruck in einem Marmorstandbild, das den jungen König in einer antikischen Rüstung und dadurch in eindeutig heroischer Kostümierung darstellte. Auch in den darauffolgenden Jahren ließ sich der französische König vorrangig in der Pose *all'antica*, im Gewand der großen Herrscher des Altertums, darstellen. Wie Thomas Kirchner gezeigt hat, wurde mit der Niederschlagung der Fronde nicht nur dem Machtanspruch des Adels – und allen voran des Prinzen

[45] Zur Kritik an der Statue Ludwigs XIV. auf der Place des Victoires in Paris siehe die umfassende Studie von Hendrik Ziegler: Der Sonnenkönig und seine Feinde. Die Bildpropaganda Ludwigs XIV. in der Kritik (Habil., Universität Hamburg 2007; Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 79), Petersberg 2010.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

von Condé – Einhalt geboten, sondern es stand überdies auch dessen Vergleich mit Alexander dem Großen zur Disposition.[46] Condé hatte nach dem Tod Ludwigs XIII. das Machtvakuum ausgenutzt und den prominenten Vergleich für sich in Anspruch genommen.[47] Durch seine militärischen Erfolge während des Dreißigjährigen Krieges war diese Parallelisierung von Alexander und ihm durchaus glaubwürdig, er wurde von der zeitgenössischen Literatur als zweiter Alexander, idealer Fürst und Kriegsherr besungen.[48] Doch nach seiner Rückkehr aus dem Brüsseler Exil im Jahr 1660 musste er sich den politischen Realitäten fügen und nahm sodann im „entstehenden ludovizianischen Sonnensystem" den Platz ein, der seinem Rang als Untertan gebührte.[49] Darüber hinaus war dem Adel die Möglichkeit genommen worden, sich mit dem Ideal des Ritters zu identifizieren, denn der König hatte erfolgreich seinen Anspruch geltend gemacht, dass er der einzig wahre ritterliche Held sei.[50] Da der Adel auf diese Weise der grundlegenden Ausdrucksformen seiner sozialen Distinktion beraubt war, führte dies zu nachhaltigen Spannungen, nicht zuletzt auch deshalb, da der soziale Zugang zu Ehre nun ein veränderter war. Die aus der Beanspruchung der Ritterfigur durch den König resultierende Umformulierung der ritterlichen Werte führte dazu, dass *gloire* nicht mehr als individuelle Anerkennung militärischer Taten erworben werden konnte, sondern allein vom Monarchen anerkannt bzw. zugeteilt werden konnte.[51] Sie wurde durch die alle Lebensbereiche umfassende *honnêteté* ersetzt, sodass der individuelle kriegerische Heroismus nach der Mitte des Jahrhunderts seine militärische, in gewissem Sinn auch seine gesellschaftliche Funktion verlor.[52] Ehre war fortan nur für den König und durch den König zu erwerben, die Krone war demnach die einzige Quelle und zugleich legitimatorische Instanz für Rang und Status.[53]

Doch nicht nur das Modell des Ritters als heroische Figur wurde von Ludwig XIV. usurpiert, sondern auch die Rolle des Helden in antiker Prägung. Eine zen-

---

46 Thomas Kirchner: Der epische Held. Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts, München 2001, S. 113.

47 Eigentlich stand Condé, der zwar eine hohe Stellung im Staat einnahm, jedoch nicht König war, dieser Vergleich seiner Person mit Alexander dem Großen nicht zu – allerdings hatte Ludwig XIII. auf diese Parallelisierung verzichtet und sich, seiner Frömmigkeit stärker entsprechend, mit Konstantin verglichen, siehe dazu Kirchner: Held, S. 103–113.

48 Katia Béguin: Les princes de Condé. Rebelles, courtisans et mécènes dans la France du Grand Siècle, Seyssel 1999, S. 60–65; vgl. Wrede: Furcht, S. 345.

49 Ebd.

50 Asch: Herbst, S. 83. – Allerdings spielte die Kultur des Rittertums am königlichen Hof in den späteren Jahren keine maßgebliche Rolle mehr, da der König nicht mehr als roi-chevalier, sondern als roi-connétable auftrat, siehe hierzu Wrede: Furcht, S. 344–351; zu Heinrich IV. als „klassischem roi-connétable" des frühen 17. Jahrhunderts in Frankreich siehe Ronald G. Asch: Heros, Friedensstifter oder Märtyrer? Optionen und Grenzen heroischen Herrschertums in England, ca. 1603–1660, in: Martin Wrede (Hg.): Die Inszenierung der heroischen Monarchie, München 2014, S. 199–216.

51 Wrede: Furcht, S. 345.

52 Ebd., S. 345–346.

53 Ebd., S. 347.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

trale Bedeutung kam hier der Figur Alexanders des Großen zu.[54] Der französische König eroberte sich in den Auseinandersetzungen mit der Fronde den Vergleich mit Alexander dem Großen als königliches Privileg zurück.[55] Ein sinnfälliger Ausdruck dafür ist das 1660/61 von Charles Le Brun gemalte Bild „Königinnen von Persien zu Füßen Alexanders" (Abb. 139).[56] Das Gemälde war für den Künstler ein durchschlagender Erfolg. Dieser gründete sich nicht zuletzt auch auf die mythenumwobene Entstehungsgeschichte des Bildes, denn offenbar hatte Ludwig XIV. die Arbeiten des Malers auf das Engste verfolgt, nach Aussage von Le Bruns Vertrautem Guillet de Saint-Georges aus dem Jahr 1693 soll der König gar an der künstlerischen Arbeit und an dem im Bild verfolgten Konzept beteiligt gewesen sein.[57] Dieser scheinbar sehr enge Umgang des zum neuen Alexander stilisierten Ludwig XIV. machte aus Le Brun einen neuen Apelles.[58] Überhaupt legte der makedonische Herrscher die Verbindung von Kunst und Politik geradezu nahe, denn er war nicht nur im militärischen Bereich äußerst erfolgreich, sondern zeichnete sich durch intellektuelle und künstlerische Interessen sowie eine ausgesprochene Wertschätzung von Kunst und Künstlern aus.[59]

Doch nicht nur in künstlerischer, vor allem auch in politischer Hinsicht war das Bild Le Bruns ein großer Erfolg. Offenbar plante der Künstler nur kurze Zeit darauf, weitere Gemälde mit Alexanderthematik anzufertigen.[60] Hinter dem

---

54 Zur Glorifizierung Ludwigs XIII. und Ludwigs XIV. als neuer Alexander siehe Jakob Willis: Glanz und Blendung. Zur Ästhetik des Heroischen im Drama des Siècle classique (Diss., Albert-Ludwigs-Universität Freiburg 2017; Lettres), Bielefeld 2018, S. 19–20, dort auch mit weiterer Literatur.

55 Kirchner: Held, S. 113, vgl. S. 116.

56 Versailles, Musée national du Château. – Da es überdies in Frankreich für die Darstellung von Szenen aus dem Leben Alexanders genausowenig eine grundlegende Tradition gegeben hatte wie für die malerische Wiedergabe von Ereignissen aus der antiken Geschichte, müssen sich Auftraggeber und Künstler der Neuigkeit des Unternehmens bewusst gewesen sein, siehe hierzu Kirchner: Held, S. 272–277; zum Gemälde Le Bruns und der dahinterstehenden Bildpolitik siehe zuletzt umfassend Thomas Kirchner: „Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre" de Charles Le Brun. Tableau-manifeste de l'art français du XVIIe siècle, Paris 2013.

57 Kirchner: Held, S. 277–278.

58 André Félibien: Les reines de Perse aux pieds d'Alexandre. Peinture du cabinet du roy, Paris 1664, S. 4; vgl. Kirchner: Held, S. 278. – Zu Apelles als Künstlerhelden siehe zuletzt den Beitrag von Andreas Thielemann: AB OLYMPO – Die Selbst- und Fremdheroisierung Andrea Mantegnas, in: Katharina Helm u. a. (Hg.): Künstlerhelden? Heroisierung und mediale Inszenierung von Malern, Bildhauern und Architekten, Merzhausen 2015, S. 19–50; zum Kunstheld im 17. Jahrhundert siehe auch Christina Posselt-Kuhli: Der Kunstheld. Eine semantische Spurensuche in Panegyriken des 17. Jahrhunderts, in: Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen 35, 2014, S. 41–67; grundlegend zum Kunsthelden im Heiligen Römischen Reich deutscher Nation siehe dies.: Der „Kunstheld" im Spannungsfeld zwischen Krieg und Frieden. Ein herrscherliches Tugendexempel im Deutschland des 17. Jahrhunderts, in: helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen 2.2, 2014, S. 17–35, DOI: 10.6094/helden.heroes.heros./2014/02/03.

59 Kirchner: Held, S. 272.

60 Vgl. ebd., S. 286. – Es waren scheinbar Themen wie „Alexander und der gordische Knoten" und „Alexander und Timokleia" beabsichtigt, wie zwei Vorzeichnungen belegen, die sich heute im Louvre im Cabinet des dessins befinden (Inv. GM 6369, GM 6260).

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Konzept stand offenbar das Anliegen, den Charakter des Königs und seine moralischen Qualitäten herauszuarbeiten. Doch Le Brun ließ das Projekt fallen und widmete sich ab 1663/64 der Konzeption eines großformatigen Gemäldezyklus, von dem insgesamt vier Bilder bis 1673 fertiggestellt waren: „Die Überquerung des Granikus", „Der Triumph Alexanders", „Die Schlacht bei Arbella" und „Alexander und Porus" waren nicht nur in ihren Maßen monumental, sondern betonten nun vor allem die militärischen Leistungen des antiken Herrschers.[61]

Die Parallelisierung mit Alexander dem Großen kam jedoch nicht erst mit der Übernahme der Regierungsgeschäfte im Jahr 1661 auf. Ludwig XIV. war bereits bei seiner Geburt an dem berühmten Herrscher der Antike gemessen worden und nur wenige Jahre darauf widmete ihm Puget de la Serre sein „Portrait d'Alexandre le Grand".[62] Man versäumte auch nicht, anlässlich der Gründung der Académie Royale de Peinture et de Sculpture im Jahr 1648 auf die Parallele zu Alexander dem Großen zu verweisen, der in Athen ebenfalls eine Akademie gegründet hatte.[63] Und 1665 tanzte Ludwig XIV. sogar die Rolle des Alexander in Benserades „Ballet royal de la naissance de Venus":

> Ce Prince qui paroist sous l'habit d'Alexandre
> N'est pas moins genereux, ny moins brave que luy,
> Ce que l'un fut jadis l'autre l'est aujourd'huy,
> Et le plus clairvoyant s'y pouroit bien méprendre:
> Ils se sont distinguez par leurs faits éclatans,
> Le Macedonien fut l'honneur de son Temps,
> Ainsi que le François est l'ornement du nostre,
> Et la vertu meslée à la prosperité
> Semble les avoir mis vis à vis l'un de l'autre
> Pour en faire mieux voir la juste égalité.[64]

Der Vergleich mit einer historischen Person ermöglichte, wie Thomas Kirchner dargelegt hat, eine komplexere Aussage als die Parallelisierung mit einem paganen Gott oder einer mythologischen Figur, da nicht nur Eigenschaften in Anspruch genommen, sondern eine politische Programmatik formuliert werden konnte.[65] Das Zitat aus dem Ballett zeigt sehr deutlich, dass sich die Parallelisierung Ludwigs XIV. mit Alexander dem Großen nicht nur auf die Eigenschaf-

61 Vgl. Kirchner: Held, S. 286.

62 Jean Puget de La Serre: Le portrait d'Alexandre le Grand, Paris 1641, gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8545629/f10.item [01.11.2020]; Kircher: Held, S. 113.

63 Louis Vitet: L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Etude historique, Paris 1861, S. 197.

64 Isaac de Benserade: Ballet royal. De la naissance de Venus. Dansé par sa Majesté, le 26. de ianvier 1665, Paris 1665, S. 45, zitiert nach Kirchner: Held, S. 113. Übersetzung: „Der Prinz, der in der Rolle von Alexander erscheint, / Ist nicht weniger großmütig und auch nicht weniger mutig als dieser, / Das, was der eine einstmals war, ist der andere heute, / Und selbst der klügste Mensch könnte sich wohl irren: / Sie haben sich durch ihre glanzvollen Taten ausgezeichnet, / Der Makedonier war die Ehre seiner Zeit, / So wie der Franzose die Zierde unserer Zeit ist, / Und die mit dem Glück vereinigte Tugend / Scheint sie einander gegenübergestellt zu haben, / Um besser ihre völlige Gleichheit zu zeigen."

65 Kirchner: Held, S. 105.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ten und Tugenden bezog, sondern auch auf seine glanzvollen Taten. Doch genau darin lag das Problem, das diese Art der bildnisangleichenden Heroisierung für den französischen König bereithielt. Denn im Gegensatz zu der hier bemühten heroischen Referenzfigur konnte Ludwig XIV. bis 1667 im militärischen Bereich nicht mit Erfolgen aufwarten, in diesem Jahr übernahm der Monarch überhaupt sein erstes eigenes Kommando. Charles Le Brun löste dieses Problem in seinem Gemälde *Königinnen von Persien zu Füßen Alexanders*, indem er das militärische Ereignis zum thematischen Rahmen machte, um im Gegenzug die moralischen Qualitäten Alexanders stärker herausstellen zu können.[66]

Doch nicht nur die fehlenden militärischen Erfolge Ludwigs XIV. befeuerten die Kritik an der Parallelisierung des französischen Königs mit Alexander dem Großen, sondern die Figur des antiken Herrschers selbst wurde zunehmend kontrovers diskutiert. Nun stachen nicht mehr sein militärisches Geschick oder seine künstlerischen Interessen als am deutlichsten wahrzunehmende Eigenschaften hervor, sondern allen voran seine Hybris.[67] Letztlich lässt sich diese veränderte Einschätzung Alexanders des Großen wohl auf eine allgemeine Skepsis gegenüber Heldenfiguren zurückführen, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts einsetzte und mit der vielfach beschworenen und für diese Zeit fast als topisch zu betitelnden „Krise des Helden" in Zusammenhang steht.[68] Zwischen 1630 und 1660 vollzog sich ein grundlegender Wandel des Heldenbegriffs, der sich vereinzelt auch in der bildenden Kunst niederschlug. Zum einen folgte der Pluralisierung der Heldenkonzepte eine „wahre Inflation von heroischen Portraits", mit der eine Entwertung des Heldenbegriffs einherging.[69] Zum anderen zeichnete sich ein zunehmender Konflikt zwischen Heldentum und Moral ab, als Konsequenz wurde der Heldenbegriff, zumindest in der französischen Literatur des 17. Jahrhunderts, vollständig von seinen moralischen Kategorien befreit, wodurch letztlich auch Kriminelle zu Helden werden konnten.[70] Der Held war zwar nicht notwendigerweise zu einer unmoralischen Figur geworden, doch war seine Haltung gegenüber der Moral nicht mehr eindeutig.[71] Die negative Konnotation des Helden drückte sich in der Entwicklung eines Gegenmodells aus: Dem *grandhomme*. Jean de la Bruyère unterschied in seinen „Caractères" aus dem Jahr 1688 eindeutig zwischen letzterem und einem Helden.[72] Der *grandhomme* zeichnete sich nicht nur durch seine moralische Qualität aus, sondern auch durch einen ganzen Tugendkatalog wie Erfahrung, Einsicht, Intelligenz und Weitblick. Für de la Bruyère war der Held jedoch nur im Kriegshandwerk anzutreffen, der *grandhomme* hingegen in allen Berufssparten. Diese Kritik an der kriegerischen

66 Vgl. ebd., S. 115.
67 Vgl. Asch: Herbst, S. 84.
68 Siehe hierzu die Ausführungen Thomas Kirchners, dem ich hier folge, Kirchner: Held, S. 346–356.
69 Ebd., S. 347.
70 Vgl. ebd., S. 349.
71 Vgl. ebd., S. 351.
72 Ebd., S. 353, dem ich hier folge.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dimension des Heldenbegriffs hatte Nicolas Boileau bereits 1670 in seiner ersten „Epistre" geäußert, die er an Ludwig XIV. gerichtet hatte.[73] Er stellte darin dem traditionellen, kriegerischen den friedliebenden Helden entgegen. Ersterer sei überall und in allen Jahrhunderten anzutreffen, letzterer hingegen äußerst rar. Boileau führt aus, dass Ludwig XIV. so ein friedliebender Held sei, dessen Leistung nicht im militärischen Kampf, sondern im Friedensschluss bestünde.[74] Vor diesem Hintergrund mag auch der Austausch der Statue im Innenhof des Hôtel de Ville in Paris verständlicher erscheinen. Das Bild des siegreich aus dem Kampf mit der Fronde hervorgegangenen Königs (Abb. 137) wich der Darstellung eines deutlich pazifikatorischen Monarchen (Abb. 138). An diesem Monument lässt sich die Skepsis gegenüber Heldenfiguren im öffentlichen Standbild ablesen, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Frankreich offenbar eingesetzt hatte. In anderen öffentlichen Standbildern des Königs lässt sich dies nur bedingt nachweisen. Es fällt auf, dass sich die Inszenierung und die heroische Verherrlichung Ludwigs XIV. weiterhin an militärisch konnotierten Figuren und Vorstellungen des Heroischen orientierte. Als einziges Indiz einer sich ändernden Bewertung von Helden lässt sich für den Bereich des öffentlichen Standbildes die Rüstung anführen. Die sich wandelnden Vorstellungen des Heroischen und die daraus resultierenden Überlegungen zu einer veränderten heroisierenden Inszenierung des französischen Königs sind im Kontext mit der ab 1687 einsetzenden Debatte der „Querelles des anciens et des modernes" zu sehen. Am 27. Januar 1687 hatte Charles Perrault sein Gedicht mit dem Titel „Le siècle de Louis le Grand" vorgetragen, in welchem er das Zeitalter Ludwigs XIV. als Ideal anpries und zugleich die Vorbildfunktion der Antike in Frage stellte. In diesem vorwiegend auf die Literatur bezogenen Streit beharrten die sogenannten *Modernes* darauf, dass die unter dem Sonnenkönig einsetzende Kultur der Blütezeit der Antike, der augusteischen Epoche, überlegen sei.[75] Allerdings beharrten sie auf dem traditionellen Heldenbegriff und kritisierten Boileaus Entwurf eines friedlichen Helden.[76]

Es liegt auf der Hand, dass sich die hier lediglich skizzierte Krise des Heldenbildes auch auf die Parallelisierung Ludwigs XIV. mit Alexander dem Großen auswirken musste. Diese Strategie konnte angesichts der erheblichen Zweifel und der Kritik an dem ihm zugrundeliegenden Heldenbegriff schlichtweg nicht mehr überzeugen. Doch wie Thomas Kirchner zutreffend festgestellt hat, pochte Ludwig auf seine Heldenrolle.[77] Ein Ergebnis dieser Entwicklung ist, dass das von Alexander dem Großen verkörperte Heldenbild sowie die mit ihm in Zusammenhang zu bringenden bildlichen Konzepte aufgegeben wurden. Seit etwa 1680 wurden Verweise auf Alexander seltener und auch die Ablehnung der klas-

73 Ebd., S. 354.
74 Ebd.
75 Asch: Herbst, S. 85.
76 Vgl. Kirchner: Held, S. 355.
77 Ebd., S. 357.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sischen Mythologie war zu dieser Zeit recht deutlich spürbar.[78] Die Heroisierung des Königs war nun nur noch möglich, indem man auf mythologische Themen und bildliche Bezugnahmen auf die antike Geschichte weitgehend verzichtete. Im Gegensatz zum Reiterstandbild Ludwigs XIII. und zum Monument Ludwigs XIV. am Pont au Change, die im Vergleich eher als allegorische Darstellungen der absolutistischen Staatsraison zu betrachten sind, sollten die ab 1680 entstandenen Statuen des Königs dessen konkrete, klar benennbaren Taten – oder das, was die Künstler dazu erklärten – rühmen.[79] Im Jahr 1679 ersetzte man das ursprüngliche mythologische Programm für die Grande Galerie, in dessen Mittelpunkt Herkules stand, durch die Darstellungen der Taten des Königs. Die Medaillen, die um diese Zeit in steigender Zahl produziert wurden, präsentierten den König eher direkt als allegorisch.[80]

In meinen Augen muss das Standbild für Ludwig XIV. auf der Place des Victoires vor diesem Hintergrund der kunsttheoretischen Reflexion der Inszenierung des Monarchen und des sich wandelnden Heldenbegriffs betrachtet werden. Es handelt sich bei dem imposanten, in der Revolution zwischen dem 11. und 13. August 1792 gestürzten Werk bekanntlich um eine extrem gesteigerte Verherrlichung des absolutistischen Königs, dessen heroische Modellierung den jeweiligen Debatten des 17. und des beginnenden 18. Jahrhunderts zur Ästhetik und zum Heldenbegriff Rechnung trägt. Die Statue für Ludwig XIV. ist daher eine sehr spezifische, auf die Forderungen seiner Zeit reagierende Ausdrucksform der heroischen Modellierung des Königs im Standbild, die in ihrer Komplexität und ikonographischen Fülle sowohl in der Zeit davor wie danach ihresgleichen sucht. Zugleich weist in meinen Augen die Denkmalkritik, die Hendrik Ziegler ausführlich dargelegt hat, auf die Debatten der Aufklärung zur Angemessenheit verschiedener Darstellungsformen voraus.

Das am 28. März 1686 auf der Place des Victoires eingeweihte Standbild wurde auf Geheiß des Duc de la Feuillade angefertigt, von welchem auch die Initiative zur Erschaffung des Platzes ausging.[81] Es ist jedoch damit zu rechnen, dass Ludwig XIV. dieses Unternehmen zu seinen Ehren nicht nur billigte, sondern auch weitreichend unterstützte.[82] Der Herzog hatte sich im Holländischen Krieg militärisch hervorgetan und war schließlich in den Rang eines Marschalls aufgestiegen.[83] Er stand wohl in engem Kontakt zu Ludwig XIV. und galt als einer der wenigen Freunde des französischen Königs.[84] Der Duc de la Feuillade beschloss

---

78 Wie Peter Burke bemerkt, wurde das Sonnenemblem zwar nicht aufgegeben, doch büßte es jene Bedeutung ein, die es in den 1650er und 1660er Jahren noch gehabt hatte, siehe hierzu Burke: Inszenierung, S. 159.

79 Vgl. Wrede: Furcht, S. 351.

80 Burke: Inszenierung, S. 159.

81 Vgl. Ziegler: Sonnenkönig, S. 77. – Zur Statue Ludwigs XIV. auf der Place des Victoires, ihrer Genese und Rezeption siehe ausführlich ebd., S. 75–132, dem ich hier folge.

82 Vgl. ebd., S. 75.

83 Ebd., S. 78.

84 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nach dem Ende des Holländischen Krieges, aus dem Frankreich als Sieger hervorgegangen war, eine überlebensgroße Statue Ludwigs XIV. anfertigen zu lassen. Der flämische Bildhauer Martin Desjardins fertigte daraufhin zwischen 1679 und 1681/82 eine Marmorstatue an, die in der Höhe 3,47 Meter maß und den französischen König in antikischer Rüstung in der Tradition römischer Imperatoren darstellt (Abb. 140).[85] Zu Beginn könnte dieses Standbild für eines der Privathäuser des Duc de la Feuillade bestimmt gewesen sein. Doch belegt das bereits 1681 in Auftrag gegebene Sockelprogramm, dass die Marmorstatue Ludwigs XIV. spätestens zu diesem Zeitpunkt für die Aufstellung auf einem öffentlichen Platz vorgesehen gewesen sein muss. Das in Auftrag gegebene Programm umfasste vier gefesselte Bronzesklaven und vier bronzene Relieftafeln, wobei für letztere folgende Themen festgelegt wurden: Neben einer *Allegorie auf den Frieden von Nimwegen* (1678/79) waren auf den Reliefs die *Anerkennung des französischen Vortritts durch Spanien* (1662), der *Rheinübergang der französischen Truppen* (1672) und die *Einnahme von Besançon* (1674) darzustellen. Nachdem Ludwig XIV. im Dezember des Jahres 1681 das im Werden befindliche Projekt begutachtet hatte, entschloss sich der Marschall, die Marmorstatue dem König zu schenken. Im April 1682 beauftragte der Duc de la Feuillade Martin Desjardins mit der Anfertigung einer zweiten Statue, die jedoch aus Bronze sein und am Ende über fünf Meter hoch werden sollte.[86] Obwohl der Großteil der von mir in dieser Publikation untersuchten Monumente die jeweils dargestellte Figur in einem deutlich überlebensgroßen Maßstab präsentieren, ist das Maß der Statue Ludwigs XIV. auf der Place des Victoires doch sehr bemerkenswert. Die Kolossalität des Pariser Standbildes ruft unmittelbar einen Vergleich mit der Davidstatue Michelangelos in Florenz auf (Abb. 6). Wie gezeigt wurde, mussten die Bildhauer der späteren Statuen auf der Piazza della Signoria nicht nur künstlerisch mit dem Monument des biblischen Helden konkurrieren. Wollte eine politische Partei – wie im Falle der Medici mit dem Stuck-Herkules (Abb. 7) und der Herkules-Kakus-Gruppe (Abb. 8) – ihre politischen Ambitionen und ihr Selbstverständnis überzeugend auf der Piazza verbildlichen, so musste sich das dafür anzufertigende Monument *nolens volens* an der Kolossalität der Davidstatue messen. Berücksichtigt man die zuvor betrachteten Statuen Ludwigs XIV. und bedenkt man, dass dieser eine Bildnispolitik betrieb, die die Errichtung zahlreicher Standbilder seiner Person in den Städten des Königreichs umfasste, so wird deutlich, dass der kolossale Maßstab des Standbildes auf der Place des Victoires in Paris ein Ausdruck des politischen Selbstverständnisses des Monarchen und ein Symbol seines allumfassenden Herr-

[85] Établissement public du musée et du domaine national de Versailles, Orangerie. – Die Marmorstatue wurde bereits im Jahr 1683 dorthin verbracht; der Kopf wurde 1816 durch Jean-François Lorta ergänzt.

[86] Ziegler: Sonnenkönig, S. 78.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schaftsanspruches ist.[87] Die Kolossalität des Monumentes ist somit in der Lage, die Aussage der Statue zu konturieren und diese in ihrer impliziten Forderung nach Gültigkeit ein weiteres Mal zu steigern.

Das von Martin Desjardins angefertigte zweite Standbild, das während der Französischen Revolution zerstört wurde und in seinem kompletten Erscheinungsbild heute nur noch in Form von Stichen rekonstruierbar ist, stellte den französischen König beachtlicherweise nicht mehr in antikischer Gewandung dar. Auch wenn sich die genauen Gründe für diese grundlegende Veränderung auf schriftlicher Ebene nicht mehr nachvollziehen lassen, so ist diese Beobachtung im Hinblick auf die Analyse der heroischen Modellierung des französischen Monarchen im öffentlichen Standbild doch von herausragender Bedeutung.[88] Ludwig XIV. wurde nämlich stattdessen im zeitgenössischen Krönungsmantel gezeigt, wie er auf einen dreiköpfigen Zerberus tritt und von einer hinter ihm auf einem Globus stehenden Viktoria mit Lorbeeren bekrönt wird (Abb. 141). Ähnlich wie bei der Marmorstatue hatte er die Linke in die Hüfte gestemmt, wobei die Rechte den Kommandostab allerdings nicht waagrecht in der Hand hielt, sondern auf dem Boden abstützte. Auf der Standplatte lagen als Attribute des Herkules eine Keule und das Fell des Nemeischen Löwen sowie ein Faszienbündel, ein Helm und ein Schild. Die Sklavenfiguren und Bronzereliefs, die für das erste Statuenprojekt angefertigt worden waren, wurden in das Programm des zweiten Monumentes übernommen.[89]

Im Jahr 1685 wurde der die Statue ergänzende Bildschmuck ausgeweitet. Im März wurden bei Martin Desjardins weitere bronzene Trophäen bestellt, die die Sklaven als die im Holländischen Krieg unterlegenen Gegner charakterisieren sollten: Das Reich, Spanien, Holland und Brandenburg. Im Winter wurde der Künstler zudem mit der Anfertigung weiterer Festons, Medaillons und Inschriftenkartuschen beauftragt. Dazu zählte auch das berühmte Epigraph VIRO IMMORTALI (Dem unsterblichen Mann), das an der oberen Deckplatte des Sockels in Bronzelettern angebracht wurde. Sogar nach der Einweihung des Standbildes im März 1686 wurden letzte Erweiterungen vorgenommen. Im August wurden 24 Bronzemedaillons bei Jean Arnould, genannt Regnault, in Auftrag gegeben, die die bedeutendsten Ereignisse aus der Regierungsgeschichte Ludwigs XIV. darstellen sollten.[90] Sie waren dazu vorgesehen, an vier monumentalen Laternen angebracht

---

87 Zur „Statuenkampagne" Ludwigs XIV., die ab 1685/86 die Errichtung von fast zwanzig Standbildern des Königs in den Provinzstädten des Königreichs umfasste, siehe grundlegend Burke: Inszenierung, S. 84–105, hier insbes. S. 93.

88 Die Bronzestatue Ludwigs XIV. wurde zwischen dem 11. und 13. August 1792 von ihrem Sockel gestürzt und eingeschmolzen, vgl. Ziegler: Sonnenkönig, S. 78, S. 81.

89 Dies wurde vertraglich entsprechend festgelegt, vgl. ebd., S. 78. – Die Figuren haben die Französische Revolution überstanden, da sie bereits im Juli 1790 aus politischen Gründen vom Sockel abgenommen und „befreit" worden waren, vgl. ebd., S. 81. Sie befinden sich heute, gemeinsam mit einigen Medaillons und Trophäen, die von Martin Desjardins für das Standbild angefertigt worden waren, im Musée du Louvre in Paris.

90 Ebd., S. 80–81.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zu werden, die an den Stellen aufgestellt werden sollten, wo die vier Zufahrtsstraßen in den Platz mündeten. Die Laternenkörper wurden auf Unterbauten errichtet, die sich jeweils aus drei zu einem Dreieck arrangierten Marmorsäulen zusammensetzten.[91] Als reichten all diese zusätzlichen Bildelemente, die in Auftrag gegeben wurden, noch nicht aus, bestellte der Duc de la Feuillade im Dezember 1686 acht Bronzekartuschen, die an den Eckrisaliten des Sockelunterbaus angebracht werden und weitere, auf Französisch verfasste Inschriften tragen sollten, „die die Taten und Leistungen des Königs besangen".[92] Doch als der augenscheinlichste Ausdruck für die im Standbild Ludwigs XIV. ausgedrückte Glorifikation des Königs mag die im Oktober 1686 vom Marschall beschlossene Vergoldung der Bronzestatue gelten.[93] Sie war, wie wir im Laufe der Untersuchung sehen konnten, im öffentlichen Standbild äußerst selten und stellt eine der äußersten Formen der Verherrlichung einer Person in einem öffentlichen Monument dar. Wie die Analyse des Marmordavid von Donatello gezeigt hat, stand die Vergoldung dieser Statue in einem engen Zusammenhang mit der Inschrift des Monumentes und war ein spezifisches, den Aussagegehalt der Statue steigerndes Gestaltungsmittel. Für das Standbild in Messina konnte dargelegt werden, dass die auffällige Farbfassung des Monumentes des Juan de Austria dessen Sichtbarkeit vom Wasser aus sicherlich erhöht hat und sie zugleich als ein bildlicher Ausweis der historischen Siege des Flottenkommandanten und seines darin begründeten Ruhmes zu verstehen ist. Im Fall der Statue Ludwigs XIV. auf der Place des Victoires diente die Vergoldung in diesem Sinne der Steigerung der repräsentativen Inszenierung des Monarchen in der Hauptstadt seines Königreiches. Die Statue von Martin Desjardins zeigte den Bourbonen im Krönungsmantel, sodass die Vergoldung eine umittelbare visuelle Verbindung zum Zeichen der Könige Frankreichs herstellte, das auf dem Kleidungsstück Ludwigs in Form von feinen Zieselierungen zu erkennen war (Abb. 141). Die goldene Farbe ist somit nicht nur als eine Anspielung auf die Bourbonenlilie zu verstehen, sondern sie bedingte in ihrer Medialität die Verdoppelung dieses Symbols der französischen Monarchie. Mit Blick auf die beabsichtigte Wirkung mag zudem sicherlich auch die Assoziation der materiellen Kostspieligkeit, die die Farbfassung aufgerufen hat, von Bedeutung gewesen sein. Ich halte es darüber hinaus für sehr plausibel, dass eine Verbindung zwischen der von Ludwig XIV. benutzten Sonnensymbolik und der Lichtmetaphorik, die durch die Vergoldung des Monumentes zweifellos aufschien, intendiert gewesen ist. Die Standplatte der Statue war auf der Vorder- und auf der Rückseite mit dem königlichen Wappen, auf der rechten und linken Seite

91 Zur Beleuchtung siehe weiter unten.
92 Ziegler: Sonnenkönig, S. 81.
93 Ebd., S. 81; Seelig: Studien, S. 451–452. – Der Autor führt dort aus, dass der Duc de la Feuillade bestimmt hatte, dass die Statue Ludwigs XIV. alle fünf Jahre durch Vertreter der Stadt inspiziert und auf deren Verlangen die Vergoldung alle 25 Jahre erneuert werden sollte.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mit der Sonnendevise des Königs verziert (Abb. 141).[94] Das vergoldete Standbild konnte gleichsam als die Verkörperung der von Ludwig in Anspruch genommenen Sonne und damit als die materielle Verfestigung ihrer Strahlkraft aufgefasst werden – es scheint fast, als verkörpere das Monument eine Sublimation des Glanzes, die die Erscheinung des Sonnenkönigs zugleich in die Sphäre des Erhabenen emporhob. Und nicht zuletzt verwies die an der Vorderseite des Sockels angebrachte Inschrift VIRO IMMORTALI auf den unsterblichen Ruhm des Monarchen. Mithilfe der farbigen Fassung wurden somit die Person des Königs und sein Anspruch auf Ruhm und Unsterblichkeit eng zusammengeführt, wie zuvor schon durch die (Teil-)Vergoldung des Marmordavid in Florenz auf anschauliche Weise evident geworden.[95] Die Vergoldung der Statue Ludwigs XIV. auf der Place des Victoires in Paris war hingegen nicht in erster Linie in Anerkennung seiner Kriegsleistungen zu verstehen, sondern als extrem gesteigerte Form der Verherrlichung des französischen Königs und damit auch zugleich ein unübersehbarer Ausdruck seines absolutistischen Politikverständnisses.

Vor dem Hintergrund, dass für das Standbild Ludwigs XIV. eine dauerhafte Beleuchtung in Form der vier auf dem Platz aufgestellten Laternen beabsichtigt war, erscheint der Aspekt der Vergoldung sogar noch zentraler (Abb. 141). Die beständige Illumination eines Monumentes war in der frühneuzeitlichen Denkmalpraxis eine außergewöhnliche und einzigartige Auszeichnung eines dauerhaften Ehrenmals eines noch lebenden Regenten.[96] Die dauerhafte Beleuchtung hätte in Verbindung mit der Vergoldung der Statue bewirkt, dass die Figur des Königs fortwährend funkelte, gleichermaßen Tag und Nacht, und sich dadurch auf metaphorischer Ebene die Ruhmesstrahlen des Monarchen über die gesamte Place des Victoires erstreckt hätten. Der Fonds, aus dem die Finanzierung der Illumination bestritten worden war, wurde jedoch noch vor der Jahrhundertwende aufgelöst und die Beleuchtung in Form der vier Laternen eingestellt.[97]

Noch während die Arbeiten am Standbild Ludwigs XIV. in vollem Gange waren, wurde nach einem passenden Aufstellungsort gesucht, der den repräsentativen Anforderungen des zu errichtenden Königsmonumentes entsprach. Die Wahl fiel Anfang Dezember 1683 auf einen Standort nördlich des Louvre, wo durch Bau- und Abbrucharbeiten nach und nach ein kreisförmiger Platz mit einem Durchmesser von 78 Metern angelegt wurde. Allerdings gingen die Arbeiten zu Beginn nur schlecht voran, sodass das Monument bei seiner Enthüllung im März 1686 noch von gemalten Scheinarchitekturen umgeben war.[98]

---

94 Auf den meisten Abbildungen ist die Sonnendevise an der Standplatte der Statue Ludwigs XIV. nur schwer zu erkennen, da sie im verschatteten Bereich des dargestellten Monumentes liegt, für eine genauere Überprüfung verweise ich auf die große Abbildung bei Ziegler: Sonnenkönig, S. 87, Abb. 70.

95 Vgl. Hubert: David-Plastiken, S. 196.

96 Ziegler: Sonnenkönig, S. 81.

97 Zu den Gründen, warum der Sohn des Denkmalstifters, Louis de la Feuillade, den Fonds aufgelöst hat, siehe ebd.

98 Vgl. ebd., S. 80.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Genese und die Gestalt des Bild- und Inschriftenprogramms, das die Königsstatue und die Platzanlage ausschmückte, wurde von Hendrik Ziegler in minutiöser Genauigkeit und in vorbildlicher Verständlichkeit dargelegt.[99] Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Entstehungsgeschichte des Denkmalensembles komplex und langwierig war. Der glorifizierende Charakter der einzelnen Denkmalelemente, vom Thema der Reliefs und Medaillons über die monumentalen Ausmaße der Statue bis hin zu ihrer Vergoldung und dauerhaften Beleuchtung, ist evident. Dabei ist bemerkenswert, dass die dem Standbild auf der Place des Victoires zugrundeliegende Heroisierung sich aus zwei Polen zusammensetzt, die zum einen in der höchsten Verherrlichung des Dargestellten und zum anderen in der größtmöglichen Erniedrigung und Herabsetzung der Feinde des Königs bestanden. Dabei verbinden sich mehrere Heroisierungsformen und -stränge, die an den bisher untersuchten Statuen, seien dies Reiter- oder Fußstandbilder, eher vereinzelt oder zu wenigen gebündelt aufgetreten sind. Es handelt sich dabei um rhetorische Bezugnahmen auf mythologische Figuren, formale Konzepte wie die Darstellung von Sklaven in der Sockelzone, die bereits angesprochene Vergoldung, die Rüstung sowie Anklänge an den Standbildtypus der Apotheose. Die Kombination all dieser gestalterischen Elemente im Standbild für Ludwig XIV. tritt in keinem anderen frei errichteten Standbild einer zum Zeitpunkt der Entstehung noch lebenden Person auf. Im Hinblick auf die heroische Inszenierung des Sonnenkönigs ist das Monument von Martin Desjardins auf der Place des Victoires in Paris daher als singulär zu bezeichnen.

In ähnlicher Weise wie schon zuvor beim Standbild Ferdinandos I. in Livorno wird in dem Monument des Sonnenkönigs eine konkrete zeitliche Verortung des Dargestellten und seiner Taten mit einem überzeitlichen, universellen Anspruch auf Bedeutung verschliffen. Die zeitliche Verknüpfung der Person Ludwigs XIV. vollzieht sich anhand seiner zeitgenössischen Kleidung wie der Allongeperücke und dem Krönungsmantel. Auch die Bronzereliefs *Allegorie auf den Frieden von Nimwegen*, *Der Rheinübergang*, *Die Einnahme von Besançon* sowie *Die Anerkennung des französischen Vorrangs durch Spanien* verweisen auf konkrete historische Ereignisse. Außerdem waren die vier Sklavenfiguren am Sockel als Kriegsgegner gestaltet, die Ludwig XIV. besiegt hatte (Abb. 142). Diese Herabsetzung der europäischen Mächte Holland, Spanien, Kurbrandenburg und des Deutschen Reichs war folglich zwar historisch verbürgt, evozierte jedoch aufgrund der dauerhaften Visualisierung in Form eines kolossalen, frei aufgestellten Denkmals erhebliche Kritik von Seiten der im Standbild auf der Place des Victoires eindeutig herabgewürdigten Parteien. Die angeketteten Gefangenen wurden erst durch die ihnen beigegebenen und heute noch zu einem Großteil erhaltenen Trophäen als die vier

[99] Ich führe die einzelnen Inschriften des Standbildes für Ludwig XIV. auf der Place des Victoires hier aufgrund ihrer Umfänglichkeit nicht auf, da sie zumal auch bei Ziegler: Sonnenkönig, Anhang I und Anhang II, publiziert sind. Für die vorliegende Untersuchung ist auch nicht der genaue Wortlaut entscheidend, sondern allein ihr panegyrischer Duktus von Belang.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

im Holländischen Krieg besiegten Hauptgegner Frankreichs identifizierbar.[100] Die Anbringung heraldischer Elemente war nicht von Anfang intendiert gewesen. Erst mit einem Zusatzvertrag vom 9. März 1685 beauftragte der Herzog de la Feuillade Martin Desjardins mit der Anfertigung entsprechender heraldischer Attribute.[101] Dem nach vorne gebeugten alten und bärtigen Mann, der das Reich darstellt, waren als Attribute ein zerbrochenes Feldzeichen mit Doppeladler sowie ein mit einem Blitzbündel verzierter Schild beigegeben (Abb. 142, 143).[102] Rechts daneben ist ein nach oben blickender Jüngling zu sehen, der Spanien verkörpert (Abb. 145). Er sitzt auf einem Rundschild, welcher in Anspielung auf das Goldene Vlies mit einem Widder verziert ist.[103] Darüber hinaus ist ihm ein ebenfalls zerbrochenes Feldzeichen mit einem Medaillon eines antiken Imperators und einem Stadttor als oberem Abschluss zugeordnet, was möglicherweise als Verweis auf das Königreich Kastilien zu verstehen ist (Abb. 144).[104] Die Personifikation Hollands ist als Mann mittleren Alters gegeben (Abb. 146), dessen Attribut ein mit Löwenköpfen verzierter Schild darstellt. Dieser trägt als Zeichen der Republik ein lose zusammengebundenes Pfeilbündel (Abb. 142).[105] Kurbrandenburg wurde durch einen Mann mit phrygischer Mütze charakterisiert, der Schuhe und Beinkleider trägt (Abb. 147).[106] Das aufwendige ikonographische Programm der Statue und ihres Sockels sollte ursprünglich durch eine Vielzahl an Medaillons ergänzt werden, die an den vier bereits erwähnten Laternen auf der Place des Victoires befestigt werden sollten (Abb. 141). Diese bestanden aus jeweils drei Säulen, die zu einem Dreieck arrangiert auf einem hohen Sockel zu errichten waren und von einer großen Öllampe bekrönt wurden. An jeder dieser Laternen sollten sechs Medaillons, in zwei Dreierreihen angeordnet, zwischen den beiden zum Platz ausgerichteten Schauseiten herabhängen.[107] Lateinische Inschriften am Sockel sollten zudem ausführlich darüber informieren, welche Themen auf den Bildtondi dargestellt waren.

Von den insgesamt 24 Medaillons, die der Herzog de la Feuillade im Sommer 1686 bestellt hatte, wurden nur neun vollendet. Zusätzlich wurden zwei ursprünglich für den Sockel bestimmte Medaillons mit in das Programm für die Laternengehänge aufgenommen, sodass heute insgesamt elf bronzene Darstellungen bekannt sind.[108] Gleichwohl wurden nur zehn von ihnen tatsächlich vor Ort angebracht. Von einem Medaillon, das die *Wiedereinsetzung der schwedischen Herrschaft in Vorpommern* darstellte, musste aus politischen Gründen eine

100 Ziegler: Sonnenkönig, S. 91.
101 Ebd.
102 Ebd.; Seelig: Studien, S. 49–53, S. 491.
103 Ziegler: Sonnenkönig, S. 91; Seelig: Studien, S. 49–53, S. 492.
104 Ziegler: Sonnenkönig, S. 91.
105 Ebd., S. 91; Seelig: Studien, S. 49–64, S. 492.
106 Ziegler: Sonnenkönig, S. 91–92; Seelig: Studien, S. 49–64, S. 492.
107 Ziegler: Sonnenkönig, S. 93.
108 Zur Chronologie der Entstehung der Medaillons siehe ausführlich ebd., S. 93–94.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zweite Version angefertigt werden.[109] Der von Schweden erhobene Protest gegen die Anbringung des Medaillons nahm bedrohliche außenpolitische Dimensionen an und gipfelte in der Abberufung des schwedischen Gesandten Nils Lillieroot aus Paris.[110] Neben der starken Kritik aus dem Inland wurden auch und vor allem von ausländischer Seite erhebliche Einsprüche gegen die Statue auf der Place des Victoires erhoben.[111] Der Hauptteil der Kritik richtete sich dabei vor allem auf die Darstellungen der Reliefs, doch wurde bei den Protesten zum Teil auch auf die Sklavenfiguren Bezug genommen. Dies zeigt sich beispielsweise an dem Reskript, das der kurbrandenburgische Gesandte Ezechiel Spanheim am 9. April auf seinen Bericht vom 25. März von Friedrich Wilhelm erhielt. Darin gab ihm der Große Kurfürst deutliche Handlungsanweisungen bezüglich der Pariser Denkmalsangelegenheit.[112] Außerdem zeigte sich Friedrich Wilhelm äußerst empört darüber, dass der Herzog de la Feuillade seinem König ein Denkmal errichte, das andere Nationen beschimpfe.[113] Auch von anderer Seite wurde gegen den französischen König der massive Vorwurf erhoben, er habe an der Statue seine Feinde voreilig als Bezwungene dargestellt.[114]

Die langanhaltende Kritik und die im Frühjahr und Sommer 1686 mit zunehmender Intensität vorgebrachten diplomatischen Einsprüche gegen das Denkmal auf der Place des Victoires in Paris haben offenbar zu einem sensibleren Umgang Ludwigs XIV. im Bereich künstlerischer Darstellungen seiner Person geführt. Wie Hendrik Ziegler dargelegt hat, ist das Sockelprogramm des königlichen Reiterstandbildes, mit dessen Arbeiten François Girardon 1685 begonnen hatte, ein sichtbares Zeichen dafür (Abb. 148).[115] Anstatt der Konzeption des Monumentes auf der Place des Victoires zu folgen und durch Figuren gefangener Sklaven gegnerische Kriegsparteien gezielt herabzuwürdigen, wurde auf ein figürliches Programm vollständig verzichtet. Stattdessen sollten Inschriftentafeln die Leistungen des Königs ausführlich darlegen und entsprechend würdigen. Sowohl der Duktus der Wortwahl als auch der insgesamt eindeutig weniger triumphale Charakter des Reiterstandbildes zeigen, dass sich die Inszenierung des französischen Königs nun nicht mehr entlang der gezielten Demütigung seiner Gegner vollzog. Stattdessen scheint der Monarch darauf bedacht gewesen zu sein, die „Großartigkeit und Einzigartigkeit seiner eigenen zivilen und militärischen Leistungen“ herauszustellen.[116] Bezeichnenderweise wählte Girardon für das Reiter-

109 Ebd., S. 94.
110 Dieser diplomatische Vorgang ist quellenkundlich gut belegt, siehe hierzu ebd., S. 103–104, sowie S. 239, Anm. 498.
111 Zu der Kritik aus Frankreich, auch in ihrer konfessionellen Zuspitzung, siehe ebd., S. 95–103.
112 Ebd., S. 108.
113 Ebd.
114 Vgl. hierzu ebd., S. 115–116.
115 Zum Reiterdenkmal Ludwigs XIV. von Girardon als Ausdruck einer gewandelten französischen Herrscherikonographie siehe umfassend ebd., S. 116–120.
116 Ebd., S. 120.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

standbild des Königs nun nicht mehr eine zeitgenössische Kleidung, sondern eine antikisierende Rüstung und setzte dadurch ganz offensichtlich auf eine „traditionelle Imperatorenikonographie“ (Abb. 148).[117] Auch bei anderen Denkmalprojekten kam es zu Planänderungen.[118] Dabei wurde die durch die Ikonographie der Sockelsklaven gewährleistete heroisch-militärische Konnotation der Inszenierung des Herrschers zugunsten eines Bildprogramms aufgegeben, das den Monarchen stattdessen als Friedensbringer und Tugendhelden ehrte.[119] Ab 1690 war die Darstellungsformel des triumphierenden Königs nicht mehr die einzige Option, die für die öffentliche Inszenierung des französischen Monarchen zur Wahl stand.[120]

Gleichwohl ist zu beobachten, dass die öffentliche Repräsentation Ludwigs XIV. in Form öffentlich errichteter Standbilder sowohl das Reichsoberhaupt als auch die Reichsfürsten dazu veranlasste, in Form eigener Statuen auf die ludovizianischen Kunstwerke und vor allem auf das Monument auf der Place des Victoires zu reagieren.[121] Als ein habsburgischer Gegenentwurf mag daher die im Jahr 1692 eingeweihte Dreifaltigkeitssäule am Wiener Graben gelten (Abb. 149). Das über 18 Meter hohe Monument besteht aus einem dreieckförmigen Sockel, über dem sich eine hohe wolkenumhangene Pyramide erhebt. Neun Einzelfiguren bilden die Chöre der Engel, während eine vergoldete Trinitätsgruppe den oberen Abschluss der Säule bildet. Im mittleren Register ist der kniende Kaiser Leopold I. dargestellt, der die Insignien seiner Macht abgelegt hat und Fürbitte hält. Das monumentale Kunstwerk sollte nicht die irdische Größe und militärische Stärke des Fürsten darstellen, sondern auf seine besondere *Pietas* verweisen.[122] Zugleich wurde nicht darauf verzichtet, durch die prominente Anbringung der Wappen Österreichs, Ungarns und Böhmens auf den Führungsanspruch des habsburgischen Kaisers im Reich hinzuweisen.[123]

Bekanntlich haben das Standbild Ludwigs XIV. auf der Place des Victoires in Paris sowie das Reiterstandbild Girardons auch auf brandenburgischer Seite eine bildkünstlerische Reaktion hervorgerufen. Als solche mag das von Andreas Schlüter für Friedrich III. entworfene und bis 1700 gegossene bronzene Reiterstandbild seines Vaters, des Großen Kurfürsten, gelten, das 1703 in einer Einbuchtung auf der Langen Brücke in Berlin aufgestellt und feierlich eingeweiht wurde (Abb. 150). Die erst 1710 am Sockel des Monumentes angebrachten Sklavenfiguren sollten – trotz der umfassenden Kritik, die der analogen Konzeption der Gefangenenfiguren am Pariser Ludwigdenkmal entgegengebracht worden war – die bezwun-

117 Ebd., S. 116.
118 Siehe hierzu Michel Martin: Les monuments équestres de Louis XIV. Une grande entreprise de propagande monarchique, Paris 1986, S. 83; vgl. Mack-Andrick: Pietro Tacca, S. 164.
119 Vgl. ebd.
120 Vgl. Huber: Selbstdarstellung, S. 179.
121 Vgl. Ziegler: Sonnenkönig, S. 127, dem ich hier folge.
122 Ebd., S. 128.
123 Vgl. ebd.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

genen Feinde des Großen Kurfürsten darstellen.[124] Das imposante Standbild in Paris beeinflusste aufgrund seiner Funktion als äußerst repräsentative Inszenierungsform des frühneuzeitlichen Herrschers und trotz der umfassenden Proteste, die es hervorgerufen hatte, auch die Statuensetzungen der Reichsfürsten.

Das Problem der Heroisierung im öffentlichen Standbild, die nun nicht mehr die Angleichung des Bildnisses des Dargestellten an eine mythologische Figur oder die mittels einer antikischen Rüstung implizierte Idealisierung des Dargestellten anstrebte, war ihre Angreifbarkeit und die daraus resultierende Kritik. Die Statue drückte nicht mehr vorrangig die *virtus* des Herrschers aus, wie dies über die antikisierende Rüstung oder Bezugnahmen auf mythologische Figuren erfolgt war. Sie rühmt die Person des Herrschers – das höchste Ideal der Heroisierung ist nun der Monarch selbst geworden, und dies nicht nur qua Amt, sondern auch als Person.[125] Es scheint, als wären nicht mehr Alexander oder Herkules die Helden Ludwigs XIV., sondern er selbst.[126] Die ludovizianische Denkmalpolitik wurde, wie Hendrik Ziegler ausführlich dargelegt hat, massiv bekämpft und heftig kritisiert. Und dennoch muss sie von den Herrschern der Zeit zugleich auch als eine künstlerische Herausforderung betrachtet worden sein, auf die es zu reagieren galt.[127] Mit dem Standbild Ludwigs XIV. auf der Place des Victoires verband sich offenbar ein heroisches Selbstverständnis des Monarchen, dem die anderen Fürsten in nichts nachstehen wollten, was wiederum ihren ämulativen Charakter unterstreicht. Auch wenn Leopold I. und Friedrich III. von Brandenburg eine gemäßigtere Ausdrucksform als die von Ludwig XIV. für die Place des Victoires eingenommene Pose wählten, so sind ihre Denkmalsetzungen doch als Reaktionen auf die Pariser Statue und das darin ausgedrückte heroische Selbstverständnis des Herrschers zu werten, das als Element der visuellen Vergegenwärtigung seiner Person im öffentlichen Stadtraum nicht mehr wegzudenken war. Die Entwicklungen einer heroisierenden Inszenierung in öffentlichen Standbildern Italiens und Frankreichs hatte dazu geführt, dass das Heroische in der Frühen Neuzeit ein programmatischer Bestandteil der visuellen Rhetorik wurde, mit der der Herrscher europaweit im öffentlichen Standbild inszeniert und repräsentiert wurde.

Zwar wurde das Statuen- und Platzensemble der Place des Victoires in Paris in gewisser Weise zu einem wegweisenden Modell für die heroische Inszenierung des französischen Königs im öffentlichen Standbild, dem andere europäische Herrscher nacheiferten, mitunter auch in anderen Medien und Gattungen. Zugleich muss jedoch beachtet werden, dass die dort umgesetzte heroische Modellierung des Monarchen kein starres System war. In Reaktion auf die harsche Kritik, die dem Standbild von Martin Desjardins entgegengebracht worden war, scheint die

124 Vgl. ebd., S. 132. Zu den einzelnen Projekten, die dem Reiterstandbild des Großen Kurfürsten vorausgingen, siehe ebd., S. 129–132.
125 Wrede: Furcht, S. 351–352.
126 Bonfait: Héros, S. 188.
127 Vgl. Ziegler: Sonnenkönig, S. 77.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Inszenierung des Sonnenkönigs ab 1690 wieder bescheidener geworden zu sein. Am Sockel des im Jahr 1699 auf der Place Vendôme errichteten Reiterstandbildes von Girardon wurde auf ministerielle Anweisung hin alles vermieden, was an das Piedestalprogramm der Place des Victoires hätte erinnern und die für Frankreich außenpolitisch schädlichen Folgen hätte wiederholen können.[128] Die Folge war, dass in den für den König errichteten Denkmälern wieder vorrangig eine imperiale Geste gezeigt wurde, die die mühelose Autorität darstellte, mit der der König Ordnung und Frieden in seinem Reich garantierte.[129] Die überdeutliche Visualisierung des Siegreich-Heroischen trat nun zugunsten einer politisch verträglicheren Repräsentation des französischen Monarchen etwas mehr in den Hintergrund. Sie tat dies interessanterweise in Form des Reiterstandbildes, dem Typus, der fast genau einhundert Jahre zuvor in Italien das heroische Auftreten und die fürstliche Selbstvergewisserung des Herrschers garantiert hatte.

128 Ebd., S. 75; vgl. Asch: Herbst, S. 86.
129 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

8 Schlussbetrachtung

Die in dieser Studie untersuchten Standbilder werden als Elemente einer visuellen Rhetorik begriffen. Die Entwicklung dieser Sprache bildhafter Zeichen, als welche die hier analysierten Monumente verstanden werden, durchlief einen Prozess, der im 14. Jahrhundert in Italien seinen Ausgang nahm und bis in das 18. Jahrhundert hinein andauerte. Er ist auf das Engste mit der Entwicklung des öffentlichen Standbildes verbunden, das bereits in der Antike aufgrund seiner dauerhaften Präsenz, seines persistenten Charakters und seines künstlerischen, finanziellen und materiellen Wertes als öffentliche Auszeichnung und als politisches Herrschaftszeichen zugleich verstanden wurde.

Die Voraussetzungen für die heldengleiche Inszenierung einer Person in Form einer frei im Stadtraum errichteten Statue waren jedoch nicht von Anfang an gegeben. Da die spätmittelalterliche Monumentalskulptur um 1300 in Italien von heilsgeschichtlichen Vorstellungen geprägt war, erwies sich die Verehrung einer lebenden Person in Form eines öffentlichen Standbildes, das außerhalb von Stiftungskontexten zu verorten war, als besonders problematisch. Ab dem 14. Jahrhundert begann sich jedoch das Verständnis der Kommemorationswürdigkeit des Menschen zu wandeln, was zu einer Neubewertung von *fama* und *virtus* führte. Diese Entwicklung ist eine der Hauptvoraussetzungen für die Darstellung einer historischen Person in einer öffentlichen Statue, die, von den Vorläufern der Statuen für Bonifaz VIII. um 1300 abgesehen, ab dem 15. Jahrhundert in Italien einsetzte. Die frühesten Beispiele sind jedoch in Form der beiden Reiterstandbilder des Gattamelata in Padua und des Colleoni in Venedig, die als Kenotaph beziehungsweise Grabmal dienten, noch dem kommemorativ-sakralen Kontext verhaftet. Die profane heroische Inszenierung einer Person, bei der das zu ehrende Individuum als solches zu erkennen war, setzte in Italien erst im Laufe des 16. Jahrhunderts ein. Die künstlerische Darstellung im öffentlichen Standbild durchlief dabei einen spezifischen Prozess, der vor allem durch die diffusen Grenzen des Decorums bestimmt wurde. Zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert bildet sich in Italien ein System unterschiedlicher Heroisierungskonzepte aus, durch die auf die unterschiedlichen und schwer fassbaren Bestimmungen dessen, was für die Präsentation einer Person in Form einer öffentlich aufzurichtenden Statue schicklich sei, offenbar Rücksicht genommen werden konnte. Dabei ist zu beobachten, dass sich einzelne Heroisierungsphänomene zeitlich überlagern. Diese unterschiedlichen heroisierenden Ausdrucksformen bilden ein System aus Zeichen, das sich zu einer visuellen Rhetorik des Heroischen im öffentlichen Standbild verfestigt. Dieser Bildsprache unterliegt in der Regel eine politische und/oder historisch-legitimatorische Aussageabsicht, da öffentlicher Stadtraum in der Frühen Neuzeit immer auch als politischer Kommunikationsraum zu betrachten ist.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dieser politische oder auch historisch-legitimatorische Kontext, in dem die frei im Stadtraum errichteten Statuen zu verorten sind, lässt sich besonders gut an der dissimulativen Heroisierung festmachen. Diese Form künstlerischer Inszenierung im öffentlichen Standbild kann als ein sehr frühes Phänomen heroischer Modellierung gelten. Sie entwickelte sich ab dem Beginn des 15. Jahrhunderts in Florenz, wo sie zunächst der heroischen Selbstdarstellung der Republik und der Medici diente. Sie zeichnet sich in besonderer Weise durch ihre indirekte Verweiskraft aus, durch die eine Person, Personengruppe oder Institution über eine biblische, mythologische oder antike Figur heroisiert werden konnte, ohne dabei selbst abgebildet werden zu müssen. Die Medici nutzten diese Form der indirekten heroisierenden Selbststilisierung, indem sie die Figur des Goliathtöters David usurpierten. Über den biblischen Tugendhelden konnten sie sich als Unterstützer der republikanischen Werte und der heroischen Handlungsmaxime sowie in Analogie zu dessen Taten auch indirekt als Friedensbringer stilisieren. Über die Figur der Judith war es den Medici zudem möglich, das Ideal republikanischer *virtus* wiederholt sich selbst zuzuschreiben, um sich damit zugleich der Vorwürfe der Tyrannei zu erwehren. Erst im Zuge des Übergangs der Republik zum Prinzipat wagte es die Familie, sich in Form einer kolossalen Herkulesfigur sinnbildlich als neue Oberhäupter von Florenz darzustellen. Diese Form der dissimulativen Heroisierung über den antiken Helden stellte nicht nur einen weiteren Akt der Usurpation einer vormals republikanischen Symbolfigur dar. Sie verdeutlicht auch, dass die öffentliche Selbststilisierung der Medici mittels Standbildern von Helden oder Heroen einen zunehmend direkten Bezug aufwies. Dieser wird im Rückgriff auf die von Alessandro de' Medici vorgeprägte Ikonographie des Perseus als Friedensbringer deutlich, mit welchem Cosimo I. de' Medici seine politischen Absichten und seine Person indirekt darstellen ließ. Eine wesentliche Steigerung erfuhr diese Art der dissimulativen Heroisierung in der Statue des jungen Augustus von Vincenzo Danti. Cosimo I., der in diesem Standbild nur durch die Impresen identifizierbar ist, manifestierte anhand dieser Panzerstatue *all'antica* seinen neuen Status als Großherzog der Toskana. In der Rüstung kommt dabei nicht nur sein Machtanspruch zur Geltung, sondern auch seine *virtus*, die hier nun vor allem als *virtus bellica* anzusprechen ist.

In diesem Sinne orientierte sich die Heroisierung einer Person in Italien im 16. Jahrhundert auch in erster Linie an der Tat, deren heldenhafte Ausführung eine Ehrung in Form eines öffentlichen Standbildes überhaupt erst ermöglichte. Die aus der Antike übernommene Annahme, dass sich der im Stadtraum dargestellte Held nicht nur durch die von ihm vollbrachte Tat, sondern vor allem auch durch seine *virtus* auszeichnete, dient – zeitweise offensiv zur Schau gestellt, zeitweise nur unterschwellig in den Monumenten fassbar – als Grundvoraussetzung sämtlicher Statuensetzungen im öffentlichen Raum. Die Betonung der Tat und der sich darin manifestierenden heroischen Tugendhaftigkeit des Geehrten fand ihren Ausdruck zunächst vor allem in einer Gestaltung *all'antica*. Die antikische

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Rüstung enthob den Dargestellten in eine entfernte Zeitsphäre und ermöglichte somit, ihn nach dem Gepräge antiker Heroen zu stilisieren. Eine Möglichkeit, den im Standbild zu Ehrenden auf anschauliche Weise auszuzeichnen, ohne die historische Person als Individuum darstellen zu müssen, bot die imitative Heroisierung. Durch die Angleichung ihres Bildnisses konnten der dargestellten Person heldenhafte oder als solche erachtetete Eigenschaften einer historischen oder einer mythologischen Figur zugeschrieben werden. Dieses Modell der gestalthaften Inszenierung griff gleichzeitig auf die Semantik des Tugendhelden zurück, die durch die mythologische oder historische Bezugnahme aufgerufen wurde. Das Modell der bildnisangleichenden Auszeichnung einer Person scheint durch den Bildhauer Cellini auch nach Frankreich gelangt zu sein, wobei das Projekt einer Statue des Königs Franz I. in der Gestalt des Mars nicht zur Ausführung und dadurch möglicherweise die imitative Heroisierung in Frankreich zumindest im öffentlichen Standbild nicht zur Blüte gelangte.

In zeitlicher Parallele zu dem Phänomen einer indirekten, dissimulativen Heroisierung, die in Florenz vor allem in der Zeit zwischen 1410 und 1570 zu fassen ist, begann sich ab 1540 eine zunehmend individualisierendere Darstellung des Geehrten im öffentlichen Standbild herauszubilden. Hierbei wurde zunächst auf das Narrativ der Rüstung *all'antica* zurückgegriffen. Vor allem bei der Statue des Andrea Doria von Montorsoli und dem Monument Ferrante Gonzagas von Leone Leoni ist zu beobachten, dass zugleich auch tradierte Darstellungsmuster wie das Tugend-Laster-Schema in die Konzeption dieser Standbilder einflossen. Darüber hinaus wurde der Anspruch auf Überzeitlichkeit, die durch die Rüstung *all'antica* aufgerufen wurde, durch die historischen Attribute – die Ordenskette des Andrea Doria und die Heerpauke des Ferrante Gonzaga – in ihrer zeithistorischen Dimension relativiert. Auch bei dem Standbild des Alessandro Farnese in der Apotheose von Simone Moschino ist eine visuelle Verquickung einer idealisierten und darüber hinaus deutlich gesteigerten Verherrlichung mit der Tendenz der Verortung des Dargestellten in seiner historischen Zeit zu bemerken. Das vor allem durch den antikischen Harnisch visualisierte Modell des *Capitano* deutet auf die zunehmende Akzeptanz der öffentlichen Ehrung einer Person hin. Sie eignete sich sehr für die Visualisierung der *virtus bellica* und diente insbesondere der Betonung der militärischen Stärke und der physischen Kraft des Dargestellten. Diese kriegerischen Aspekte, die dadurch aufgerufen wurden, dienten ebenfalls dazu, die Standbilder des gerüsteten *Capitano* in dynastisch-legitimatorischer Perspektive einzusetzen.

Ab 1572 trat zu dem Modell des Kommandanten nach antikem Vorbild die Darstellung einer Person in einer Rüstung *alla moderna*. Am Standbild des Juan de Austria von Andrea Calamech lässt sich beobachten, dass die Inszenierung in einer zeitgenössischen Rüstung der Visualisierung eines militärischen, zeithistorisch äußerst bedeutsamen Sieges der christlich-abendländischen Parteien diente. Auch für die ungewöhnliche Vielzahl an Statuen, die Ferdinando I. de' Medici ab

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

1590 von sich und seinem Vater Cosimo I. de' Medici in den Provinzstädten der Toskana errichten ließ, trifft dies zu. In der Betonung der Funktion der Großherzöge der Toskana als Meister des von ihnen gegründeten Stefansordens schwang die erfolgreiche Abwehr und der Sieg über die Bedrohung des Abendlandes durch „Barbaren" und „Turchi" mit. Vor allem durch die zunehmende Ausgestaltung der Sockelzone durch Sklavenfiguren und Reliefs verstärkte sich der triumphale Charakter des Standbildes. Die Inszenierung in Form eines öffentlich errichteten Denkmals wurde dadurch zunehmend zu einer herrschaftlichen Geste.

Beachtlicherweise ging diese Funktion der Heroisierung im Fußstandbild, wie sie sich um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert in Italien präsentierte, auf das Reiterstandbild über. Dieser aus der Antike überlieferte Typus öffentlicher Ehrung entwickelte sich in Italien ab 1600 zu einem Modell heroischer Inszenierung des Fürsten und wird folglich zu einem Heroismus. Es wurden verschiedene Attribute, wie beispielsweise die Rüstung, der Kommandostab und das Schwert, aus dem Fußstandbild übernommen. Auch die Wahl der präsentierten Rüstung, entweder *all'antica* oder *alla moderna*, bot unterschiedliche Konnotationsmöglichkeiten bei der Gestaltung des repräsentativen Reiterdenkmals. Ferner belegen verschiedene Zeichnungen, dass mehrere, jedoch während des 16. Jahrhunderts nicht zur Ausführung gelangte Projekte vorsahen, das ikonographische Motiv der Sklaven in die Gattung der Reiterstatue zu integrieren. Diese Kombination aus Reiterstandbild und Gefangenenfiguren wurde jedoch erst in Form des Monumentes für den französischen König Heinrich IV. auf dem Pont Neuf in Paris verwirklicht. Es waren wiederum die in französische Dienste genommenen Künstler aus Italien, über die das Modell der kolossalen Inszenierung einer Person im öffentlichen Stadtraum nach Frankreich gelangte.

Im Gegensatz zu Italien war die heroisierende Inszenierung einer Person in Form eines öffentlich errichteten Standbildes in Frankreich von Beginn an den Mitgliedern des Königshauses vorbehalten. Die Künstler, die die Statuen anfertigten, nahmen grundlegende Entwicklungen des frühneuzeitlichen Standbildes auf und schufen Werke, die sich hinsichtlich ihrer Monumentalität, ihrer Akkumulation ikonographischer Motive und ihrer Kostspieligkeit an den in Italien entwickelten Maßstäben orientierten. Die Inszenierung des königlichen Standbildes erhielt durch gezielte urbanistische Maßnahmen eine im Vergleich zu Italien deutlich gesteigerte Präsentation. Obwohl auf der Halbinsel ab der Wende des 16. zum 17. Jahrhundert in Florenz und Pisa die Um- und Neugestaltung einzelner Plätze für einen der Bedeutung des Standbildes angemessenen städtebaulichen Rahmen sorgen sollten, fielen entsprechende Maßnahmen in Frankreich umfassender aus. Durch die Anlage neuer Königsplätze sollte den Statuen des Monarchen auch in stadträumlicher Hinsicht die Bedeutung beigemessen werden, die ihnen aufgrund des politischen Anspruchs des Souveräns zukam. Bei Ludwig XIV. gelangte diese Form der gesteigerten Heroisierung zu einem Höhepunkt. Die Statue von Martin Desjardins wurde nicht nur auf einem eigens

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

für sie geschaffenen Platzanlage errichtet, sondern stellte auch in künstlerischer Hinsicht einen Höhepunkt der repräsentativen Inszenierung des Königs dar. Dies wird vor allem auch an der Vergoldung der Statue evident. Diese äußerst seltene Form der zusätzlichen Bedeutungssteigerung hatte bei der Davidstatue Donatellos und dem Standbild des Juan de Austria vor allem auf die Bedeutung der vollbrachten Tat verwiesen. Bei der Statue Ludwigs XIV. auf der Place des Victoires rief die Vergoldung des königlichen Abbildes eine Lichtmetaphorik auf, die in Verbindung mit der Inschrift VIRO IMMORTALI auf den unsterblichen Ruhm des Monarchen abzielte und damit auf seinen umfassenden Herrschaftsanspruch verwies. Hier deutet sich bereits an, dass die Inszenierung im öffentlichen Standbild vor allem auch dazu diente, sich gegen die Eliten im eigenen Land sowie gegen Fürsten anderer Nationen abzugrenzen. Das Standbild als Zeichen einer visuellen Rhetorik wurde in der Folge auch von anderen Herrschern in deren Repräsentation eingebunden, wie die Beispiele der Dreifaltigkeitssäule in Wien und des Reiterstandbildes in Berlin verdeutlichen. Doch zugleich hatte die ins Unermessliche gesteigerte Heroisierung Ludwigs XIV., wie sie dem damaligen Betrachter entgegengetreten sein muss, offenbar die Grenzen dessen erreicht, was politisch und moralisch-gesellschaftlich akzeptabel war. Der immense Protest und die außerordentliche Kritik am Standbild auf der Place des Victoires in Paris bewirkten, dass die gesteigerte Inszenierung des Sonnenkönigs in ihrer Intensität zurückgenommen wurde. Die Reiterstatue für Ludwig XIV. von François Girardon zeigt, dass auf diffamierende Motive wie die Sklavenikonographie, die bereits im Standbild Ferdinandos I. de' Medici in Livorno die Macht des Herrschers auf äußerst sinnfällige Weise zum Ausdruck gebracht hatte, bewusst verzichtet wurde. Es zeigt sich also, dass die Heroisierung im öffentlichen Standbild nicht auf einer starren Ordnung beruhte. In der Frühen Neuzeit präsentiert sie sich als ein wandelbares System bildhafter Zeichen, das der visuellen Rhetorik einer nonverbalen Kommunikation diente, die nicht nur kollektive Werte und Eigenschaften, sondern auch die hegemonialen Ansprüche eines Herrschers auf anschauliche Weise zu vermitteln imstande war.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Literaturverzeichnis

Ahrens, Kirsten: Hyacinthe Rigauds Staatsportrait Ludwigs XIV. Typologische und ikonologische Untersuchung zur politischen Aussage des Bildnisses von 1701, Worms 1990.

Alberti, Leon Battista: Opere volgari, 3 Bde., hg. von Cecil Grayson, Bari 1960–1973.

–: I libri della famiglia, hg. von Ruggiero Romano / Alberto Tenenti, Turin 1969.

–: Das Standbild – Die Malkunst – Grundlagen der Malerei, hg. und übers. von Oskar Bätschmann / Oskar Schäublin, Darmstadt 2011.

–: L'architettura (De re aedificatoria), 2 Bde., hg. von Giovanni Orlandi / Paolo Portoghesi, Mailand 1966.

–: Zehn Bücher über die Baukunst, übers. von Max Theuer, Wien / Leipzig 1912.

Albrecht, Stephan (Hg.): Stadtgestalt und Öffentlichkeit. Die Entstehung politischer Räume in der Stadt der Vormoderne (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 24), Köln u. a. 2010.

Alföldi, Maria: Bild und Bildersprache der römischen Kaiser. Beispiele und Analysen (Kulturgeschichte der antiken Welt 81), Mainz 1999.

Algeri, Giuliana (Hg.): Perino del Vaga. Tra Raffaello e Michelangelo, Mailand 2001.

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

Aliverti, Maria Ines: L'ammiraglio, il gatto e l'orologio. La casa di Andrea Doria come teatro cerimoniale al tempo della visita di Filippo d'Asburgo (1548), in: Ricerche di Storia dell'arte 82–83, 2004, S. 117–152.

Alizeri, Federigo: Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI, Bd. 5, Genova 1877.

Althoff, Gerd (Hg.): Zeichen – Rituale – Werte. Internationales Kolloquium des Sonderforschungsbereichs 496 an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, Münster 2004.

Ambühl, Annemarie: Hesperiden, in: Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, Bd. 5, 1998, Sp. 511–512.

Ames-Lewis, Francis: Donatello's Bronze David and the Palazzo Medici Courtyard, in: Renaissance Studies 3, 1989, S. 235–251.

–: Donatello and the Decorum of Place, in: Francis Ames-Lewis / Anka Bednarek (Hg.): Decorum in Renaissance Narrative Art. Papers Delivered at the Annual Conference of the Association of Art Historians, London, April 1991, London 1992, S. 52–60.

Ames-Lewis, Francis / Bednarek, Anka (Hg.): Decorum in Renaissance Narrative Art. Papers Delivered at the Annual Conference of the Association of Art Historians, London, April 1991, London 1992.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Amirante, Giosi / Pessolano, Maria Raffaela: Immagini di Napoli e del Regno. Le raccolte di Francesco Cassiano de Silva, Con un saggio di Ornella Zerlenga, Neapel 2005.
Andreoli, Ilaria: Andrea Doria fra le righe. Tre ritratti in due edizioni di una biografia tra Venezia e Genova, in: Francesca Cattoi u. a. (Hg.): Argomenti di storia dell'arte, quaderno della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Genova, 1993–2003, Genua 2004, S. 27–37.
Arenaprimo, Giuseppe: 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.
Aretino, Pietro: Lettere, 2 Bde., hg. von Francesco Ersparmer, Parma 1995–1998.
Ariosto, Ludovico: 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.
–: Der rasende Roland, Bd. 1, Gesänge 1–25, übers. von Johann Diederich Gries, München 1980.
Asch, Ronald G.: Heros, Friedensstifter oder Märtyrer? Optionen und Grenzen heroischen Herrschertums in England, ca. 1603–1660, in: Martin Wrede (Hg.): Die Inszenierung der heroischen Monarchie, München 2014, S. 199–216.
–: Herbst des Helden. Modelle des Heroischen und heroische Lebensentwürfe in England und Frankreich von den Religionskriegen bis zum Zeitalter der Aufklärung. Ein Essay (Helden – Heroisierungen – Heroismen 3), Würzburg 2016.
–: Antike Herrschaftsmodelle und die frühneuzeitliche europäische Monarchie. Oder: Die heroische Inszenierung des Fürsten im Spannungsfeld zwischen republikanischem Erbe und dem Anspruch auf überzeitliche Größe, in: Stefan Rebenich (Hg.): Monarchische Herrschaft im Altertum (Schriften des Historischen Kollegs 94), Oldenbourg 2017, S. 637–661.
Atkinson, Niall Stephen: Architecture, Anxiety, and the Fluid Topographies of Renaissance Florence (Diss., Cornell University, Ithaca, New York 2009), Ithaca 2009.
Attwood, Philipp: Self-Promotion in Sixteenth-Century Florence. Baccio Bandinelli's Portrait Medal, in: The Medal 30, 1997, S. 3–9.
Augustinus, Aurelius: Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus ausgewählte Schriften, Bd. 3, Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus zweiundzwanzig Bücher über den Gottesstaat (Buch XVII–XXII), übers. von Alfred Schröder, Kempten / München 1916.
Aurnhammer, Achim / Beichle, Martin / Minelli, Kelly: Pferd, in: Compendium heroicum, 2020, DOI: 10.6094/heroicum/pd1.1.20200608.
Aurnhammer, Achim / Pfister, Manfred (Hg.): Heroen und Heroisierungen in der Renaissance (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 28), Wiesbaden 2013.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Avery, Charles: Giambologna. The Complete Sculpture, Oxford 1987.
–: Benvenuto Cellini's Silver Statues of the Twelve Olympian Gods for Fontainebleau, in: Studies in the Decorative Arts 14, 2006/2007, S. 2–18.
Avery, Charles / Barbaglia, Susanna: L'opera completa del Cellini, Mailand 1981.
Baglione, Giovanni: Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato de Gregorio XIII fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642, Rom 1642.
Baldinucci, Filippo: Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua (Biblioteca d'artista), hg. von Ferdinando Ranalli, Florenz 1845–1847.
Balters, Frank: Der „grammatische" Bildhauer. „Kunsttheorie" und Bildhauerkunst der Frührenaissance. Alberti, Ghiberti, Leonardo, Gauricus (Diss., Aachen 1990), Aachen 1991.
Banchi, Luciano (Hg.): Le Prediche Volgari di San Bernardino da Siena dette nella Piazza del Campo l'anno 1427, 3 Bde., Siena 1888.
Barbe, Francoise (Hg.): Henri IV à Fontainebleau. Un temps de splendeur, Paris 2010.
Barbieri, Giuseppe / Olivato, Loredana (Hg.): Ferrante Gonzaga. Un principe del Rinascimento (Ausstellungskatalog, Guastalla 2007), Parma 2007.
Bargellini, Piero: Scoperta di Palazzo Vecchio, Florenz 1968.
Barocchi, Paola (Hg.): Scritti d'arte del Cinquecento (La Letteratura Italiana; Storia e testi 32), Mailand / Neapel 1971.
Barocchi, Paola / Adelson, Candace (Hg.): Palazzo Vecchio. Committenza e collezionismo medicei (Ausstellungskatalog, Florenz 1980), Florenz 1980.
Baron, Hans: La rinascita dell'etica statale romana dell'Umanesimo fiorentino, in: Civiltà moderna 7, 1935, S. 3–35.
–: The Crisis of the Early Italian Renaissance. Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny, Princeton 1966.
Bärthel, Regina: Inspiration zum Töten. Ein etwas anderer Aspekt der Judithikonographie, Marburg 1996.
Bartoli, Roberta: Bandinelli contro tutti. L'artista negli occhi die contemporanei, in: Detlef Heikamp (Hg.): Baccio Bandinelli. Scultore e maestro (1493–1560), Florenz 2014, S. 36–59.
Battaglia Ricci, Lucia: Palazzo Vecchio e dintorni. Studio su Franco Sacchetti e le Fabbriche di Firenze (Studi e saggi 12), Rom 1990.
Bauer, Barbara: Aemulatio, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 1, 1992, Sp. 141–187.
Bayley, Charles C.: War and Society in Renaissance Florence. The „De Militia" of Leonardo Bruni, Toronto 1961.
Baxandall, Michael: A Dialogue on Art from the Court of Leonello d'Este. Angelo Decembrio's De Politica Letteraria, Pars LXVIII, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 26, 1963, S. 304–326.
Beck, Herbert (Hg.): Die Christus-Thomas-Gruppe von Andrea del Verroccio (Schriften des Liebieghauses), Frankfurt am Main 1996.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Becker, Jochen: Hochmut kommt vor dem Fall. Zum Standbild Albas in der Zitadelle von Antwerpen 1571–1574, in: Simiolus 5, 1971, S. 75–115.
Beeching, Jack: Don Juan d'Austria. Sieger von Lepanto, München 1983.
Béguin, Katia: Les princes de Condé. Rebelles, courtisans et mécènes dans la France du Grand Siècle, Seyssel 1999.
Benoist, Luc: La Sculpture française, Paris 1963.
Bernini, Dante: Annibale Carracci e i ‚Fasti' di Alessandro Farnese, in: Bollettino d'arte 53, 1968, S. 84–92.
Beuing, Raphael: Reiterbilder der Frührenaissance. Monument und Memoria (Diss., Universität Münster 2007; Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme 26), Münster 2010.
Bianchi, Luciano (Hg.): Le Prediche Volgari di San Bernardino da Siena dette nella Piazza del Campo l'anno 1427, 3 Bde., Siena 1888.
Bickendorf, Gabriele / Kräubig, Jens (Hg.): Barock in Neapel. Gemälde der Neapolitanischen Schule des 17. und 18. Jahrhunderts aus dem Bestand der Staatsgalerie Stuttgart (Ausstellungskatalog, Kornwestheim 1995–1996), Kornwestheim 1995.
Bietti, Monica (Hg.): The Splendour of the Medici. Art and Life in Renaissance Florence (Ausstellungskatalog, Budapest 2008), Budapest 2008.
Biondi, Albano: 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.
Black, Robert: 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.
Bober, Phyllis Pray / Rubinstein, Ruth: Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources, London u. a. 2010.
Boccardo, Piero: Andrea Doria e le Arti. Committenza e Mecenatismo a Genova nel Rinascimento, Rom 1989.
Bocchi, Achille: Achillis Bocchii Bonon. Symbolicarum quaestionum de universo genere, quas serio ludebat, Libri Qvinqveo, hg. von Stefania Massari, o. O. 1983.
Bodart, Didier: 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.
Bodart, Diane H.: La piazza quale „teatro regio" nei regni di Napoli e di Sicilia nel Seicento e nel Settecento, in: Alessandro Nova (Hg.): Platz und Territorium. Urbane Struktur gestaltet politische Räume (I Mandorli 11), München 2010, S. 223–248.
–: Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne, Paris 2011.
Bode, Wilhelm (Hg.): Denkmäler der Renaissance-Sculptur Toscanas, München 1892–1905.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

–: Florentiner Bronzestatuetten in den Berliner Museen, in: Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen 23, 1902, S. 128.
–: Die italienischen Bronzen (Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen 2), Berlin 1904–1905.
Bonaini, Francesco: Al ministro delle RR. Finanzi presidente del consiglio dei ministri, 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.
Bonfait, Olivier: Quel héros pour le Roi? Monarchie et héroïsation d'Henri IV à Louis XIV, in: Ralf von den Hoff u. a. (Hg.): Imitatio heroica. Heldenangleichung im Bildnis (Helden – Heroisierungen – Heroismen 1), Würzburg 2015, S. 173–188.
Bonnefoit, Régine: Die Statuen der berühmten Toskaner im Hof der Uffizien, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 43, 1999, S. 103–188.
Borghini, Raffaello: Il Riposo, 2 Bde., hg. von Mario Rosci, Mailand 1967 [Florenz 1584].
Borsari, Luigi: Nozze Orsini-Varo, Rom 1891.
Boström, Antonia: Daniele da Volterra and the Equestrian Monument of Henri II of France, in: Burlington Magazine 137, 1995, S. 809–820.
Bottineau, Yves: L'Art de cour dans l'Espagne de Philippe V. 1700–1746 (Bibliothèque de L'École des Hautes Études Hispaniques / École des Hautes Études Hispaniques 29), Bordeaux 1960.
Braunfels, Wolfgang: Benvenuto Cellini, Perseus und Medusa (Werkmonographien zur bildenden Kunst in Reclams Universal-Bibliothek 64), Stuttgart 1961.
Bredekamp, Horst: Repräsentation und Bildmagie der Renaissance als Formproblem. Erweiterte Fassung eines Vortrags gehalten in der Carl Friedrich von Siemens Stiftung am 29. Juni 1993 (Carl Friedrich von Siemens Stiftung, Reihe „Themen" 61), München 1995.
Breidecker, Volker: Florenz oder „die Rede, die zum Auge spricht". Kunst, Fest und Macht im Ambiente der Stadt (Diss., Universität Berlin 1987), München 1992.
Bresc-Bautier, Geneviève: Sculpture française. XVIIIe siècle, Paris 1980.
–: Henri IV au Pont Neuf, in: Geneviève Bresc-Bautier / Xavier Dectot (Hg.): Art ou politique? Arcs, statues et colonnes de Paris, Paris 1999, S. 36–41.
–: Louis XIII, place Royale, in: Geneviève Bresc-Bautier / Xavier Dectot (Hg.): Art ou politique? Arcs, statues et colonnes de Paris, Paris 1999, S. 42–45.
–: La gloire de la Régence, in: Geneviève Bresc-Bautier / Xavier Dectot (Hg.): Art ou politique? Arcs, statues et colonnes de Paris, Paris 1999, S. 46–48.
–: Simon Guillain, in: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 65, 2009, S. 245–247.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

–: Effigies parisiennes de Louis XIV en pied, in: Nicolas Milovanovic / Alexandre Maral (Hg.): Louis XIV. L'homme et le roi (Ausstellungskatalog, Versailles 2009–2010), Paris 2009, S. 365–369.
–: Henri IV au Pont Neuf, in: In situ 14, 2010, S. 1–11.
–: Louis XIV écrasant la Fronde, une composition du sculpteur Gilles Guérin (1653) récemment acquisé par le Louvre, in: Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France, 2006 (2012), S. 68–73.
Brilliant, Richard: 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.
Brinkmann, Albert Erich: Aufstellung von Monumental-Plastik. Ein Kapitel zum künstlerischen Städtebau, in: Deutsche Kunst und Dekoration. Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst und künstlerisches Frauen-Arbeiten 24, 1909, S. 281–288.
Brinkmann, Albert Erich: Platz und Monument. Untersuchungen zur Geschichte und Ästhetik der Stadtbaukunst in neuerer Zeit, Berlin 2000 [1908].
Brock, Maurice: 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.
Brockhaus, Heinrich: Michelangelo und die Medici-Kapelle, Leipzig 1911.
Brunelli, Giampiero: Ferrante Gonzaga, in: Dizionario Biografico degli Italiani, Bd. 57, 2001, S. 734–744.
Bruni, Leonardo: Rerum suo tempore gestarum commentarius, in: Emilio Santini (Hg.): Historiarum Florentini populi libri 12. Dalle origini all'anno 1404 (Rerum Italicarum scriptores 19.3), Città di Castello 1926 [1914].
Brunner, Dieter: Der Sockel des Bildhauers. Das Prinzip „Sockel" in der Skulptur der Moderne, in: Dieter Brunner u. a. (Hg.): Das Fundament der Kunst. Die Skulptur und ihr Sockel in der Moderne, Heidelberg 2009, S. 9–18.
Brunner, Dieter u. a. (Hg.): Das Fundament der Kunst. Die Skulptur und ihr Sockel in der Moderne, Heidelberg 2009.
Bühler, Andreas: Kontrapost und Kanon. Studien zur Entwicklung der Skulptur in Antike und Renaissance (Kunstwissenschaftliche Studien), München / Berlin 2002.
Buffa, Sebastian u. a. (Hg.): Antonio Tempesta. Italian Masters in the Sixteenth Century (The Illustrated Bartsch 35), New York 1984.
Bulst, Wolfger A.: Der „Italienische Saal" der Landshuter Stadtresidenz und sein Darstellungsprogramm, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 26, 1975, S. 123–176.
–: Uso e trasformazione del Palazzo mediceo fino ai Riccardi, in: Giovanni Cherubini / Giovanni Fanelli (Hg.): Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze, Florenz 1990, S. 98–124.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

–: Hercules Estensis. Inscenierungen [sic] des Tugend-Helden im Dienst fürstlicher Selbstdarstellung von Niccolò III. bis Ercole I., in: Thomas Weigel (Hg.): Leitbild Tugend. Die Virtus-Darstellungen in italienischen Kommunalpalästen und Fürstenresidenzen des 14. bis 16. Jahrhunderts (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme 36), Münster 2013, S. 97–150.
Buonarotti, Michelangelo: Carteggio, 5 Bde., hg. von Giovanni Poggi / Paola Barocchi, Florenz 1965–1983.
Burke, Peter: Die Inszenierung des Sonnenkönigs, Berlin 1993.
Bush, Virginia L.: The Colossal Sculpture of the Cinquecento, New York u. a. 1976.
–: Bandinelli's Hercules and Cacus and Florentine Traditions, in: Henry A. Millon (Hg.): Studies in Italian Art and Architecture. 15th through 18th Centuries (Studies in Italian Art History 1; Memoirs of the American Academy in Rome 35), Rom 1980, S. 163–206.
Bushart, Magdalena / Haug, Henrike (Hg.): Technische Innovationen und künstlerisches Wissen in der Frühen Neuzeit (Interdependenzen. Die Künste und ihre Techniken 1), Köln u. a. 2015.
Bussagli, Marco: Un fregio eloquente, in: Art e dossier. Mensile culturale 28, 2013, S. 70–71.
Bußmann, Britta (Hg.): Übertragungen. Formen und Konzepte von Reproduktion in Mittelalter und Früher Neuzeit (Trends in medieval philology), Berlin u. a. 2005.
Butzek, Monika: Die kommunalen Repräsentationsstatuen der Päpste des 16. Jahrhunderts in Bologna, Perugia und Rom, Bad Honnef 1978.
Caglioti, Francesco: Donatello, i Medici e Gentile de' Becchi. Un po' d'ordine intorno alla ‚Giuditta' (e al ‚David') di Via Larga, I, in: Prospettiva 75/76, 1994, S. 14–49.
–: Donatello, i Medici e Gentile de' Becchi. Un po' d'ordine intorno alla ‚Giuditta' (e al ‚David') di Via Larga, II, in: Prospettiva 78, 1995, S. 22–55.
–: Donatello, i Medici e Gentile de' Becchi. Un po' d'ordine intorno alla ‚Giuditta' (e al ‚David') di Via Larga, III, in: Prospettiva 80, 1996, S. 15–45.
–: Donatello e i Medici. Storia del David e della Giuditta, 2 Bde., Florenz 2000.
Cambi, Giovanni: Istorie, 4 Bde., Florenz 1785–1786, Bd. 3, Delizie degli eruditi toscani, Florenz 1786. Volltext digitalisiert von der Bayerischen Staatsbibliothek München, www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10135475-8 [28. Januar 2017].
Campanini, Graziano / Sinigalliesi, Daniela (Hg.): Alfonso Lombardi. Lo scultore a Bologna, Bologna 2007.
Capelloni, Lorenzo: Al vittorioso principe D'Oria, [Genua 1550], data.onb.ac.at/ABO/%2BZ181554205 [20. Januar 2017].
Caracciolo, Francesco: La Gloria Del Cavallo, Venedig 1586.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Carl, Doris: La Casa Vecchia dei Medici e il suo giardino, in: Giovanni Cherubini / Giovanni Fanelli (Hg.): Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze, Florenz 1990, S. 38–43.
Carpita, Veronica: Postille ai monumenti seicenteschi con prigionieri a Parigi e a Livorno, in: Francesco De Angelis (Hg.): Lo sguardo archeologico. I normalisti per Paul Zanker, Pisa 2007, S. 255–272.
Cartari, Vincenzo: Vincenzo Cartari's „Images of the Gods of the Ancients". The First Italian Mythography (Medieval and Renaissance Texts and Studies 396), hg. von John Mulryan, Tempe 2012.
Cassani, Silvia: Barock in Neapel. Kunst zur Zeit der österreichischen Vizekönige, Neapel 1993.
Castelli, Patrizia (Hg.): L'ideale classico a Ferrara e in Italia nel Rinascimento (Publicazioni dell'Università di Ferrara 7), Florenz 1998.
Castiglione, Baldassarre: Il Libro del Cortegiano, hg. von Ettore Bonora, Mailand 1972.
Catello, Elio: Lorenzo Vaccaro. Scultore argentiere, in: Napoli nobilissima. Rivista bimestrale di arte figurative, archeologia e urbanistica, 1982, S. 8–16.
–: Aggiunte a Lorenzo Vaccaro, in: Ricerche sul '600 napoletano: saggi e documenti per la storia dell'arte 9, 1990, S. 73–84.
Cattoi, Francesca / Costa, Stefania (Hg.): Argomenti di storia dell'arte. Quaderno della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Genova, 1993–2003, Genua 2004.
Cavalcanti, Giovanni: Istorie Fiorentine, 2 Bde., Florenz 1838–1839.
Cecchi, Alessandro: „Exempla virtutis". Cicli di uomini e donne illustri in Palazzo Vecchio dall' „Aula minor" trecentesca alla „Sala delle Carte geografiche", in: Alessandro Cecchi / 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.
Celio, Gaspare: 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].
Cellini, Benvenuto: Vita di Benvenuto Cellini, orefice e scultore fiorentino, 3 Bde., hg. von Francesco Tassi, Florenz 1829.
–: Vita di Benvenuto Cellini. Scritta da lui medesimo, hg. von Guido Biagi, Florenz 1883.
–: Vita, hg. von Orazio Bacci, Florenz 1901.
–: Vita, Trattati, Rime, Lettere, hg. von Bruno Maier, Mailand 1968.
Ceschi Lavagetto, Paola: Francesco Mochi e i monumenti equestri farnesiani di Piacenza, in: Cristiana Morigi Govi / Massimo Tirotti (Hg.): I bronzi di Piacenza. Rilievi e figure di Francesco Mochi dai monumenti equestri farnesiani di Piacenza (Ausstellungskatalog, Bologna 1986), Casalecchio di Reno 1986, S. 7–23.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Châtelet-Lange, Liliane: Michelangelos Herkules in Fontainebleau, in: Pantheon 30, 1972, S. 455–468.
–: Noch einmal zu Michelangelos Herkules, in: Pantheon 35, 1977, S. 14–17.
Chevallier, Elisabeth / Chevallier, Raymond: Iter Italicum. Les voyageurs francais à la découverte de l'Italie ancienne (Bibliothèque du Voyage en Italie 17), Paris 1984.
Chevallier, Raymond: Le triumphe sur le barbare à la Renaissance es ses précédents antiques, in: Latomus 49, 1990, S. 850–866.
–: 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.
Christian, Kathleen Wren: Empire Without End. Antiquities Collections in Renaissance Rome, c. 1350–1527, New Haven u. a. 2010.
Christian, Kathleen Wren / Drogin, David (Hg.): Patronage and Italian Renaissance Sculpture, Farnham 2010.
Ciano, Cesare: I primi Medici e il mare. Note sulla politica marinara toscana da Cosimo I. a Ferdinando I., Pisa 1980.
Cicero, Marcus Tullius: Über die Ziele des menschlichen Handelns (De finibus bonorum et malorum), hg., übers. und komm. von Olof Gigon / Laila Straume-Zimmermann, München / Zürich 1988.
Ciprut, Edouard-Jacques: Additions à l'oeuvre du sculpteur Simon Guillain, in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français 1967/1968, S. 173–183.
Ciseri, Ilaria: L'ingresso trionfale di Leone X in Firenze nel 1515, Florenz 1990.
Clerici, Luca: Viaggiatori italiani in Italia 1700–1998. Per una bibliografia, Mailand 1999.
Cleugh, James: Die Medici, München u. a. 2008.
Cocchia, Enrico: Magistri Iohannes de Hysdinio invectiva contra Fr. Petrarcham et Fr. Petrarchae contra cuiusdam galli calumnias apologia. Revisione critica del testo con introduzione storica e commento, in: Atti della Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli 7, 1919, S. 93–201.
Cohn, Werner: Franco Sachetti und das ikonographische Programm der Gewölbemalereien von Orsanmichele, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 8.2, 1957–1959, S. 65–77.
Colantuono, Anthony: Estense Patronage and the Construction of the Ferrarese Renaissance, c. 1395–1598, in: Charles M. Rosenberg (Hg.): The Court Cities of Northern Italy. Milan, Parma, Piacenza, Mantua, Ferrara, Bologna, Urbino, Pesaro, and Rimini, Cambridge 2010, S. 196–243.
Colasanti, Arduino: Il memoriale di Baccio Bandinelli, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 28, 1905, S. 406–443.
Cole, Michael: Cellini's Blood, in: The Art Bulletin 8, 1999, S. 215–235.
–: Giambologna and the Sculpture with No Name, in: Oxford Art Journal 31, 2008, S. 337–359.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Collareta, Marco: Misura e dismisura. L'arte di Baccio Bandinelli, in: Detlef Heikamp (Hg.): Baccio Bandinelli. Scultore e maestro (1493–1560), Florenz 2014, S. 92–109.
Colombo, Antonio: La statua equestre di Filippo V al Largo del Gesù, in: Napoli nobilissima: rivista bimestrale di arte figurative, archeologia e urbanistica 9, 1900, S. 9–13.
Comune di Arezzo (Hg.): Arezzo al tempo dei Medici. Politica, cultura, arte in una città dominata, Arezzo 1992.
Condivi, Ascanio: Vita di Michelangiolo, Florenz 1931.
Coppel Aréizaga, Rosario (Hg.): Museo del Prado. Catálogo de la Escultura de época moderna, siglos XVI–XVIII, Madrid 1998.
Cosnet, Bertrand / Lorentz, Philippe: Sous le regard des vertus. Italie, XIVe siècle, Tour 2015.
Costantini, Claudio: La Repubblica di Genova nell'età moderna (Storia d'Italia 9), Turin 1978.
Coste, Jean (Hg.): Boniface VIII en procès, articles d'accusation et dépositions des témoins (1303–1311) (Studi e documenti d'archivio, Fondazione Camillo Caetani 5), Rom 1995.
Coural, Jean: Une oeuvre inconnue de Simon Guillain au musée de Versailles, in: La revue des arts 7, 1957, S. 215–217.
–: Addition aux oeuvres des Guillain, in: Archives de l'art français, N.P., 22, 1959, S. 65–67.
–: Oeuvres inédites des Guillain, in: La revue des arts 9, 1959, S. 181–186.
Croce, Benedetto: Storia del Regno di Napoli, Bari 1925.
Crowley, Roger: Empires of the Sea. The Siege of Malta, the Battle of Lepanto, and the Contest for the Center of the World, New York 2009.
Crum, Roger J.: Severing the Neck of Pride. Donatello's Judith and Holofernes and the Recollection of Albizzi Shame in Medicean Florence, in: Artibus et historiae 22, 2002, S. 23–29.
Cupperi, Walter: 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.
Czogalla, Albert: David und Ganymedes. Beobachtungen und Fragen zu Donatellos Bronzeplastik „David und Goliath", in: Albrecht Leuteritz u. a. (Hg.): Festschrift für Georg Scheja. Zum 70. Geburtstag, Sigmaringen 1975, S. 119–127.
Davidsohn, Robert: Forschungen zur Geschichte von Florenz, 4 Bde., Berlin 1896–1908.
–: Geschichte von Florenz, 4 Bde., Berlin 1908–1927.
Davis, Margaret Daly: La Galleria di sculture antiche di Cosimo I a Palazzo Pitti, in: Candace Adelson (Hg.): Le arti del Principato mediceo, Florenz 1980, S. 31–54.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

de Angelis, Francesco (Hg.): Lo sguardo archeologico. I normalisti per Paul Zanker, Pisa 2007.
de Conihout, Isabelle / Michel, Patrick (Hg.): Mazarin. Les lettres et les arts, Saint-Rémy-en-l'Eau 2006.
de Dominici, Bernardo u. a. (Hg.): Vita de' pittori, scultori ed architetti napoletani, Edizione commentata a dura di Fiorella Sricchia Santoro e Andrea Zezza, 4 Bde., Neapel 2003–2014.
de Francqueville, Robert: Pierre de Francqueville. Sculpteur des Médicis et du roi Henri IV (1548–1615), Paris 1968.
de Grassi, Paridis / Moreni, Domenico (Hg.): De ingressu summi pont. Leonis X. florentiam, Florenz 1793.
de La Vigne, André: Le Voyage de Naples, Edition critique avec intoduction, notes et glossaire par Anna Slerca (Contribuiti del Centro studi sulla letteratura medio-francese 2), Mailand 1981.
de Panizza Lorch, Maristella: Voluptas, molle quoddam et non invidiosum nomen. Lorenzo Valla's Defense of voluptas in the Preface to His De Voluptate, in: Edward P. Mahoney (Hg.): Philosophy and Humanism. Renaissance Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller, Leiden 1976, S. 214–228.
de la Ferrière, Hector (Hg.): Lettres de Catherine de Médicis, Paris 1885.
del Badia, Iodoco: Della statua equestre di Cosimo I. de' Medici modellata da Giovanni Bologna e fusa da Giovanni Alberghetti, Florenz 1868.
de Tolnay, Charles: Michelangelo, 5 Bde., Princeton 1947–1960.
–: L'Hercule di Michel-Ange à Fontainebleau, in: Gazette des Beaux-Arts 64, 1964, S. 125–140.
de Vesme, Alexandre: Stefano della Bella. Catalogue raisonné, 2 Bde., New York 1971.
Dhanens, Elisabeth: Jean Boulogne. Giovanni Bologna Fiammingo (Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten 11), Brüssel 1956.
Di Dio, Kelley Helmstutler: Leone Leoni and the Status of the Artist at the End of the Renaissance, Farnham 2011.
Disselkamp, Martin: Barockheroismus. Konzeptionen „politischer" Größe in Literatur und Traktatistik des 17. Jahrhunderts (Frühe Neuzeit 65), Tübingen 2002.
Dixon, John W.: The Drama of Donatello's David. Re-examination of an „Enigma", in: Gazette des Beaux-Arts 121, 1979, S. 6–12.
Doebler, John: Donatello's Enigmatic David, in: Journal of European Studies 4, 1971, S. 337–340.
Dombrowski, Damian (Hg.): Zwischen den Welten. Beiträge zur Kunstgeschichte für Jürg Meyer zur Capellen, Festschrift zum 60. Geburtstag, Weimar 2001.
Donato, Maria Monica: Hercules and David in the Early Decoration of the Palazzo Vecchio. Manuscript Evidence, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 54, 1991, S. 83–98.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Doni, Anton Francesco: I marmi (ed. princeps 1552), 2 Bde., hg. von Ezio Chiòrboli, Florenz 1928.
Drews, Wolfram u. a. (Hg.): Monarchische Herrschaftsformen der Vormoderne in transkultureller Perspektive (Europa im Mittelalter 26), Berlin / Boston 2015.
Duclaux, Lise u. a. (Hg.): La statue équestre de Louis XV. Dessins de Bouchardon, sculpteur du Roi, dans les collections du Musée du Louvre (Ausstellungskatalog, Paris 1973), Paris 1973.
Ebert-Schifferer, Sybille: Virtus romana als Stilfrage in einem römischen Freskenzyklus der Renaissance, in: Gerd Althoff (Hg.): Zeichen – Rituale – Werte, Internationales Kolloquium des Sonderforschungsbereichs 496 an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, Münster 2004, S. 385–408.
Echinger-Maurach, Claudia: Triumphmotive an Grabmälern des Frühen Cinquecento, in: Joachim Poeschke / Britta Kusch-Arnhold (Hg.): Praemium Virtutis II. Grabmäler und Begräbniszeremoniell in der italienischen Hoch- und Spätrenaissance (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme 9), Münster 2005, S. 119–144.
Eco, Umberto (Hg.): Barbari, cristiani, musulmani (Il Medioevo 1), Mailand 2010.
Erben, Dietrich: Bartolomeo Colleoni. Die künstlerische Repräsentation eines Condottiere im Quattrocento (Diss., Universität Augsburg 1994; Centro Tedesco di Studi Veneziani, Studi 15), Sigmaringen 1996.
–: Die Reiterdenkmälder der Medici in Florenz, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 40, 1996, S. 287–361.
–: Die Krise des Reiterdenkmals und das Wachstum der Staatsgewalt im 16. Jahrhundert, in: Joachim Poeschke / Britta Kusch-Arnold (Hg.): Praemium Virtutis III. Reiterstandbilder von der Antike bis zum Klassizismus (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme 22), Münster 2008, S. 269–292.
–: Denkmal, in: Uwe Fleckner u. a. (Hg.): Handbuch der politischen Ikonographie, Bd. 1, Abdankung bis Huldigung, München 2011, S. 235–243.
Ettlinger, Leopold David: Hercules Florentinus, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 16, 1972, S. 119–142.
Fantoni, Marcello (Hg.): Il „Perfetto Capitano". Immagini e realtà (sec. XV-XVIII), 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.
Farinella, Vincenzo (Hg.): Virgilio, Volti e immagini del poeta, Mailand 2011.
Farrell, Joseph (Hg.): A Companion to Vergil's Aeneid and its Tradition (Blackwell Companions to the Ancient World, Literature and Culture), Chichester 2010.
Félibien, André: Les reines de Perse aux pieds d'Alexandre. Peinture du cabinet du roy, Paris 1664, gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8598931/f9.image.r=; [04. Dezember 2016].

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ferrari, Daniela: Federico II Gonzaga e Andrea Doria. Due protagonisti del Rinascimento italiano tra Mantova e Genova, Note e appunti, in: Giuliana Algeri (Hg.): Perino del Vaga. Tra Raffaello e Michelangelo, Mailand 2001, S. 87–90.
Ffolliott, Sheila: Civic Sculpture in the Renaissance. Montorsoli's Fountains at Messina, Ann Arbor 1984.
Figge, Horst H.: Zahlenverhältnisse als Gestaltungskriterium. Eine Medaille Friedrichs des Weisen (2019), www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/7234/ [25. Oktober 2012].
Fischer, Bonifatio OSB u. a. (Hg.): Biblia sacra, Iuxta Vulgatam Versionem, Bd. 1, Stuttgart 1969.
Fittipaldi, Teodoro: Scultura Napoletana del Settecento, Neapel 1980.
Fleckner, Uwe u. a. (Hg.): Handbuch der politischen Ikonographie, 2 Bde., München 2011.
Flores d'Arcais, Francesca: Guariento. Tutta la pittura, Venedig 1965.
Fogelberg Rota, Stefano / Hellerstedt, Andreas: Heroische Tugend (Herrschertugend), in: Compendium heroicum, 2020. DOI: 10.6094/heroicum/hthed1.0.20200226.
Forster, Kurt W.: Metaphors of Rule. Political Ideology and History in the Portraits of Cosimo I de' Medici, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 15, 1971, S. 65–104.
Francini, Carlo: L'Udienza della Sala Grande del Palazzo Vecchio, in: Detlef Heikamp (Hg.): Baccio Bandinelli. Scultore e maestro (1493–1560), Florenz 2014, S. 202–211.
Frattarelli Fischer, Lucia: Livorno. Dal pentagono di Buontalenti alla città di Ferdinando I, in: Nuovi studi livornesi 19, 2013, S. 23–48.
Freedman, Luba: Neptune in Classical and Renaissance Visual Art, in: International Journal of the Classical Tradition 2, 1995, S. 219–237.
– (Hg.): Wege zum Mythos, Berlin 2001.
Frey, Dagobert: Apokryphe Liviusbildnisse der Reanissance, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 17, 1955, S. 132–164.
Frey, Karl: Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris, 3 Bde., München 1923–1940.
Gaethgens, Barbara: La représentation de l'autorité royale, in: Isabelle de Conihout / Patrick Michel (Hg.): Mazarin. Les lettres et les arts, Saint-Rémy-en-l'Eau 2006, S. 76–91.
Gaier, Martin: Facciate sacre a scopo profano. Venezia e la politica dei monumenti dal Quattrocento al Settecento (Studi di arte veneta 3), Venedig 2002.
Galasso, Giuseppe: Napoli Spagnola dopo Masaniello. Politica, cultura, società, Florenz 1982.
Gamberini, Andrea / Lazzarini, Isabella (Hg.): The Italian Renaissance States, Cambridge 2012.
Garbsch, Jochen (Hg.): Römische Paraderüstungen (Münchener Beiträge zur Vor- und Frühgeschichte 30), München 1978.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Garin, Eugenio: Umanesimo e vita civile, in: Atti dell'Accademia Fiorentina di scienza morali „La Columbaria", N. S., 1, 1943–1947, S. 467–492.
–: L'umanesimo italiano, filosofia e vita civile nel rinascimento, Bari 1952.
Gatscher-Riedl, Gregor / Strigl, Mario: Die roten Ritter. Zwischen Medici, Habsburgern und Osmanen. Die Orden und Auszeichnungen des Großherzogtums Toskana, Wien 2014.
Gaye, Giovanni: Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI (Documenti di storia italiana), 3 Bde., Florenz 1839–1840.
Gazzola, Eugenio: I monumenti farnesiani di Francesco Mochi. Storia e letteratura (Uomini e luoghi 6), Piacenza 2013.
Gemelli, Pietro Paolo: Monumenti di Messina. La statua di Don Giovanni d'Austria (Piccole Patrie), Cosenza 1999.
Gerwing, Manfred: Weltende, Weltzeitalter, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 8, 1997, Sp. 2168–2172.
Gibbons, Mary Weitzel / Corti, Gino: Documents Concerning Giambologna's Equestrian Monument of Cosimo I, a Bronze Crucifix and the Marble Centaur, in: The Burlington Magazine 120, 1978, S. 508–510.
Giordani, Gaetano: Della venuta e dimora in Bologna del sommo pontefice Clemente VII. per la coronazione di Carlo V. imperatore celebrata l'anno 1530, cronaca con note, documenti ed incisioni, Bologna 1842.
Giovannini, Prisca: The „Non-Finished" Surfaces on the David. Preliminary Observations on the Sculpting Marks, in: Susanna Bracci u. a. (Hg.): Exploring David. Diagnostic Tests and State of Conservation, Florenz / Mailand 2004, S. 105–115.
Giovio, Paolo: Opera. Vol. 1 (1514–1544), hg. von Guiseppe Guido Ferrero, Rom 1956.
–: Gli elogi degli uomini illustri. Letterati, artisti, uomini d'arme (Paolo Giovio, Opera 8), hg. von Renzo Meregazzi, Rom 1972.
Giustiniani, Vito R.: Alamanno Rinuccini 1425–1499. Materialien und Forschungen zur Geschichte des florentinischen Humanismus (Studi italiani 3), Köln / Graz 1965.
Gleijeses, Vittorio: La piazza del Gesù Nuovo in Napoli, Neapel 1971.
Godwin, Frances G.: The Judith Illustration of the Hortus Deliciarum, in: Gazette des Beaux Arts 36, 1949, S. 25–46.
Goffen, Rona: Renaissance Rivals. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian, New Haven u. a. 2002.
Gorse, George Lawrence: An Unpublished Description of the Villa Doria in Genoa During Charles V's Entry, 1533, in: The Art Bulletin 68, 1986, S. 319–322.
–: Entrate e trionfi. Cerimonie e decorazioni alla Villa di Andrea Doria in Genova, in: Kunsthistorisches Institut Florenz (Hg.): Disegni genovesi dal Cinquecento al Settecento, Giornate di studio, 9. – 10. Mai 1989, Florenz 1992, S. 9–18.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gosebruch, Martin / Dittmann, Lorenz (Hg.): Argo. Festschrift für Kurt Badt, zu seinem 80. Geburtstag am 3. März 1970, Köln 1970.
Gosellini, Giuliano: Vita di Don Ferrando Gonzaga. Principe di Molfetta, Pisa 1821.
Grage, Joachim / Mouzakis, Kimon Sotirios: Jeder darf mal Held sein. Die Populärkultur der Gegenwart als Heldenmaschine, in: medienconcret 1, 2018, S. 5–13.
Gramacini, Norberto: Alfonso Lombardi (Diss., Universität Hamburg 1977; Neue kunstwissenschaftliche Studien 9), Frankfurt am Main 1980.
–: Mirabilia. Das Nachleben antiker Statuen vor der Renaissance, Mainz 1996.
–: Bildhauerei der Frührenaissance in Italien, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter 7/8, 2001, S. 57–74.
Gramberg, Werner: Die Düsseldorfer Skizzenbücher des Guglielmo della Porta, 3 Bde., Berlin 1964.
Granito, Angelo: Storia della congiura del principe di Macchia e della occupazione fatta dalle armi austriache del regno di Napoli nel 1707, o. O. 1861.
Grayson, Cecil: Poesie latine di Gentile Becchi in un codice Bodleiano, in: Berta Maracchi Biagiarelli / Dennis E. Rhodes (Hg.): Studi offerti a Roberto Ridolfi, direttore de „La Bibliofilia", Florenz 1973, S. 285–303.
Grebe, Sabine: Die vergilische Heldenschau. Tradition und Fortwirken (Studien zur klassischen Philologie), Frankfurt am Main u. a. 1989.
Green, Peter: Caesar and Alexander. Aemulatio, imitatio, comparatio, in: American Journal of Ancient History 3, 1978, S. 1–26.
Grendi, Edoardo: Andrea Doria. Uomo del Rinascimento, in: Atti della Società Ligure di Storia Patria, N. S., 19, 1979, S. 91–121.
Grendi, Edoardo: 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.
–: Andrea Doria, in: Dizionario biografico degli Italiani, Bd. 41, 1992, S. 264–274.
Greve, David: Status und Statue. Studien zum Leben und Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli, Berlin 2008.
Grierson, Philip: Ercole d'Este e la statua equestre di Francesco Sforza, di Leonardo da Vinci, in: Rivista italiana di numismatica e scienze affini 94, 1992, S. 201–212.
Gründler, Hana / Nova, Alessandro: Concorrenza e invenzione. La biografia vasariana di Baccio Bandinelli, in: Detlef Heikamp (Hg.): Baccio Bandinelli. Scultore e maestro (1493–1560), Florenz 2014, S. 60–67.
Guasti, Cesare (Hg.): Commissioni di Rinaldo degli Albizzi per il Comune di Firenze. Dal 1399–1433, 3 Bde., Florenz 1867–1873.
–: Le Carte Strozziane del R. Archivio di Stato. Inventario, 3 Bde., Florenz 1884–1891.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gundersheimer, Werner Leonhard: Ferrara. The Style of a Renaissance Despotism, Princeton 1973.
Gunst-Assimenios, Barbara: Sockel und Reiter in den Reitermonumenten des Quattrocento bis Seicento. Untersuchungen zu Proportionen und Ikonographie (Diss., Universität Bonn 1995), o. O. 1999.
Haag, Sabine (Hg.): All'Antica. Götter und Helden auf Schloss Ambras, eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien (Ausstellungskatalog, Innsbruck 2011), Wien 2011.
Hafner, German: Polyklet Doryphoros. Revision eines Kunsturteils, Frankfurt am Main 1997.
Haftmann, Werner: Das italienische Säulenmonument. Versuch zur Geschichte einer antiken Form des Denkmals und Kulturmonuments und ihrer Wirksamkeit für die Antikenvorstellung des Mittelalters und für die Ausbildung des öffentlichen Denkmals in der Frührenaissance (Diss., Universität Göttingen 1939), Leipzig u. a. 1939.
Halbig, Christoph: Ethische und ästhetische Werte. Überlegungen zu ihrem Verhältnis, in: Gerd Althoff (Hg.): Zeichen – Rituale – Werte, Internationales Kolloquium des Sonderforschungsbereichs 496 an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, Münster 2004, S. 37–53.
Hale, John Rigby: Florence and the Medici. The Pattern of Control, Plymouth 1977.
–: Die Medici und Florenz. Die Kunst der Macht, Stuttgart / Zürich 1979.
Hamon, Philippe: Imageries. Littérature et image au XIXe siècle (Les essais), Paris 2001.
Hanke, Stephanie: Zwischen Fels und Wasser. Grottenanlagen des 16. und 17. Jahrhunderts in Genua (Diss., Universität Bonn 2005; Tholos 4), Münster 2008.
–: 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, 2009/2010, S. 165–186.
–: „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.
–: Monumente am Wasser. Ehrenstandbilder in Hafenanlagen der Frühen Neuzeit, in: Alessandro Nova / Stephanie Hanke (Hg.): Skulptur und Platz. Raumbesetzung, Raumüberwindung, Interaktion (I Mandorli 20), Berlin / München 2014, S. 223–250.
Hankey, Teresa: Salutati's Epigrams for the Palazzo Vecchio at Florence, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 22, 1959, S. 363–365.
Hansmann, Martina: 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.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hartlaub, Felix: Don Juan d'Austria und die Schlacht bei Lepanto (Diss., Universität Berlin o. J.; Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin, Kriegsgeschichtliche Abteilung 28), Berlin 1940.
Hartog, Arie: Der Sockel als Bild. Prinzipielle Überlegungen zu dem, was sich unter einer Skulptur befand, in: Dieter Brunner u. a. (Hg.): Das Fundament der Kunst. Die Skulptur und ihr Sockel in der Moderne, Heidelberg 2009, S. 29–35.
Hartt, Frederick: Art and Freedom in Quattrocento Florence, in: Lucy Freeman Sandler (Hg.): Essays in Memory of Karl Lehmann, New York 1964, S. 114–132.
Hatfield, Robert: The Compagnia de' Magi, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 33, 1970, S. 107–161.
Haupt, Barbara: Antike Helden im Mittelalter, in: Andrea von Hülsen-Esch (Hg.): Medien der Erinnerung in Mittelalter und Renaissance, Düsseldorf 2009, S. 55–82.
Hawley, Henry: Neo-Classicism. Style and Motif. With an Essay by Rémy G. Saisselin, Cleveland 1964.
Heers, Jacques: 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.
Hegener, Nicole: Divi Iacobi Eqves. Selbstdarstellung im Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli (Diss., Universität Berlin 2004; Kunstwissenschaftliche Studien 159), München / Berlin 2008.
Hegener, Nicole: Faciebat, non finito und andere Imperfekte. Künstlersignaturen neben Michelangelo, in: Nicole Hegener (Hg.): Künstlersignaturen. Von der Antike bis zur Gegenwart, Petersberg 2013, S. 188–231.
Heidemann, Grit (Hg.): Ordnungen des sozialen Raumes. Die Quartieri, Sestieri und Seggi in den frühneuzeitlichen Städten Italiens. Akten der internationalen Tagung des Teilprojektes C5 vom SFB 640 an der Universität der Künste Berlin, 18. – 20. Juni 2010, Berlin 2012.
Heikamp, Detlef: Rapporti fra accademici ed artisti nella Firenze del 500. Da memorie e rime dell'epoca, in: Il Vasari, N.S., 1 = 15, 1957, S. 139–163.
–: Vincenzo de' Rossi disegnatore, in: Paragone 15, 1964, S. 38–42.
–: In margine alla „Vita di Baccio Bandinelli" del Vasari, in: Paragone 17, 1966, S. 51–62.
–: Vincenzo Danti. Cosimo I. de' Medici rappresentato come Augusto Imperatore, in: Paola Barocchi / Candace Adelson (Hg.): Palazzo Vecchio. Committenza e collezionismo medicei, Florenz 1980, S. 326–327.
–: 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.
–: Zum Herkules und Kakus von Baccio Bandinelli, in: Raffaele Torella (Hg.): Le parole e i marmi, Bd. 1 (Serie orientale Roma 92), Rom 2001, S. 983–1006.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

–: 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.
– (Hg.): Baccio Bandinelli. Scultore e maestro (1493–1560), Florenz 2014.
Heitmann, Klaus: Fortuna und Virtus (Diss., Universität Freiburg 1955), Köln 1958.
Helas, Pheline u. a. (Hg.): Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp, Berlin 2007.
Helm, Katharina: 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.
Helm, Katharina u. a. (Hg.): Künstlerhelden? Heroisierung und mediale Inszenierung von Malern, Bildhauern und Architekten, Merzhausen 2015.
Hendy, Philip: European and American Paintings in the Isabella Stewart Gardner Museum, Boston 1974.
Hepp, Noémi / Livet, Georges (Hg.): Héroïsme et création littéraire sous les règnes d'Henri IV et de Louis XIII., colloque organisé par le Centre de Philologie et de Littératures Romanes de l'Université des Sciences Humaines de Strasbourg et la Société d'Étude du XIIe Siècle, le 5 et 6 mai 1972, Paris 1974.
Herklotz, Ingo: Grabmalstiftungen und städtische Öffentlichkeit im spätmittelalterlichen Italien, in: Gerhard Jaritz (Hg.): Materielle Kultur und religiöse Stiftung im Spätmittelalter (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Sitzungsberichte 554; Veröffentlichungen des Instituts für mittelalterliche Realienkunde Österreichs 12), Wien 1990, S. 233–271.
Herzner, Volker: Donatello und Nanni di Banco. Die Prophetenfiguren für die Strebepfeiler des Florentiner Domes, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 17, 1973, S. 1–28.
–: David Florentinus. I. Zum Marmordavid Donatellos im Bargello, in: Jahrbuch der Berliner Museen, N. F., 20, 1978, S. 43–115.
–: Die „Judith" der Medici, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 43, 1980, S. 139–180.
–: David Florentinus II. Der Bronzedavid Donatellos im Bargello, in: Jahrbuch der Berliner Museen, N. F., 24, 1982, S. 63–142.
–: Donatello und die „rinascita delle arti", in: Kunsthistorisches Institut Florenz (Hg.): Donatello-Studien (Italienische Forschungen 3.16), München 1989, S. 28–42.
Hildburgh, Walter Leo: Benvenuto Cellini's Model for His Colossal Mars, in: The Burlington Magazine for Connoisseurs 85, 1944, S. 200–203.
Hill, George Francis / Pollard, Graham: Renaissance Medals. From the Samuel H. Kress Collection at the National Gallery of Art, Based on the Catalogue of Renaissance Medals in the Gustave Dreyfus Collection (Complete Catalogue of the Samuel H. Kress Collection 8), London 1967.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Himmelmann, Nikolaus: Der Ausruhende Herakles, 498. Sitzung vom 6. Februar 2008 in Düsseldorf (Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften und der Künste, Geisteswissenschaften; Vorträge G 420), Paderborn u. a. 2009.
Hirst, Michael: Michelangelo in Florence. „David" in 1503 and „Hercules" in 1506, in: The Burlington Magazine 142, 2000, S. 487–492.
Hirthe, Thomas: Die Perseus-und-Medusa-Gruppe des Benvenuto Cellini in Florenz, in: Jahrbuch der Berliner Museen, N.F., 29/30, 1987/88, S. 197–216.
Hofmann, Rudolf: Die heroische Tugend. Geschichte und Inhalt eines theologischen Begriffes (Diss., Universität München o. J.; Münchener Studien zur historischen Theologie 12), München 1933.
Holderbaum, James: The Birth Date and a Destroyed Early Work of Baccio Bandinelli, in: Douglas Fraser / Howard Hibbard (Hg.): Essays Presented to Rudolf Wittkower on his Sixty-Fifth Birthday, 2 Bde., London 1967, Bd. 2, Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower, S. 93–97.
–: The Sculptor Giovanni Bologna (Diss., Universität Harvard 1959; Outstanding Dissertations in the Fine Arts), New York u. a. 1983.
Holl, Oskar: Vier Weltreiche, in: Lexikon der Christlichen Ikonographie, Bd. 4, 1972, S. 523.
Hubert, Johannes: Selbstdarstellung und Propaganda. Zum Verhältnis von Geschichte, Inhalt und Wirkung des zerstörten Reiterstandbildes Ludwigs XIV. von François Girardon (Diss., Universität Zürich), o. O. 1993.
Hubert, Hans W.: Der Palazzo Comunale von Bologna. Vom Palazzo della Biada zum Palatium Apostolicum (Diss., Universität Berlin 1989), Köln u. a. 1993.
–: Il progetto per il portale bolognese di Galeazzo Alessi, in: Andrea Emiliana u. a. (Hg.): Il restauro del Nettuno, la statua di Gregorio XIII e la sistemazione di Piazza Maggiore nel Cinquecento. Contributi anche documentari alla conoscenza della prassi e dell'organizzazione delle arti a Bologna prima dei Carraci, Bologna 1999, S. 297–352.
–: Arnolfo di Cambio und das Monument für Bonifaz VIII. an der Florentiner Domfassade, in: Johannes Myssok / Jürgen Wiener (Hg.): Docta Manus. Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke, Münster 2007, S. 111–123.
–: Gestaltungen des Heroischen in den Florentiner David-Plastiken, in: Achim Aurnhammer / Manfred Pfister (Hg.): Heroen und Heroisierungen in der Renaissance (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 28), Wiesbaden 2013, S. 181–218.
–: Michelangelo. Vom Ausnahmekünstler zum ‚Denkmal', in: Katharina Helm u. a. (Hg.): Künstlerhelden? Heroisierung und mediale Inszenierung von Malern, Bildhauern und Architekten, Merzhausen 2015, S. 132–178.
–: Sanktifizierung als Heroisierung? Die Statuen Papst Bonifaz' VIII. zwischen Bildnispolitik und Idolatrie, in: Achim Aurnhammer u. a. (Hg.): Vom Weihegefäß zur Drohne. Kulturen des Heroischen und ihre Objekte (Helden – Heroisierungen – Heroismen 4), Würzburg 2016, S. 59–83.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hunecke, Volker: „Dux aetatis suae cautissimus“. Feldherrntugenden und republikanische Reitermonumente im langen Quattrocento, in: Joachim Poeschke / Britta Kusch-Arnold (Hg.): Praemium Virtutis III. Reiterstandbilder von der Antike bis zum Klassizismus (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme 22), Münster 2008, S. 95–109.
–: Europäische Reitermonumente. Ein Ritt durch die Geschichte Europas von Dante bis Napoleon, Paderborn 2008.
–: Fürstliche Reiterstandbilder in Europa (16. – 19. Jahrhundert), in: Martin Wrede (Hg.): Die Inszenierung der heroischen Monarchie. Frühneuzeitliches Königtum zwischen ritterlichem Erbe und militärischer Herausforderung (Historische Zeitschrift, Beiheft, N. F., 62), München 2014, S. 236–265.
Irle, Klaus: Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens (Diss., Universität Münster 1996; Internationale Hochschulschriften 320), Münster u. a. 1997.
Jacobus, Laura: Gesture and Decorum in Early 14th-Century Italian Art, in: Francis Ames-Lewis / Anka Bednarek (Hg.): Decorum in Renaissance Narrative Art. Papers Delivered at the Annual Conference of the Association of Art Historians, London, April 1991, London 1992, S. 24–34.
Janson, Horst W.: The Scupture of Donatello, 2 Bde., Princeton 1957.
Jestaz, Bertrand (Hg.) : L’Inventaire du Palais et des propriétés Farnèse à Rome en 1644 (Le Palais Farnèse 3.3), Rom 1994.
Joannides, Paul: Michelangelo’s Lost Hercules, in: The Burlington Magazine 119, 1977, S. 550–555.
–: A Supplement to Michelangelo’s Lost Hercules, in: The Burlington Magazine 123, 1981, S. 20–23.
–: Michelangelo and His Influence. Drawings from Windsor Castle, Washington 1996.
Johnson, Geraldine: The Lion on the Piazza. Patrician Politics and Public Statuary in Central Florence, in: Philipp Lindley / Thomas Frangenberg (Hg.): Secular Sculpture 1300–1550, Stamford 2000, S. 54–73.
Kamen, Henry: The Duke of Alba, New Haven 2004.
Karwacka Codini, Ewa: La piazza dei Cavalieri, in: Architetture pisane 2, 2004, S. 6–27.
Kauffmann, Hans: Donatello. Eine Einführung in sein Bilden und Denken, Berlin 1936.
Kaufmann, Henry W.: Art for the Wedding of Cosimo de’ Medici and Eleonora of Toledo (1539), in: Paragone 243, 1970, S. 52–67.
Kehl, Pia: La Piazza Comunale e la Piazza Nuova a Ferrara, in: Annali di architettura 4/5, 1992/1993, S. 178–189.
Keil, Robert: Einige ikonographische Bemerkungen zur „Schlacht von Lepanto“ von Paolo Veronese in der Gallerie dell’ Accademia in Venedig, in: Arte veneta. Rivista di storia dell’ arte 40, 1986, S. 85–94.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Keller, Harald: Ursprünge des Gedächtnismals in der Renaissance. Résumé und Diskussion des Vortrages, in: Kunstchronik 7, 1954, S. 134–137.
–: Das Nachleben des antiken Bildnisses von der Karolingerzeit bis zur Gegenwart (Humanistisches Lesebuch), Freiburg u. a. 1970.
Keller, Ulrich: Reitermonumente absolutistischer Fürsten. Staatstheoretische Voraussetzungen und politische Funktionen (Diss., Universtität München 1969; Münchner kunsthistorische Abhandlungen 2), München / Zürich 1971.
Kenner, Friedrich: Leone Leoni's Medaillen für den kaiserlichen Hof, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 13, 1892, S. 55–93.
Kent, Dale: I Medici in esilio. Una vittoria di famiglia ed una disfatta personale, in: Archivio Storico Italiano 132/133, 1974/1975, S. 3–63.
Kent, Dale: Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance. The Patron's Oeuvre, New Haven, London 2000.
Keutner, Herbert: Über die Entstehung und die Form des Standbildes im Cinquecento, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 7, 1956, S. 138–168.
–: Sculpture Renaissance to Rococo (A History of Western Sculpture 3), London 1969.
Keine, Michael: Bartolomeo Ammannati, Mailand 1995.
Kirchner, Thomas: Der epische Held. Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts, München 2001.
–: „Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre" de Charles Le Brun. Tableau-manifeste de l'art français du XVIIe siècle, Paris 2013.
Klemm, David: Stefano della Bella (1610–1664). Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle (Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett 2), Köln u. a. 2009.
Klemm, David u. a. (Hg.): Von der Schönheit der Linie. Stefano della Bella als Zeichner (Ausstellungskatalog, Hamburg 2013–2014), Petersberg 2013.
Kobelt-Groch, Marion: Judith macht Geschichte. Zur Rezeption einer mythischen Gestalt vom 16. bis 19. Jahrhundert, Paderborn / München 2005.
Köster, Kurt (Hg.): Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden, Stuttgart 1969.
Krahn, Volker: Kopien – Nachahmungen – Studienobjekte. Michelangelos Nachleben in der Kleinplastik des 16. Jahrhunderts, in: Georg Satzinger (Hg.): Der Göttliche. Hommage an Michelangelo, München 2015, S. 56–75.
Kreytenberg, Gert: Zur skulpturalen Dekoration von Orsanmichele in Florenz, in: Philipp Lindley / Thomas Frangenberg (Hg.): Secular Sculpture 1300–1550, Stamford 2000, S. 33–53.
Krierer, Karl R.: Sieg und Niederlage. Untersuchungen physiognomischer und mimischer Phänomene in Kampfdarstellungen der römischen Plastik, Wien 1995.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kristeller, Paul O.: Das moralische Denken der Renaissance, in: ders. / Eckhard Keßler (Hg.): Humanismus und Renaissance, Bd. 2, München 1975, S. 30–84.
Kristeller, Paul O. / Kessler, Eckhard (Hg.): Humanismus und Renaissance, 2 Bde., München 1973–1975.
Krüger, Matthias: Wie man Fürsten empfing. Donatellos „Judith" und Michelangelos „David" im Staatszeremoniell der Florentiner Republik, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 71, 2008, S. 481–496.
Kühn-Hattenhauer, Dorothee: Das grafische Oeuvre des Francesco Villamena (Diss., Universität Berlin 1978), Berlin 1979.
Kunsthistorisches Institut Florenz (Hg.): Donatello-Studien (Italienische Forschungen 16), München 1989.
La Corte-Cailler, Gaetano: Andrea Calamech. Scultore ed architetto del secolo XVI. Memorie e documenti, in: Archivio Storico Messinese 2, 1902, S. 34–77.
Ladner, Gerhart B.: Die italienische Malerei im 11. Jahrhundert, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 5, 1931, S. 33–160.
–: Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters (Monumenti di antichità cristiana 2.4), 5 Bde., Vatikanstadt 1941–1984.
Landino, Cristoforo / Lentzen, Manfred (Hg.): De vera nobilitate, Genf 1970.
Landucci, Lucca / del Badia, Iodoco (Hg.): Diario fiorentino dal 1450 al 1516 [continuato da un anonimo fino al 1542], Florenz 1883.
Landucci, Lucca / Herzfeld, Marie: Ein florentinisches Tagebuch. 1460–1516, nebst einer anonymen Fortsetzung 1516–1542, 2 Bde., Düsseldorf / Köln 1978.
Langedijk, Karla: The Portraits of the Medici. 15th – 18th centuries, 3 Bde., Florenz 1981–1987.
Lanza-Butti, Attilia: 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.
Laschke, Birgit: Fra Giovan Angelo da Montorsoli. Ein Florentiner Bildhauer des 16. Jahrhunderts (Diss., Freie Universität Berlin 1990), Berlin 1993.
Laschke-Hubert, Birgit: „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.
Lavin, Irving: Michelangelo's David and David's Bow, in: Matthias Winner (Hg.): Der Künstler über sich in seinem Werk, Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana (Rom 1989), Weinheim 1992, S. 161–190.
Lein, Edgar: Aus Dichtung und Wahrheit. Zur Entstehungsgeschichte von Benvenuto Cellinis Perseus, in: Magdalena Bushart / Henrike Haug (Hg.): Technische Innovationen und künstlerisches Wissen in der Frühen Neuzeit (Interdependenzen. Die Künste und ihre Techniken 1), Köln u. a. 2015, S. 249–266.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Lessing, Constanze Friederike: Antikenstudium und Antikenfiktion in Denkmälern und Denkmalphantasien der italienischen Frührenaissance (Diss., Universität Münster 2003), Münster 2003.
Lessmann, Johanna: Studien zu einer Baumonographie der Uffizien Giorgio Vasaris in Florenz (Diss., Universität Bonn 1971), Bonn 1975.
Leuker, Tobias: Bausteine eines Mythos. Die Medici in Dichtung und Kunst des 15. Jahrhunderts, Köln 2007.
Leuschner, Eckhard: Francesco Villamena's „Apotheosis of Alessandro Farnese" and Engraved Reproductions of Contemporary Sculpture around 1600, in: Simiolus 27, 1999, S. 144–167.
Leuteritz, Albrecht u. a. (Hg.): Festschrift für Georg Scheja. Zum 70. Geburtstag, Sigmaringen 1975.
Levine, Saul: The Location of Michelangelos „David". The Meeting of January 25, 1504, in: The Art Bulletin 56, 1974, S. 31–49.
Liebenwein, Wolfgang: Princeps poetarum. Die mittelalterlichen Vergil-Bilder in Mantua, in: Viktor Pöschel (Hg.): 2000 Jahre Vergil. Ein Symposion (Wolfenbütteler Forschungen 24), Wiesbaden 1983, S. 109–151.
Liess, Reinhard: Beobachtungen an der Judith-Holofernes-Gruppe des Donatello, in: Martin Gosebruch / Lorenz Dittmann (Hg.): Argo. Festschrift für Kurt Badt, zu seinem 80. Geburtstag am 3. März 1970, Köln 1970, S. 176–205.
Lindley, Philipp / Frangenberg, Thomas (Hg.): Secular Sculpture 1300–1550, Stamford 2000.
Lingua, Paolo: Andrea Doria. Principe e pirata nell'Italia del '500, Mailand 1984.
Lisner, Margit: Gedanken vor frühen Standbildern des Dontatello, in: Margit Lisner / Rüdiger Becksmann (Hg.): Kunstgeschichtliche Studien für Kurt Bauch zum 70. Geburtstag von seinen Schülern, München / Berlin 1967, S. 77–92.
–: Josua und David. Nannis und Donatellos Statuen für den Tribuna-Zyklus des Florentiner Doms, in: Pantheon 32, 1974, S. 232–243.
–: Form und Sinngehalt von Michelangelos Kentaurenschlacht, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 24, 1980, S. 299–344.
Liston, Jennifer: The Performance of Empire. Leone Leoni's Charles V as Virtus Subduing Fury, in: Visual Resources 28, 2012, S. 24–42.
Lo Vullo Bianchi, Simonetta: Note e documenti su Pietro e Ferdinando Tacca, in: Rivista d'Arte 13, 1931, S. 133–213.
Löther, Andrea (Hg.): Mundus in imagine. Bildersprache und Lebenswelten im Mittelalter, Festgabe für Klaus Schreiner, München 1996.
Lomazzo, Gian Paolo: Scritti sulle arti, 2 Bde., hg. von Roberto P. Ciardi, Florenz 1973–1975.
Losemann, Volker: Barbaren, in: Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, Bd. 2, 1999, Sp. 439–443.
Lukenda, Robert: Viva Garibaldi! Heldentum und mediale Inszenierung am Übergang zur politischen Moderne, in: helden. heroes. héros. E-Journal zu

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kulturen des Heroischen 2, 2014, S. 93–105. DOI: 10.6094/helden.heroes.heros./2014/02/07.
Mabellini, Adolfo (Hg.): Delle Rime di Benvenuto Cellini, Rom 1885.
Machiavelli, Niccolò: Geschichte von Florenz, übers. von Alfred von Reumont, Zürich 1987.
Machiavelli, Niccolò: Der Fürst (Klassiker Auslegen 50), hg. von Otfried Höffe, Berlin 2012.
Mack-Andrick, Jessica: 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.
Mai, Ekkehard (Hg.): Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet (Ausstellungskatalog, Köln 1987–1988), Mailand 1987.
Maïer, Ida: Ange Politien. La formation d'un poète humaniste, 1469–1480, Genf 1966.
Malz, Dorit: Zwischen Konkurrenz und Bewunderung. Parallelen in der politischen Ikonographie Andrea I. Dorias in Genua und Cosimo I. de'Medici in Florenz, 6. Dezember 2012, http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:16-artdok-21492 [20. Januar 2017].
Manara, Carla: Montorsoli e la sua opera genovese (Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Genova 2), Genua 1959.
Mandalis, Giorgio: I mori e il Granduca. Storia di un monumento sconveniente, Livorno 2009.
Mandel, Corinne: Perseus and the Medici, in: Storia dell'arte 87, 1996, S. 168–187.
Manegold, Cornelia: 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.
Maral, Alexandre / Sarmant, Thierry: Louis XIV. L'univers du Roi-Soleil, Paris 2014.
Marchioni, Nadia: Un progetto e un monumento per Virgilio a Mantova. Dal lucus di Giacomo Boni alla piazza Virgiliana, in: Vincenzo Farinella (Hg.): Virgilio, Volti e immagini del poeta, Mailand 2011, S. 85–101.
Marconcini, Cartesio (Hg.): Niccolò Martelli. Dal primo e dal secondo libro delle lettere, Lanciano 1916.
Marek, Michaela J.: Ekphrasis und Herrscherallegorie. Antike Bildbeschreibungen bei Tizian und Leonardo (Diss., Universität Köln o. J.; Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 3), Worms 1985.
Marquis de Sade, Donatien Alphonse François / Lever, Maurice: Voyage d'Italie ou Dissertations critiques, historiques et philosophiques sur les villes de Flo-

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

rence, Rome, Naples, Lorette et les routes adjacentes à ces quatres villes, Bd. 1, Paris 1995.
Marrara, Danilo: Studi giuridici sulla Toscana medicea. Contributo alla storia degli stati assoluti in Italia, Mailand 1965.
Martelli, Marina: Il „mito Etrusco“ nel principato mediceo. Nascita di una coscienza critica, in: Candace Adelson (Hg.): Le arti del Principato mediceo, Florenz 1980, S. 1–9.
Martin, Michel: Les Monuments Équestres de Louis XIV. Une grande entreprise de propagande monarchique, Paris 1986.
Martines, Lauro: The Social World of the Florentine Humanists 1390–1460, London 1963.
Matarrese, Tina: Il mito di Ercole a Ferrara nel Quattrocento tra letterattura 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.
McHam, Sarah Blake: Donatello's Bronze David and Judith as Metaphors of Medici Rule in Florence, in: The Art Bulletin 83, 2001, S. 32–47.
–: Giambologna's Equestrian Monument for Cosimo I. The Monument Makes the History, in: Kathleen Wren Christian / David Drogin (Hg.): Patronage and Italian Renaissance Sculpture, Farnham 2010, S. 195–221.
Meier, Ulrich: Vom Mythos der Republik. Formen und Funktionen spätmittelalterlicher Rathausikonographie in Deutschland und Italien, in: Andrea Löther (Hg.): Mundus in imagine. Bildersprache und Lebenswelten im Mittelalter, Festgabe für Klaus Schreiner, München 1996, S. 345–388.
Meller, Peter: Geroglifici e ornamenti „parlanti“ nell'opera del Cellini, in: Arte lombarda, N.S., 110/111, 1994, S. 9–16.
Mezzatesta, Michael: Imperial Themes in the Sculpture of Leone Leoni, New York 1980 (Diss., Universität New York), 2 Bde., Ann Arbor 1980.
Michalsky, Tanja: Memoria und Repräsentation. Die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien (Diss., Universität München 1995; Veröffentlichung des Max-Planck-Institutes für Geschichte 157), Göttingen 2000.
Millon, Henry A. (Hg.): Studies in Italian Art and Architecture. 15th through 18th Centuries, Studies in Italian Art History I (Memoirs of the American Academy in Rome 35), Rom 1980.
Milovanovic, Nicolas / Maral, Alexandre (Hg.): Louis XIV. L'homme et le roi (Ausstellungskatalog, Versailles 2009–2010), Paris 2009.
Mommsen, Theodor E.: Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum Illustrium in Padua, in: The Art Bulletin 34, 1952, S. 95–116.
Monbeig-Goguel, Catherine (Hg.): Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Inventaire général des dessins italiens, Bd. 1, Maîtres toscans nés après 1500, morts avant 1600, Vasari et son temps, Paris 1972.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Morét, Stefan: Der paragone im Spiegel der Plastik, in: Alessandro Nova / Anna Schreurs (Hg.): Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert, Köln u. a. 2003, S. 200–215.
–: Der italienische Figurenbrunnen des Cinquecento (Artificium, Schriften zu Kunst, Kunstvermittlung und Denkmalpflege 10), Oberhausen 2003.
Morrogh, Andrew (Hg.): Disegni di architetti fiorentini 1540–1640 (Ausstellungskatalog, Florenz 1985), Florenz 1985.
Möseneder, Karl: Montorsoli. Die Brunnen (Diss., Universität Salzburg 1974), Mittenwald 1979.
–: Zeremoniell und monumentale Poesie. Die „Entrée solennelle" Ludwigs XIV. 1660 in Paris, Berlin 1983.
–: Michelangelos „Jüngstes Gericht". Über die Schwierigkeit des Disegno und die Freiheit der Kunst, in: Karl Möseneder (Hg.): Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp, Berlin 1997, S. 95–117.
Müller, Mathias F.: Augsburger Renaissance, Rinascimento alla Moderna. Die stiltheoretischen Grundlagen der Kunstpatronanz Kaiser Maximilians I. besonders am Beispiel des projektierten Reiterdenkmals für Augsburg, in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben 104, 2012, S. 7–47.
Müller-Hofstede, Ulrike: Repräsentation und Bildlichkeit auf der Piazza della Signoria. Aufstellung und Bedeutungsverdichtung von Michelangelos Koloss vor dem Palazzo Vecchio, in: Alessandro Nova / Stephanie Hanke (Hg.): Skulptur und Platz. Raumbesetzung, Raumüberwindung, Interaktion (I Mandorli 20), Berlin / München 2014, S. 283–302.
Müntz, Eugène : Les collections des Médicis au XV^e siècle, Paris / London 1888.
Murat, Zuleika: Guariento. Pittore di corte, maestro del naturale, Mailand 2016.
Myssok, Johannes: Bildhauerische Konzeption und plastisches Modell in der Renaissance (Diss., Universität Münster 1996; Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance 8), Münster 1999.
–: L'Udienza del Palazzo Vecchio nel contesto internazionale, in: Detlef Heikamp (Hg.): Baccio Bandinelli. Scultore e maestro (1493–1560), Florenz 2014, S. 212–229.
Myssok, Johannes / Reuter, Guido (Hg.): Der Sockel in der Skulptur des 19. und 20. Jahrhunderts, Köln u. a. 2013.
Navarrini, Roberto: A Virgilio la patria. Storia del Comitato per l'erezione di un monumento a Virgilio, in: Postumia 18, 2007, S. 51–79.
Népote-Desmarres, Fanny / Tröger, Thilo: Dissimulatio, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 2, 1994, Sp. 886–888.
Nova, Alessandro (Hg.): Platz und Territorium. Urbane Struktur gestaltet politische Räume (I Mandorli 11), Berlin / München 2010.
–: Das Denkmal und die Platzmitte. Der Stadtraum und seine geisterhaften Erscheinungen, in: ders. (Hg.): Platz und Territorium. Urbane Struktur gestaltet politische Räume (I Mandorli 11), Berlin / München 2010, S. 21–43.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Nova, Alessandro / Hanke, Stephanie (Hg.): Skulptur und Platz. Raumbesetzung, Raumüberwindung, Interaktion (I Mandorli 20), Berlin / München 2014.
Nova, Alessandro / Schreurs, Anna: Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert, in: dies. (Hg.): Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert, Köln u. a. 2003, S. 1–16.
– (Hg.): Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert, Köln u. a. 2003.
Nugent, Susan Georgia: „Virtus" or Virago? The Female Personifications of Prudentius's „Psychomachia", in: Colum Hourihane (Hg.): Virtue & Vice. The Personifications in the Index of Christian Art (Princeton University, Index of Christian Art, Resources 1), Princeton 2000, S. 13–28.
Nuti, Giancarlo: 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.
Oexle, Otto G.: Memoria und Memorialüberlieferung im frühen Mittelalter, in: Frühmittelalterliche Studien 10, 1976, S. 70–95.
–: Memoria und Memorialbild, in: Karl Schmid (Hg.): Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter (Münstersche Mittelalter-Schriften 48), München 1984.
–: Die Gegenwart der Lebenden und der Toten. Gedanken über Memoria, in: Karl Schmid (Hg.): Gedächtnis, das Gemeinschaft stiftet (Schriftenreihe der Katholischen Akademie der Erzdiözese Freiburg), München / Zürich 1985, S. 74–107.
Olive, Kathleen: The Codex Rustici and the Fifteenth-Century Florence Artisan, in: Renaissance Studies 23, 2009, S. 593–608.
Ortner, Alexandra: Petrarcas „Trionfi" in Malerei, Dichtung und Festkultur. Untersuchung zur Entstehung und Verbreitung eines florentinischen Bildmotivs auf cassoni und deschi da parto des 15. Jahrhunderts, Weimar 1998.
Ostrow, Steven F.: Pietro Tacca and His Quattro Mori. The Beauty and Identity of the Slaves, in: Artibus et historiae 36, 2015, S. 145–180.
Pacht Bassani, Paola: Claude Vignon. 1593–1670, Paris 1992.
Paleotti, Gabriele: Discorso intorno alle imagini sacre et profane, Sala Bolognese 1990 [Bologna 1582].
Palmieri, Matteo: Della vita civile (Scrittori politici italiani), hg. von Felice Battaglia, Bologna 1944.
Palzkill, Margaretha: ‚Meditatio' und ‚Modestia'. Der gesenkte Blick Marias auf italienischen Verkündigungsdarstellungen des 14. bis 16. Jahrhunderts, in: Andrea Löther (Hg.): Mundus in imagine. Bildersprache und Lebenswelten im Mittelalter, Festgabe für Klaus Schreiner, München 1996, S. 169–204.
Pantaleoni, Gaetano (Hg.): Il barocco del Mochi nei cavalli farnesiani, Piacenza 1975.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Paoletti, John T.: The Bargello David and Public Sculpture in Fifteenth-Century Florence, in: Wendy Stedman Sheard / John T. Paoletti (Hg.): Collaboration in Italian Renaissance Art, New Haven 1978, S. 99–108.
Paolozzi Strozzi, Beatrice / Zikos, Dimitrios (Hg.): L'Acqua, la Pietra, il Fuoco. Bartolomeo Ammannati Scultore, Florenz 2011.
Paolucci, Antonio: Florence and the Medici, in: Monica Bietti (Hg.): The Splendour of the Medici. Art and Life in Renaissance Florence (Ausstellungskatalog, Budapest 2008), Budapest 2008, S. 15–21.
Paravicini Bagliani, Agostino: Il corpo del Papa, Turin 1994.
–: Boniface VIII. Un pape hérétique? (Biographie Payot), Paris 2003.
Parker, Geoffrey: Der Aufstand der Niederlande. Von der Herrschaft der Spanier zur Gründung der Niederländischen Republik 1549–1609, übers. von Suzanne Annette Gangloff, München 1979.
Parma Armani, Elena: Il palazzo del Principe Andrea Doria a Fassolo in Genova, in: L'Arte, N.S., 3, 1970, S. 12–64.
Parronchi, Alessandro: Opere giovanili di Michelangelo, 6 Bde., Florenz 1968–2003.
–: Donatello e il potere, Florenz / Bologna 1980.
Passavant, Günter: Beobachtungen am Lavabo von San Lorenzo in Florenz, in: Pantheon 39, 1981, S. 33–50.
Pastoureau, Michel: L'emblématique Farnèse, in: L'École Française de Rome (Hg.): Le Palais Farnèse, Bd. 1.2, Rom 1981, S. 431–455.
Peil, Dietmar: Untersuchungen zur Staats- und Herrschaftsmethaphorik in literarischen Zeugnissen von der Antike bis zur Gegenwart, München 1983.
Pera, Francesco (Hg.): Memoria sopra il monumento inalzato al Granduca Ferdinando I. in Livorno e relazione sulla presa di Bona, Livorno 1888.
Pérouse, Gabriel-André u. a. (Hg.): L'homme de guerre au XVIe siècle, Actes du Colloque de l'Association RHR Cannes 1989, Saint-Etienne 1992.
Perrig, Alexander: Michelangelo-Studien, 5 Bde. [erschienen: Bd. 1, 3, 4], Frankfurt am Main u. a. 1976–1977.
Perry, Ellen E.: The Aesthetics of Emulation in the Visual Arts of Ancient Rome, Cambridge u. a. 2005.
Petrarca, Francesco: Prose, Bd. 3, hg. von Guido Martellotti u. a., Mailand 1955.
Petrarca, Francesco: De remediis utriusque fortunae (Humanistische Bibliothek, Reihe II, Texte 18), übers. von Rudolf Schottlaender, München 1975.
Petrie, Charles: Don Juan d'Austria, Stuttgart 1968.
Pfister, Manfred: Zur Einführung. Helden-Figurationen der Renaissance, in: Achim Aurnhammer / Manfred Pfister (Hg.): Heroen und Heroisierungen in der Renaissance (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 28), Wiesbaden 2013, S. 13–26.
Pfisterer, Ulrich: Donatello und die Entdeckung der Stile: 1430–1445 (Diss., Universität Göttingen 1997; Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 17), München 2002.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Pfleiderer Malacic, Inge: Vasari über Skulptur. Studien zur Florentiner Skulptur des Cinquecento (Diss., Universität Tübingen 1998), Tübingen 2000.
Philipp, Marion: Ehrenpforten für Kaiser Karl V. Festdekorationen als Medien politischer Kommunikation (Diss., Universität Heidelberg 2010; Kunstgeschichte 90), Berlin / Münster 2011.
Piccolomini, Silvio / Totaro, Luigi (Hg.): I Commentarii, 2 Bde., Mailand 1984.
Pigaillem, Henri: La Bataille de Lépante (1571), Paris 2003.
Pillinger, Renate: Allegorische Darstellungen der Tugenden in der Dichtung des Prudentius und in der frühchristlichen Kunst, in: Victoria Zimmerl-Panagl / Dorothea Weber (Hg.): Text und Bild (Sitzungsberichte / Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse 813; Veröffentlichungen der Kommission zur Herausgabe des Corpus der Lateinischen Kirchenväter 30), Wien 2010, S. 143–150.
Pintor, Fortunato: La libreria di Cosimo de' Medici nel 1418, Florenz 1902.
Plon, Eugène: Benvenuto Cellini. Orfèvre, médailleur, sculpteur. Recherches sur sa vie, sur son oeuvre et sur les pièces qui lui sont attribuées, Paris 1883.
–: Leone Leoni, sculpteur de Charles-Quint, et Pompeo Leoni sculpteur de Philippe II, Paris 1887.
Pochat, Götz: Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, Köln 1986.
Poeschke, Joachim: Die Skulptur der Renaissance in Italien, 2 Bde., München 1990–1992.
–: „Prontezza". Zu Donatellos Georgsstatue und Albertis mutmaßlichem Selbstbildnis, in: Damian Dombrowski (Hg.): Zwischen den Welten. Beiträge zur Kunstgeschichte für Jürg Meyer zur Capellen, Festschrift zum 60. Geburtstag, Weimar 2001, S. 28–39.
– (Hg.): Praemium Virtutis. Grabmonumente und Begräbniszeremoniell im Zeichen des Humanismus (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme 2), Münster 2002.
Poeschke, Joachim / Kusch-Arnhold, Britta (Hg.): Praemium Virtutis II. Grabmäler und Begräbniszeremoniell in der italienischen Hoch- und Spätrenaissance (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme 9), Münster 2005.
– (Hg.): Praemium Virtutis III. Reiterstandbilder von der Antike bis zum Klassizismus (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme 22), Münster 2008.
Poggi, Giovanni: Il Duomo di Firenze. Documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile, tratti dall'archivio dell'opera, Berlin 1909.
Polleross, Friedrich: Rector Marium or Pater Patriae? The Portraits of Andrea Doria as Neptune, in: Luba Freedman (Hg.): Wege zum Mythos, Berlin 2001, S. 107–121.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Pollmann, Judith: Catholic Identity and the Revolt of the Netherlands, 1520–1635, New York 2011.
Pope-Hennessy, John Wyndham: An Introduction to Italian Sculpture, 3 Bde., London 1955–1963.
–: Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum, 3 Bde., London 1964.
–: Renaissance Bronzes from the Samuel H. Kress Foundation. Reliefs – Plaquettes – Statuettes, Utensils and Mortars (Complete Catalogue of the Samuel H. Kress Collection 7), London 1965.
–: Cellini, London 1985.
–: Donatello scultore (Archivi di arte antica), Turin 1993.
–: An Introduction to Italian Sculpture, 3 Bde., London [4]1996.
Pope-Hennessy, John Wyndham / Radcliffe, Anthony F. (Hg.): Sculpture: Italian (The Frick Collection. An Illustrated Catalogue 3), New York 1970.
Pöschel, Viktor (Hg.): 2000 Jahre Vergil. Ein Symposion (Wolfenbütteler Forschungen 24), Wiesbaden 1983.
Posselt-Kuhli, Christina: Der Kunstheld. Eine semantische Spurensuche in Panegyriken des 17. Jahrhunderts, in: Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen 35, 2014, S. 41–67.
–: Der „Kunstheld" im Spannungsfeld zwischen Krieg und Frieden. Ein herrscherliches Tugendexempel im Deutschland des 17. Jahrhunderts, in: helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen 2.2, 2014, S. 17–35. DOI: 10.6094/helden.heroes.heros./2014/02/03.
–: Kunstheld versus Kriegsheld? Heroisierung durch Kunst im Kontext von Krieg und Frieden in der Frühen Neuzeit (Helden – Heroisierungen – Heroismen 7), Baden-Baden 2017.
–: Zwischen Staatstugend und interesselosem Wohlgefallen. Die idealen Vorstellungen vom Fürsten als Sammler und Dilettant, in: Annette C. Cremer u. a. (Hg.): Fürst und Fürstin als Künstler (Schriften zur Residenzkultur 11), Berlin 2018, S. 47–67.
–: La gloire de Louis XIV et Louis XV. Medien und Inszenierungen von Herrschaft zwischen Absolutismus und Ancien Régime, in: Werner Telesko u. a. (Hg.): Die Repräsentation Maria Theresias (Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 19), Wien 2020, S. 395–405.
Prater, Andreas: Aspekte der Entstehung des profanen Standbildes im italienischen Spätmittelalter, in: Städel-Jahrbuch, N. F., 1991, S. 111–124.
Preimesberger, Rudolf: Pontifex Romanus per Aeneam Praesignatus. Die Galleria Pamphilj und ihre Fresken, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 16, 1976, S. 221–287.
Preimesberger, Rudolf u. a. (Hg.): Porträt (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 2), Berlin 1999.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Preimesberger, Rudolf: Vincenzo Danti. Das Allgemeine, nicht das Besondere. „Imitare“ statt „ritrarre“, in: Rudolf Preimesberger u. a. (Hg.): Porträt (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 2), Berlin 1999, S. 273–287.
Puget de La Serre, Jean: Le portrait d’Alexandre le Grand, Paris 1641, gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8545629/f10.item [01.11.2020].
Pyhrr, Stuart W. / Godoy, José-A. (Hg.): Heroic Armor of the Italian Renaissance. Filippo Negroli and His Contemporaries (Ausstellungskatalog, New York 1998–1999), New York 1999.
Radnoti-Alföldi, Maria: Bild und Bildersprache der römischen Kaiser. Beispiele und Analysen (Kulturgeschichte der antiken Welt 81), Mainz 1999.
Randolph, Adrian W. B.: Engaging Symbols. Gender, Politics and Public Art in Fifteenth-Century Florence, New Haven 2002.
Rebaudi, Stefano: Le Statue dinanzi la Facciata del Palazzo Ducale di Genova, in: Atti della Società Ligure di Storia Patria 67, 1938, S. 211–254.
Redondo, Ricardo Magdaleno (Hg.): Papeles de estado de la correspondencia y negociación de Nápoles, Madrid 1942.
Rehberg, Karl-Siegbert: Präsenzmagie und Zeichenhaftigkeit. Institutionelle Formen der Symbolisierung, in: Gerd Althoff (Hg.): Zeichen – Rituale – Werte. Internationales Kolloquium des Sonderforschungsbereichs 496 an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, Münster 2004, S. 19–36.
Rehm, Ulrich (Hg.): Die Kunst der Renaissance. Ausgewählte Schriften, Köln u. a. 2001.
Reinle, Adolf: Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert, Zürich / München 1984.
Reuter, Guido: Statue und Zeitlichkeit 1400–1800, Petersberg 2012.
Riebesell, Christina: Guglielmo della Portas Projekte für die Ausstattung von Neu-Sankt-Peter, in: Georg Satzinger / Sebastian Schütze (Hg.): Sankt Peter in Rom 1506–2006, München 2008, S. 195–216.
–: L’ideologia politica Farnese. Creazione dell’identità culturale attraverso l’antico, in: Francesco Buranelli (Hg.): Palazzo Farnèse. Dalle collezioni rinascimentali ad Ambasciata di Francia (Ausstellungskatalog, Rom 2010–2011), Rom 2010, S. 62–71.
Ripa, Cesare: Iconologia overo descrittione di diverse imagini cavate dall’antichità, e di propria inventione, hg. von Erna Mandowsky, Hildesheim 1970 [Rom 1603].
Rinuccini, Alamanno: Lettere e orazioni (Nuova collezione di testi inediti o rari 9), hg. von Vito R. Giustiniani, Florenz 1953.
Rives, José V. Q.: Napoli spagnola. In dieci passeggiate tra strade palazzi monumenti e chiese, Neapel 2009.
Rizzo, Vincenzo: Lorenzo e Domenico Antionio Vaccaro. Apoteosi di un binomio, Napoli 2001.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Rocke, Michael: Forbidden Friendships. Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence (Studies in the History of Sexuality), New York / Oxford 1996.
Rombach, Ursula: Petrarcas Transformation antiker imitatio-Lehren, in: dies. / Peter Seiler (Hg.): Imitatio als Transformation. Theorie und Praxis der Antikennachahmung in der Frühen Neuzeit, Petersberg 2012, S. 10–24.
Rombach, Ursula / Seiler, Peter (Hg.): Imitatio als Transformation. Theorie und Praxis der Antikennachahmung in der Frühen Neuzeit, Petersberg 2012.
Rosen, Mark: Pietro Tacca's Quattro Mori and the Conditions of Slavery in Early Seicento Tuscany, in: The Art Bulletin 97, 2015, S. 34–57.
Rosenauer, Artur: Zum Stilpluralismus im Werk Donatellos, in: Kunsthistorisches Institut in Florenz (Hg.): Donatello-Studien (Italienische Forschungen 3.16), München 1989, S. 24–27.
–: Donatello, Mailand 1993.
Rosenberg, Charles M.: The Este Monuments and Urban Development in Renaissance Ferrara, Cambridge u. a. 1997.
Rosso Del Brenna, Giovanna: L'iconografia del Principe Doria nella letteratura cinquecentesca, in: L'Arte 3, 1970, S. 59–63.
Rotberg, Robert I. / Brown, Jonathan (Hg.): Art and History. Images and Their Meaning (Studies in Interdisciplinary History), Cambridge u. a. 1988.
Rubinstein, Nicolai: The Government of Florence under the Medici. 1434 to 1494, Oxford u. a. 1966.
–: Vasari's Painting of „The Foundation of Florence" in the Palazzo Vecchio, in: Douglas Fraser / Howard Hibbard (Hg.): Essays Presented to Rudolf Wittkower on his Sixty-Fifth Birthday, 2 Bde., London 1967, Bd. 1, Essays in the History of Architecture Presented to Rudolf Wittkower, S. 64–73.
–: (Hg.): Florentine Studies. Politics and Society in Renaissance Florence, London 1968.
–: The Palazzo Vecchio. 1298–1532, Government, Architecture, and Imagery in the Civic Palace of the Florentine Republic (Oxford-Warburg Studies), Oxford 1995.
–: The Government of Florence under the Medici. 1434 to 1494 (Oxford-Warburg Studies), Oxford u. a. ²1997.
Saalman, Howard / Mattox, Philip: The First Medici Palace, in: Journal of the Society of Architectural Historians 44, 1985, S. 329–345.
Sabadino degli Arienti, Giovanni / Gundersheimer, Werner L.: Art and Life at the Court of Ercole I d'Este. The „De triumphis religionis" of Giovanni Sabadino degli Arienti (Travaux d'humanisme et renaissance 127), Genf 1972.
Saitta, Giuseppe: Il pensiero italiano nell'umanesimo e nel rinascimento, 3 Bde., Florenz 1961.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Salmi, Mario: 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.
Salutati, Coluccio: Tractatus de tyranno. Kritische Ausgabe mit einer historisch-juristischen Einleitung; ein Beitrag zur Geschichte der Publizistik und des Verfassungsrechtes der italienischen Renaissance, hg. von Francesco Ercole, Berlin / Leipzig 1914.
Salvadorini, Vittorio: 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.
Salza, Abd-el-Kader: Luca Contile. Uomo di lettere e di negozi del secolo XVI (Europa delle corti Centro studi sulle società di anticoregime, Biblioteca del Cinquecento 135), Rom 2007.
Santos, Serge: Saint-Denis. Dernière demeure des rois de France, Photos de Claude Sauvageot, Textes de Serge Santos, Saint-Lèger-Vauban 1999.
Satzinger, Georg: Antonio da Sangallo der Ältere und die Madonna di San Biagio bei Montepulciano (Diss., Universtität Tübingen 1991; Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte 11), Tübingen 1991.
Satzinger, Georg (Hg.): Der Göttliche. Hommage an Michelangelo, München 2015.
Schlögl, Rudolf (Hg.): Interaktion und Herrschaft. Die Politik der frühneuzeitlichen Stadt, Konstanz 2004.
Schmid, Karl (Hg.): Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter (Münstersche Mittelalter-Schriften 48), München 1984.
– (Hg.): Gedächtnis, das Gemeinschaft stiftet (Schriftenreihe der Katholischen Akademie der Erzdiözese Freiburg), München / Zürich 1985.
Schmidt, Tilmann: Der Bonifaz-Prozess. Verfahren der Papstanklage in der Zeit Bonifaz' VIII. und Clemens' V. (Forschungen zur kirchlichen Rechtsgeschichte und zum Kirchenrecht 19), Köln / Wien 1989.
Schmidt, Eike D.: Paul Heermann's ivoren Samson en twee Filistijnen naar Michelangelo, in: Bulletin van het Rijksmuseum 45, 1997, S. 135–151.
Schmitt, Annegrit: Zur Wiederbelebung der Antike im Trecento, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 18, 1974, S. 167–218.
Schneider, Laurie: Donatello's Bronze David, in: The Art Bulletin 55, 1973, S. 213–216.
Schneider, Ulrich: Francesco Mochi, in: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 90, München / Leipzig 2016, S. 108–109.
Schnettger, Matthias: „Principe sovrano" oder „civitas imperialis"? Die Republik Genua und das Alte Reich in der Frühen Neuzeit (1556–1797) (Veröffentlichun-

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz 209; Beiträge zur Sozial- und Verfassungsgeschichte des Alten Reiches 17), Mainz 2006.
Schnitzer, Joseph: Savonarola. Ein Kulturbild aus der Renaissance, 2 Bde., München 1924.
Schorn-Schütte, Luise: Karl V. (C. H. Beck Wissen 2130), München ^{3}2006.
Schottmüller, Frida: Die Gestalt des Menschen in Donatellos Werk (Diss., Universität Zürich 1904), Zürich 1904.
–: Donatello. Ein Beitrag zum Verständnis seiner künstlerischen Tat, München 1904.
Schrader, Laurentius: Monvmentorvm Italiae, Quae hoc nostro saeculo & à Christianis posita sunt, Libri Qvatvor, Helmaestadii: Typis Iacobi Lucij Transyluani, 1592 [Helmstedt 1592].
Schreurs-Morét, Anna: „Apollo der Apellen". Zur Selbstinszenierung Joachim von Sandrarts im Rahmen der Fruchtbringenden Gesellschaft, in: Daniel Berndt u. a. (Hg.): Bildnispolitik der Autorschaft. Visuelle Inszenierungen von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart, Göttingen 2018, 209–233.
Schröder, Gerald: Versteinernder Blick und entflammte Begierde. Giambolognas „Raub der Sabinerin" im Spannungsfeld poetisch reflektierter Wirkungsästhetik und narrativer Semantik, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 31, 2004, S. 175–203.
Schürch, Isabelle: Von Reitern und Scheitern. Visuelle Ordnung, politische Figur und reiterliche Praxis in der Frühen Neuzeit, in: Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur 60, 2016, S. 88–98.
Schwandt, Silke: Virtus. Zur Semantik eines politischen Konzepts im Mittelalter (Diss., Universität Frankfurt am Main 2010; Historische Politikforschung 22), Frankfurt am Main u. a. 2014.
Seelig, Lorenz: Studien zu Martin van den Bogaert, gen. Desjardins (1637–1694) (Diss., Universität München 1973), o. O. 1980.
Seidler, Sabrina M.: Il teatro del mondo. Diplomatische und journalistische Relationen vom römischen Hof aus dem 17. Jahrhundert (Beiträge zur Kirchen- und Kulturgeschichte 3), Frankfurt am Main u. a. 1996.
Seiler, Peter: Petrarcas kritische Distanz zur skulpturalen Bildniskunst seiner Zeit (Schriften von Peter Seiler 8), Heidelberg 1997.
–: Die Idolatrieanklage im Prozeß gegen Bonifaz VIII, in: Pheline Helas u. a. (Hg.): Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp, Berlin 2007, S. 353–374.
Seipel, Wilfried (Hg.): Kaiser Karl V. (1500–1558). Macht und Ohnmacht Europas (Ausstellungskatalog, Wien 2000), Mailand 2000.
Semper, Johann: Dokumente über die Reiterstatue Cosimo's I. von Giovanni Bologna, in: Jahrbücher für Kunstwissenschaft 2, 1869, S. 83–87.
Seymour, Charles: Michelangelo's David. A Search for Identity (A. W. Mellon Studies in the Humanities), Pittsburgh 1967.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sheard, Wendy Stedman / Paoletti, John T. (Hg.): Collaboration in Italian Renaissance Art, New Haven 1978.
Shearman, John: Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel, London 1972.
Shearman, John: The Florentine Entrata of Leo X., 1515, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 38, 1975, S. 136–154.
–: Art or Politics in the Piazza?, in: Alessandro Nova / Anna Schreurs (Hg.): Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert, Köln u. a. 2003, S. 19–36.
Signorini, Ridolfo: Quattro bozzetti di Giuseppe Menozzi per il monumento a Virgilio di piazza Virgiliana (1926), in: Postumia 18, 2007, S. 97–103.
Smith, Susan Louise: The Power of Women. A Topos in Medieval Art and Literature, Philadelphia 1995.
Smolderen, Luc: La statue du duc d'Albe à Anvers par Jacques Jonghelinck (1571) (Académie Royale de Belgique, Mémoires de la Classe des Beaux-Arts, Mémoirs 14.1), Brüssel 1972.
–: 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.
Sodi, Stefano: La chiesa di S. Stefano e la piazza dei Cavalieri (Mirabilia Pisana 6), Pisa 2003.
Soeffner, Hans-Georg / Tänzler, Dirk: Figurative Politik. Prolegomena zu einer Kultursoziologie politischen Handelns, in: dies. (Hg.): Figurative Politik. Zur Performanz der Macht in der modernen Gesellschaft, Opladen 2002, S. 17–33.
– (Hg.): Figurative Politik. Zur Performanz der Macht in der modernen Gesellschaft, Opladen 2002.
Sperling, Christine M.: Donatello's Bronze „David" and the Demands of Medici Politics, in: The Burlington Magazine 134, 1992, S. 218–224.
Spinelli, Riccardo: La mensa di Maria de' Medici e il suo „dolce apparato". Sculture in zucchero e altro per il matrimonio fiorentino della regina di Francia, in: Giovanna Giusti Galardi / Riccardo Spinelli (Hg.): Dolci trionfi e finissime piegature. Sculture in zucchero e tovaglioli per le nozze fiorentine di Maria de' Medici, Livorno 2015, S. 15–23.
Spini, Giorgio: Architettura e politica nel principato mediceo del cinquecento, in: Rivista Storica Italiana 83, 1971, S. 792–845.
Stagno, Laura: Due principi per un palazzo. I cicli decorativi commissionati da Andrea e Giovanni Andrea I Dorai a Perino del Vaga, Lazzaro Calvi e Marcello Sparzo per il Palazzo del Principe, in: Ricerche di Storia dell'arte 82/83, 2004, S. 9–32.
Stang, Ragna: Donatello e il Giosuè per il Campanile di S. Maria del Fiore alla luce dei documenti, in: Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia 1, 1962, S. 113–130.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Starn, Randolph: Reinventing Heroes in Renaissance Italy, in: Robert I. Rotberg / Jonathan Brown (Hg.): Art and History. Images and Their Meaning (Studies in Interdisciplinary History), Cambridge u. a. 1986, S. 67–84.
–: Daniele da Volterra, Michelangelo, and the Equestrian Monument for Henri II of France. New Documents, in: Ornella Francisci Osti (Hg.): Mosaics of Friendship, Florenz 1999, S. 199–209.
Staubach, Nikolaus (Hg.): Exemplaris imago. Ideale in Mittelalter und Früher Neuzeit (Tradition – Reform – Innovation 15), Frankfurt am Main u. a. 2012.
Stemberger, Günter: Weltreiche, in: Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 10, [3]2001, Sp. 1080.
Summers, John David: The Sculptural Program of the Cappella di San Luca in the Santissima Annunziata, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 14, 1969, S. 67–90.
–: The Sculpture of Vincenzo Danti. A Study in the Influence of Michelangelo and the Ideals of the Maniera, New York / London 1979.
Supino, Igino Benvenuto: Opere d'arte ignote o poco note: L'„Ercole" di Alfonso Lombardi, in: Rivista d'Arte 11, 1929, S. 110–113.
Tamalio, Raffaele: 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.
Tanturli, Giuliano: 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.
Tenenti, Alberto: Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento, Francia e Italia (Studi e ricerche 5), Torino 1957.
Terry, Allie: Donatello's Decapitations and the Rethoric of Beheading in Medicean Florence, in: Renaissance Studies 23, 2009, S. 609–638.
Thielemann, Andreas: AB OLYMPO – Die Selbst- und Fremdheroisierung Andrea Mantegnas, in: Katharina Helm u. a. (Hg.): Künstlerhelden? Heroisierung und mediale Inszenierung von Malern, Bildhauern und Architekten, Merzhausen 2015, S. 19–50.
Thimann, Michael: Lügenhafte Bilder, Ovids *favole* und das Historienbild in der italienischen Renaissance, Göttingen 2002.
–: Decorum, in: Ulrich Pfisterer (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart / Weimar 2011, S. 84–88.
Tietze, Hans: Annibale Carraccis Galerie im Palazzo Farnese und seine römische Werkstätte, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 26, 1906, S. 49–182.
Toesca, Pietro: Miniature di una collezione veneziana, Venedig 1958.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Tognarini, Ivan: 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.
Torella, Raffaele (Hg.): Le parole e i marmi, Studi in onore di Raniero Gnoli nel 70 compleanno, 2 Bde. (Serie orientale Roma 92), Rom 2001.
Trento, Dario: Benvenuto Cellini. Opere non esposte e documenti notarili, Florenz 1984.
Tuohy, Thomas: Herculean Ferrara, Cambridge u. a. 1996.
Tuttle, Richard J.: The Neptune Fountain in Bologna. Bronze, Marble and Water in the Making of a Papal City, London / Turnhout 2015.
Ullman, Berthold L.: The Humanism of Coluccio Salutati (Medioevo e umanesimo 4), Padua 1963.
Ullman, Berthold L. / Stadter, Philip A.: The Public Library of Renaissance Florence. Niccolò Niccoli, Cosimo de’ Medici and the Library of San Marco (Medioevo e umanesimo 10), Padua 1972.
Ullrich, Uta Barbara: 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.
Uppenkamp, Bettina: Judith und Holofernes in der italienischen Malerei des Barock (Diss., Universität Hamburg 1997), Berlin 2004.
Utz, Hildegard: The „Labors of Hercules“ and Other Works by Vincenzo de’ Rossi, in: The Art Bulletin 53, 1971, S. 346–366.
Utz, Hildegard: Der wiederentdeckte Herkules des Michelangelo, München 1975.
van der Lem, Anton: Opstand! Der Aufstand in den Niederlanden, Egmonts und Oraniens Opposition, die Gründung der Republik und der Weg zum Westfälischen Frieden, übers. von Klaus Jöken, Berlin 1996.
van Veen, Henk Th.: Republicanism in the Visual Propaganda of Cosimo I. de’ Medici, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institute 55, 1992, S. 200–209.
–: ‚Republicanism‘ not ‚Triumphalism‘. On the Political Message of Cosimo I’s Sala Grande, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 37, 1993, S. 475–480.
–: Cosimo I de’ Medici and His Self-Representation in Florentine Art and Culture, Cambridge 2006.
–: Civitas and Civic Virtue. The Quartieri in the Decorative Programme for the Sala Grande of Palazzo Vecchio in Florence, in: Thomas Weigel / Joachim Poeschke (Hg.): Leitbild Tugend. Die Virtus-Darstellungen in italienischen Kommunalpalästen und Fürstenresidenzen des 14. bis 16. Jahrhunderts (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme 36), Münster 2014, S. 295–314.
Varchi, Benedetto: Liber Carminum, hg. von Aulo Greco, Rom 1969.
Vasari, Giorgio: Sodoma und Beccafumi, hg. von Katja Burzer u. a., Berlin 2006.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

–: Das Leben des Michelangelo, hg. von Caroline Gabbert, neu übers. von Victoria Lorini, Berlin 2009.
–: Das Leben des Baccio Bandinelli, hg. von Hana Gründler, neu übers. von Victoria Lorini, Berlin 2009.
–: Das Leben des Daniele da Volterra und des Taddeo Zuccaro, hg. von Christina Irlenbusch, neu übers. von Victoria Lorini, Berlin 2009.
–: Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori, 7 Bde., hg. von Gaetano Milanesi, Florenz 1878–1881.
–: Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, 9 Bde., hg. von Paola della Pergola, Novara 1967.
Venturi, Cesare: Il monumento livornese detto dei „Quattro Mori", in: Liburni Civitas 7, 1934, S. 213–251.
Vergilius, Maro Publio: Äneis, hg. und übers. von Johannes Götte / Maria Götte, München 1965.
Verspohl, Franz-Joachim: Michelangelo und Machiavelli. Der David auf der Piazza della Signoria in Florenz, in: Städel-Jahrbuch, N. F., 8, 1981, S. 204–246.
–: Michelangelo Buonarroti und Niccolo Machiavelli. Der David, die Piazza, die Republik (Kleine politische Schriften 7), Bern / Wien 2001.
Viatte, Françoise (Hg.): Inventaire général des dessins italiens / Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Bd. 2, Dessins de Stefano della Bella. 1610–1664, Paris 1974.
– (Hg.): Inventaire général des dessins italiens / Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Bd. 9, Baccio Bandinelli. Dessins, sculptures, peinture, Paris 2011.
–: Bandinelli e il Quattrocento fiorentino. Il disegno messo alla prova, in: Detlef Heikamp (Hg.): Baccio Bandinelli. Scultore e maestro (1493–1560), Florenz 2014, S. 110–119.
Vitet, Louis: L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Etude historique, Paris 1861.
Vitry, Paul: La Sculpture Francaise du Moyen-Age et de la Renaissance au Musée du Louvre, Melun 1914.
Vivoli, Giuseppe: Guida di Livorno antico e moderno e dei luoghi più notabili dei suoi contorni, Florenz 1956.
Völker, Karl: Augustinus. Der Gotteststaat (Die Herdflamme 4), Jena 1923.
von Aquin, Thomas: Die deutsche Thomas-Ausgabe. Summa Theologica, hg. von der Albertus-Magnus-Akademie, Bd. 35, Heidelberg u. a. 1958.
von Chłędowski, Casimir: Neapolitanische Kulturbilder. XIV. – XVIII. Jahrhundert, Berlin 1918.
von den Hoff, Ralf u. a. (Hg.): Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne. Konzeptionelle Ausgangspunkte des Sonderforschungsbereichs 948, in: helden. heroes. héros.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

E-Journal zu Kulturen des Heroischen 1, 2013, S. 7–14. DOI: 10.6094/helden.heroes.heros./2013/01/03.
von den Hoff, Ralf u. a. (Hg.): Imitatio heroica. Heldenangleichung im Bildnis (Helden – Heroisierungen – Heroismen 1), Würzburg 2015.
von der Dunk, Thomas H.: Vom Fürstenkultbild zum Untertanendenkmal. Öffentliche Monumente in Brandenburg-Preußen im 17. und 18. Jahrhundert, in: Forschungen zur Brandenburgischen und Preussischen Geschichte, N. F., 7, 1997, S. 177–210.
–: Das deutsche Denkmal. Eine Geschichte in Bronze und Stein vom Hochmittelalter bis zum Barock (Beiträge zur Geschichtskultur 18), Köln u. a. 1999.
von Erffa, Hans Martin: Judith. Virtus virtutum. Maria, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 14, 1979, S. 460–465.
von Hessert, Marlis: Zum Bedeutungswandel der Herkules-Figur in Florenz. Von den Anfängen der Republik bis zum Prinzipat Cosimos I. (Diss., Universität Hamburg 1991; Dissertationen zur Kunstgeschichte 32), Köln u. a. 1991.
von Holst, Christian (Hg.): Schwäbischer Klassizismus zwischen Ideal und Wirklichkeit, Stuttgart 1993.
von Simson, Otto Georg: Zur Genealogie der weltlichen Apotheose im Barock, besonders der Medicigalerie des P. P. Rubens (Diss., Universität München 1936), Straßburg 1936.
von Steuben, Hans: Der Kanon des Polyklet. Doryphoros und Amazone, Tübingen 1973.
–: Winckelmann und Polyklet, in: Ronald G. Kecks (Hg.): Musagetes. Festschrift für Wolfram Prinz zu seinem 60. Geburtstag am 5. Februar 1989, Berlin 1991, S. 69–78.
von Tschudi, Hugo: Donatello e la critica moderna, in: Rivista storica italiana 4, 1887, S. 195–228.
Vossilla, Francesco: L'altar Maggiore di Santa Maria del Fiore di Baccio Bandinelli, in: Cristina De Benedictis (Hg.): Altari e Committenza, Florenz 1996, S. 36–67.
–: L'Ercole e Caco di Baccio Bandinelli tra pace e guerra, in: Detlef Heikamp (Hg.): Baccio Bandinelli. Scultore e maestro (1493–1560), Florenz 2014, S. 156–167.
Waldman, Louis A.: Baccio Bandinelli and the Art at the Medici Court. A Corpus of Early Modern Sources (Memoirs of the American Philosophical Society, Held at Philadelphia for Promoting Useful Knowledge 251), Philadelphia 2004.
Walter, Ingeborg: Freiheit für Florenz. Donatellos Judith und ein Grabmal in Santa Maria sopra Minerva in Rom, in: Pheline Helas u. a. (Hg.): Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp, Berlin 2007, S. 375–382.
Wang, Andreas: Der „miles christianus" im 16. und 17. Jahrhundert und seine mittelalterliche Tradition. Ein Beitrag zum Verhältnis von sprachlicher und graphischer Bildlichkeit (Diss., Universität Hamburg o. J.; Mikrokosmos 1), Bern 1975.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ward, Roger: Baccio Bandinelli as a Draughtsman (Diss., Universität London 1982), o. O. 1982.
–: Baccio Bandinelli (1493–1560). Drawings from British Collections, Cambridge 1988.
Warncke, Carsten-Peter: Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder (Kunst und Wissen), Köln 2005.
Watson, Katherine: Pietro Tacca. Successor to Giovanni Bologna (Diss., Universität von Pennsylvania 1973), New York / London 1983.
Wazbinski, Zygmunt: L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e istituzione (Accademia Toscana di Scienze e Lettere „La Colombaria"; Studi 84), 2 Bde., Florenz 1987.
Weigel, Thomas (Hg.): Leitbild Tugend. Die Virtus-Darstellungen in italienischen Kommunalpalästen und Fürstenresidenzen des 14. bis 16. Jahrhunderts (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme 36), Münster 2013.
Weil-Garris, Kathleen: On Pedestals. Michelangelo's „David", Bandinelli's „Hercules and Cacus" and the Sculpture of the Piazza della Signoria, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 20, 1983, S. 377–415.
Weinberger, Martin: Portrait Busts by Montorsoli, in: Valentino Martinelli, Filippa Maria Aliberti Gaudioso (Hg.): Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi, Bd. 3, Rom 1963, S. 39–48.
Weise, Georg: L' ideale eroico del rinascimento e le sue premesse umanistiche, Neapel 1961.
Wilkins, David G.: Donatello's Lost Dovizia for the Mercato Vecchio. Wealth and Charity as Florentine Civic Virtues, in: The Art Bulletin 65, 1983, S. 401–423.
Williams, Robert: „Virtus perficitur". On the Meaning of Donatello's Bronze David, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 53, 2009, S. 217–228.
Willis, Jakob: Glanz und Blendung. Zur Ästhetik des Heroischen im Drama des Siècle classique (Diss. Albert-Ludwigs-Universität Freiburg 2017; Lettres), Bielefeld 2018.
Winner, Matthias: Gottlieb Schicks „Eva" und der „edle Contour", in: Christian von Holst (Hg.): Schwäbischer Klassizismus zwischen Ideal und Wirklichkeit, Stuttgart 1993, S. 268–287.
Wittkower, Rudolf: Francesco Mochi, in: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 24, München / Leipzig 1930, S. 601–602.
Wittkower, Rudolf: Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque, London [4]1997.
Wrede, Martin: Ohne Furcht und Tadel – Für König und Vaterland. Frühneuzeitlicher Hochadel zwischen Familienehre, Ritterideal und Fürstendienst (Francia, Beihefte 75), Ostfildern 2012.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

– (Hg.): Die Inszenierung der heroischen Monarchie. Frühneuzeitliches Königtum zwischen ritterlichem Erbe und militärischer Herausforderung (Historische Zeitschrift, Beiheft, N. F., 62), München 2014.
–: Ludwig XIV. Der Kriegsherr aus Versailles, Darmstadt 2015.
Wright, Alison: ‚… con uno inbasamento et ornamento alto'. The Rhetoric of the Pedestal c. 1430–1550, in: Art History 34, 2011, S. 8–53.
Wundram, Manfred: Donatello und Nanni di Banco (Beiträge zur Kunstgeschichte 3), Berlin 1969.
Wyss, Robert L.: David, in: Lexikon der Christlichen Ikonographie, Bd. 1, 1968, Sp. 477–490.
Zaho, Margaret Ann: Imago triumphalis. The Function and Significance of Triumphal Imagery for Italian Renaissance Rulers (Renaissance and Baroque 31), New York 2004.
Zanker, Paul: Augustus und die Macht der Bilder, München 1987.
–: 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.
Zapperi, Roberto: Le Cardinal Odoardo et les Fastes Farnèse, in: Revue de l'Art 77, 1987, S. 62–65.
–: Eros e Controriforma. Preistoria della galleria Farnese (Nuova cultura 41), Turin 1994.
Zarrilli, Giovanni: La serie „Nápoles" delle „Sécretarías provinciales" nell'archivio di Simancas, Roma 1969.
Zaru, Denise: Gli affreschi della cappella carrarese a Padova. Le origini bizantine della narrazione visiva di Guariento, in: Opuscula historiae artium 62, 2013, Suppl., S. 76–97.
Zervas, Diane Finiello: Orsanmichele. Documents 1336–1452 (Strumenti, Istituto di Studi Rinascimentali, Ferrara), Modena 1996.
Ziegler, Hendrik: Mazarin et l'image du Roi sous la Fronde, in: Isabelle de Conihout / Patrick Michel (Hg.): Mazarin. Les lettres et les arts, Saint-Rémy-en-l'Eau 2006, S. 236–247.
–: Der Sonnenkönig und seine Feinde. Die Bildpropaganda Ludwigs XIV. in der Kritik (Habil., Universität Hamburg 2007; Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 79), Petersberg 2010.
Zöllner, Frank: Andrea del Verrocchios „Christus und Thomas" und das Decorum des Körpers. Zur Angemessenheit in der bildenden Kunst des Quattrocento, in: Herbert Beck u. a. (Hg.): Die Christus-Thomas-Gruppe von Andrea del Verroccio (Schriften des Liebieghauses), Frankfurt am Main 1996, S. 129–14.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom.
Abb. 2: Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom, Fotografin: Tatjana Bartsch.
Abb. 3: Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom, Fotografin: Tatjana Bartsch.
Abb. 4: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, Fotograf: Luigi Artini.
Abb. 5: akg-images / De Agostini Picture Lib. / A. Dagli Orti.
Abb. 6: © Bildarchiv Foto Marburg / Walter Hotz.
Abb. 7: akg-images / Rabatti & Domingie.
Abb. 8: Katharina Helm.
Abb. 9: bpk / Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, SMB / Jörg P. Anders.
Abb. 10: Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.
Abb. 11: Katharina Helm.
Abb. 12: Katharina Helm.
Abb. 13: Katharina Helm.
Abb. 14: Katharina Helm.
Abb. 15: Katharina Helm.
Abb. 16: Katharina Helm.
Abb. 17: Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom, Fotografin: Tatjana Bartsch.
Abb. 18: Graziano Campanini / Daniela Sinigalliesi (Hg.): Alfonso Lombardi. Lo scultore a Bologna, Bologna 2007.
Abb. 19: Katharina Helm.
Abb. 20: Katharina Helm.
Abb. 21: Katharina Helm.
Abb. 22: Katharina Helm.
Abb. 23: © The Trustees of the British Museum.
Abb. 24: Katharina Helm.
Abb. 25: Katharina Helm.
Abb. 26: Katharina Helm.
Abb. 27: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut.
Abb. 28: Heritage Images / Fine Art Images / akg-images.
Abb. 29: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut.
Abb. 30: Katharina Helm.
Abb. 31: Katharina Helm.
Abb. 32: © The Trustees of the British Museum.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 33: Musée du Louvre, RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) - Thierry Le Mage; Permalink: https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020000097.
Abb. 34: Musée du Louvre, RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) - Thierry Le Mage; Permalink: https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020000095.
Abb. 35: Musée du Louvre, RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) - Thierry Le Mage; Permalink: https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020000096.
Abb. 36: Musée du Louvre, RMN-Grand Palais - Photo F. Raux; Permalink: https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020000100.
Abb. 37: © Bildarchiv Foto Marburg.
Abb. 38: Katharina Helm.
Abb. 39: Katharina Helm.
Abb. 40: Katharina Helm.
Abb. 41: © Victoria and Albert Museum, London.
Abb. 42: Katharina Helm.
Abb. 43: Katharina Helm.
Abb. 44: Katharina Helm.
Abb. 45: Katharina Helm.
Abb. 46: Katharina Helm.
Abb. 47: Katharina Helm.
Abb. 48: Birgit Laschke: Fra Giovan Angelo da Montorsoli. Ein Florentiner Bildhauer des 16. Jahrhunderts, Berlin 1993.
Abb. 49: Katharina Helm.
Abb. 50: KHM-Museumsverband / Kunsthistorisches Museum, Wien.
Abb. 51: Katharina Helm.
Abb. 52: Katharina Helm.
Abb. 53: Katharina Helm.
Abb. 54: Katharina Helm.
Abb. 55: Katharina Helm.
Abb. 56: Katharina Helm.
Abb. 57: Katharina Helm.
Abb. 58: Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Andreas Diesend.
Abb. 59: Richard Brilliant: Gesture and Rank in Roman Art. The Use of Gesture to Denote Status in Roman Sculpture and Coinage (Connecticut Academy of Sciences 14), New Haven 1963.
Abb. 60: ©Photographic Archive Museo Nacional del Prado.
Abb. 61: ©Photographic Archive Museo Nacional del Prado.
Abb. 62: Katharina Helm.
Abb. 63: Katharina Helm.
Abb. 64: Katharina Helm.
Abb. 65: Katharina Helm.
Abb. 66: Katharina Helm.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 67: Katharina Helm.
Abb. 68: Katharina Helm.
Abb. 69: Musée du Louvre © 2000 RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Ojéda/Le Mage, Permalink: https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010060839.
Abb. 70: Eric Vandeville / akg-images.
Abb. 71: © Albertina, Wien.
Abb. 72: Katharina Helm.
Abb. 73: Katharina Helm.
Abb. 74: Katharina Helm.
Abb. 75: Katharina Helm.
Abb. 76: Katharina Helm.
Abb. 77: Katharina Helm.
Abb. 78: Katharina Helm.
Abb. 79: © Regione Siciliana, Assessorato Regionale dei Beni culturali e dell'Identità Siciliana, Biblioteca Regionale Universitaria „G. Longo" di Messina.
Abb. 80: Alessandro Nova / Stephanie Hanke: Skulptur und Platz. Raumbesetzung, Raumüberwindung, Interaktion (I Mandorli 20), Berlin / München 2014.
Abb. 81: Universitätsbibliothek Heidelberg, CC-BY-SA 3.0 DE.
Abb. 82: Luc Smolderen: Jacques Jonghelinck. Sculpteur médailleur et graveur de sceaux (1530–1606), Louvain-la-Neuve 1996, Taf. 41 Abb. unten.
Abb. 83: Luc Smolderen: Jacques Jonghelinck. Sculpteur médailleur et graveur de sceaux (1530–1606), Louvain-la-Neuve 1996, Taf. 52 Abb. oben.
Abb. 84: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut.
Abb. 85: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut.
Abb. 86: Katharina Helm.
Abb. 87: Katharina Helm.
Abb. 88: Katharina Helm.
Abb. 89: Katharina Helm.
Abb. 90: Katharina Helm.
Abb. 91: Katharina Helm.
Abb. 92: Katharina Helm.
Abb. 93: Katharina Helm.
Abb. 94: Katharina Helm.
Abb. 95: Katharina Helm.
Abb. 96: Katharina Helm.
Abb. 97: Katharina Helm.
Abb. 98: Katharina Helm.
Abb. 99: Katharina Helm.
Abb. 100: Katharina Helm.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 101: The Metropolitan Museum of Art, New York, The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1968, www.metmuseum.org, Inv.nr. 68.734.1, CC0 1.0.
Abb. 102: Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom.
Abb. 103: © Bildarchiv Foto Marburg.
Abb. 104: Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom.
Abb. 105: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut.
Abb. 106: © Florenz, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.
Abb. 107: Katharina Helm.
Abb. 108: Katharina Helm.
Abb. 109: Katharina Helm.
Abb. 110: Katharina Helm.
Abb. 111: Katharina Helm.
Abb. 112: Katharina Helm.
Abb. 113: Katharina Helm.
Abb. 114: Musée du Louvre, RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) – Michel Urtado, Permalink: https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020000059.
Abb. 115: Katharina Helm.
Abb. 116: Katharina Helm.
Abb. 117: Katharina Helm.
Abb. 118: Katharina Helm.
Abb. 119: Katharina Helm.
Abb. 120: Katharina Helm.
Abb. 121: Katharina Helm.
Abb. 122: Katharina Helm.
Abb. 123: Katharina Helm.
Abb. 124: Katharina Helm.
Abb. 125: bpk / RMN – Grand Palais / Bulloz.
Abb. 126: Musée du Louvre, RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) – A. Didier-jean; Permalink: https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020010277.
Abb. 127: © 2008 Musée du Louvre; Permalink: https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010091904.
Abb. 128: © 2006 Musée du Louvre; Permalink: https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010091904.
Abb. 129: bpk / adoc-photos.
Abb. 130: © Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes.
Abb. 131: © 2008 Musée du Louvre; Permalink: https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010092345.
Abb. 132: © 2008 Musée du Louvre; Permalink: https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010092347.
Abb. 133: © 1994 Musée du Louvre; Permalink: https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010092346.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 134: © 1994 Musée du Louvre; Permalink: https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010092345.
Abb. 135: © 1994 Musée du Louvre; Permalink: https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010091559.
Abb. 136: © 2000 RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Thierry Le Mage; Permalink: https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010060840.
Abb. 137: © Musée Condé, Chantilly, Photo MD.
Abb. 138: Katharina Helm.
Abb. 139: © 2020 RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Tony Querrec; Permalink: https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010055922.
Abb. 140: bpk / RMN - Grand Palais / image RMN-GP.
Abb. 141: Bibliothèque nationale de France.
Abb. 142: © 1994 Musée du Louvre; Permalink: https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010095324.
Abb. 143: © 1994 Musée du Louvre; Permalink: https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010095333.
Abb. 144: © 1994 Musée du Louvre; Permalink: https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010095337.
Abb. 145: © 1994 Musée du Louvre; Permalink: https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010095323.
Abb. 146: © 1994 Musée du Louvre; Permalink: https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010095326.
Abb. 147: © 1994 Musée du Louvre; Permalink: https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010095325.
Abb. 148: © 2007 Musée du Louvre; Permalink: https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010092344.
Abb. 149: CC BY-SA 3.0 AT, Foto: Thomas Ledl, Österreich, https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/at/deed.en.
Abb. 150: CC-BY-2.5, Foto: Norbert Aepli, Schweiz, https://creativecommons.org/licenses/by/2.5/.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Tafeln



Abb. 1: Manno Bandini da Siena, *Papst Bonifaz VIII.*, vergoldetes Kupferblech, Bronze, 275 cm, 1300/01, Bologna, Museo Civico Medievale.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 2: Donatello, *David*, Marmor, 191 cm, 1408/09, Florenz, Museo Nazionale del Bargello.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

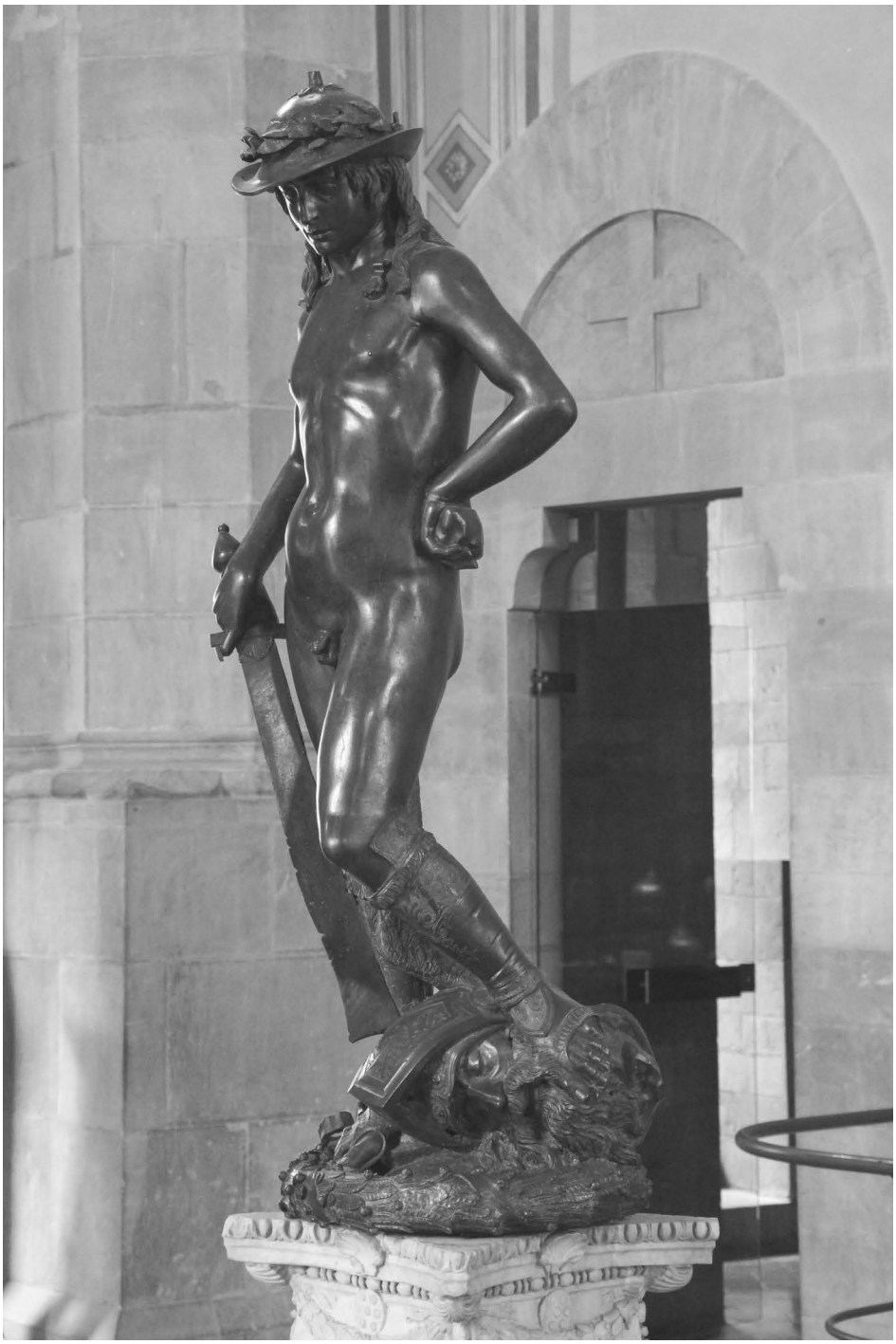


Abb. 3: Donatello, *David*, Bronze, 158 cm, um 1440, Florenz, Museo Nazionale del Bargello.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 4: Donatello, *Judith und Holofernes*, Bronze, teilvergoldet, 236 cm, 1457–1464, Florenz, Palazzo Vecchio.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 5: Guariento da Arpo, *Judith und Holofernes*, Fresko, um 1354, Padua, Reggia Carrarese, Sala dell' Accademia.

https://doi.org/10.5771/9783968606961 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

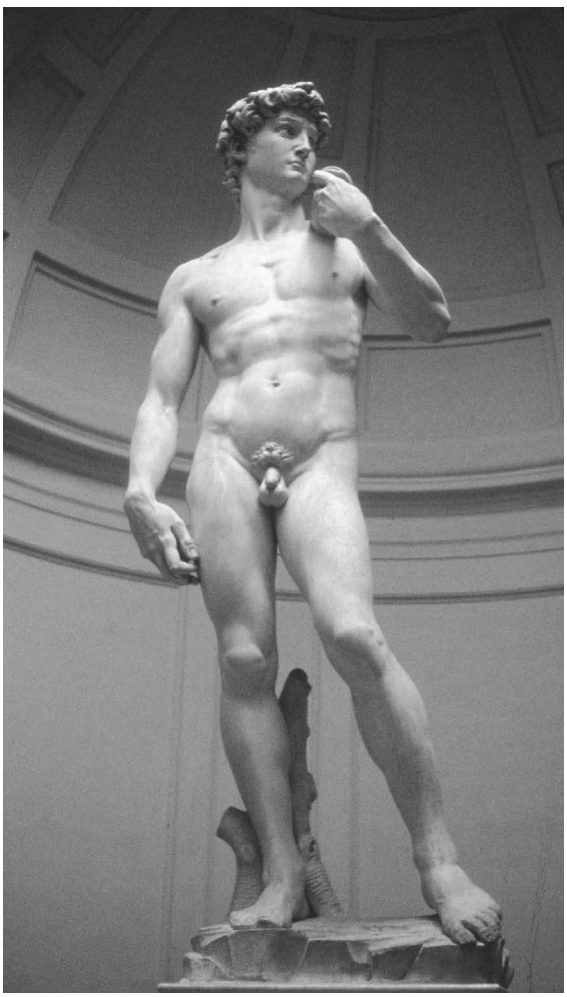


Abb. 6: Michelangelo Buonarotti, *David*, Marmor, 527 cm, 1501–1504, Florenz, Galleria dell'Accademia.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 7: Giorgio Vasari, *Einzug Papst Leos X. in Florenz*, Fresko, 1557, Palazzo Vecchio, Sala di Leone X., Detail.

https://doi.org/10.5771/9783968606961 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 8: Baccio Bandinelli, *Herkules und Kakus*, Marmor, 496 cm, 1525–1534, Florenz, Piazza della Signoria.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 9: Baccio Bandinelli, *Herkules und Kakus*, Wachs, 73 cm, 1525, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv. 2612.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 10: Baccio Bandinelli, *Selbstportrait*, Öl auf Holz, 142,5 cm × 113,5 cm, um 1545, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, Inv. P26e22.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 11: Baccio Bandinelli, *Herkules und Kakus*, Detail, Kakus.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 12: Baccio Bandinelli, *Herkules und Kakus*, Marmor, 496 cm, 1525–1534, Florenz, Piazza della Signoria, rückwärtige Ansicht.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 13: Baccio Bandinelli, *Herkules und Kakus*, Detail des Hundekopfes am Sockel.



Abb. 14: Baccio Bandinelli, *Herkules und Kakus*, Detail, Eberkopf am Sockel.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 15: Baccio Bandinelli, *Herkules und Kakus*, Detail, Löwenkopf am Sockel.

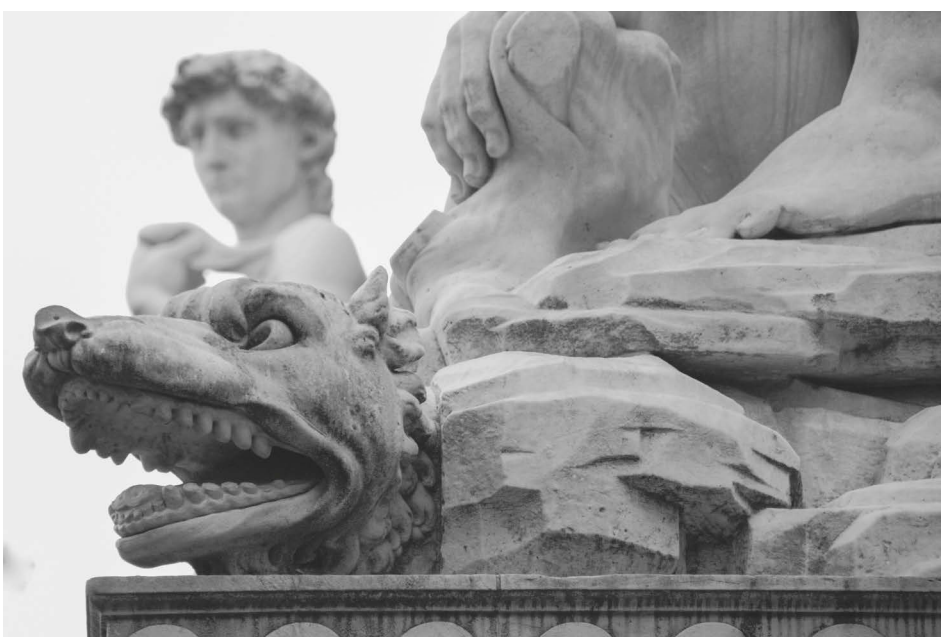


Abb. 16: Baccio Bandinelli, *Herkules und Kakus*, Detail, Wolfskopf am Sockel.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 17: Donatello, *hl. Georg*, Marmor, 209 cm, um 1417, Florenz, Museo Nazionale del Bargello.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 18: Alfonso Lombardi, *Herkules und Hydra*, Terracotta, 1519, Bologna, Museo Civico Archeologico.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 19: Benvenuto Cellini, *Perseus und Medusa*, Bronze/ Marmor, 320 cm, 1545–1554, Florenz, Loggia dei Lanzi.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 20: Benvenuto Cellini, *Perseus und Medusa*, Detail, Sockelrelief.



Abb. 21: Benvenuto Cellini, *Perseus und Medusa*, Detail, Sockelrelief.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 22: Benvenuto Cellini, *Perseus und Medusa*, Detail, Medusa.



Abb. 23: Francesco del Prato, *Medaille auf Alessandro de' Medici*, um 1535 (?), Durchmesser 5,9 cm.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 24: Vincenzo Danti, *Cosimo I. de' Medici in der Gestalt des Augustus*, Detail, Laschen des Panzerrocks.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 25: Vincenzo Danti, *Cosimo I. de' Medici in der Gestalt des Augustus*, Marmor, 280 cm, 1570/71, Florenz, Museo Nazionale del Bargello.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 26: Vincenzo Danti, *Cosimo I. de' Medici in der Gestalt des Augustus*, Detail, Schild.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 27: Baccio Bandinelli, *Alessandro de' Medici*, Marmor, 1527, Florenz, Palazzo Vecchio, Udienza.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 28: Giorgio Vasari, *Cosimo I. de' Medici als Feldherr*, 1555–1552, Florenz, Palazzo Vecchio, Sala di Leone X.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 29: Vincenzo Danti und Zanobi Lastricati, *Cosimo I. de' Medici*, Gips, um 1570, Florenz, SS. Annunziata, Cappella di S. Luca.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 30: Baccio Bandinelli, *Andrea Doria in der Gestalt Neptuns*, Marmor, ca. 350 cm, 1528–1537, Carrara.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 31: Baccio Bandinelli, *Andrea Doria in der Gestalt Neptuns*, Marmor, ca. 350 cm, 1528–1537, Carrara.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 32: Baccio Bandinelli, *Andrea Doria in der Gestalt Neptuns*, Tusche (?) auf Papier, 42,7 cm × 27,5 cm, um 1530, London, British Museum, Inv. 1895,0915.553.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 33: Baccio Bandinelli, *Entwurfszeichnung für den Sockel der Statue des Andrea Doria*, Tinte/Tusche auf Papier, 34,4 cm × 28,5 cm, um 1535 (?), Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, Inv. 86.



Abb. 34: Baccio Bandinelli, *Andrea Doria wird gekrönt*, Tinte auf Papier, 17,2 cm × 15,8 cm, um 1535 (?), Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, Inv. 84.



Abb. 35: Baccio Bandinelli, *Andrea Doria erhält vom Erzengel Michael die Friedensstandarte*, Tinte auf Papier, 17 cm × 16,4 cm, um 1535 (?), Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, Inv. 85.



Abb. 36: Kopie nach Baccio Bandinelli, *Zwei Gefangene werden vor eine Person mit Dreizack geführt*, um 1535 (?), Tinte auf Papier, Maße 12,2 cm × 10,9 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, Inv. 89r.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

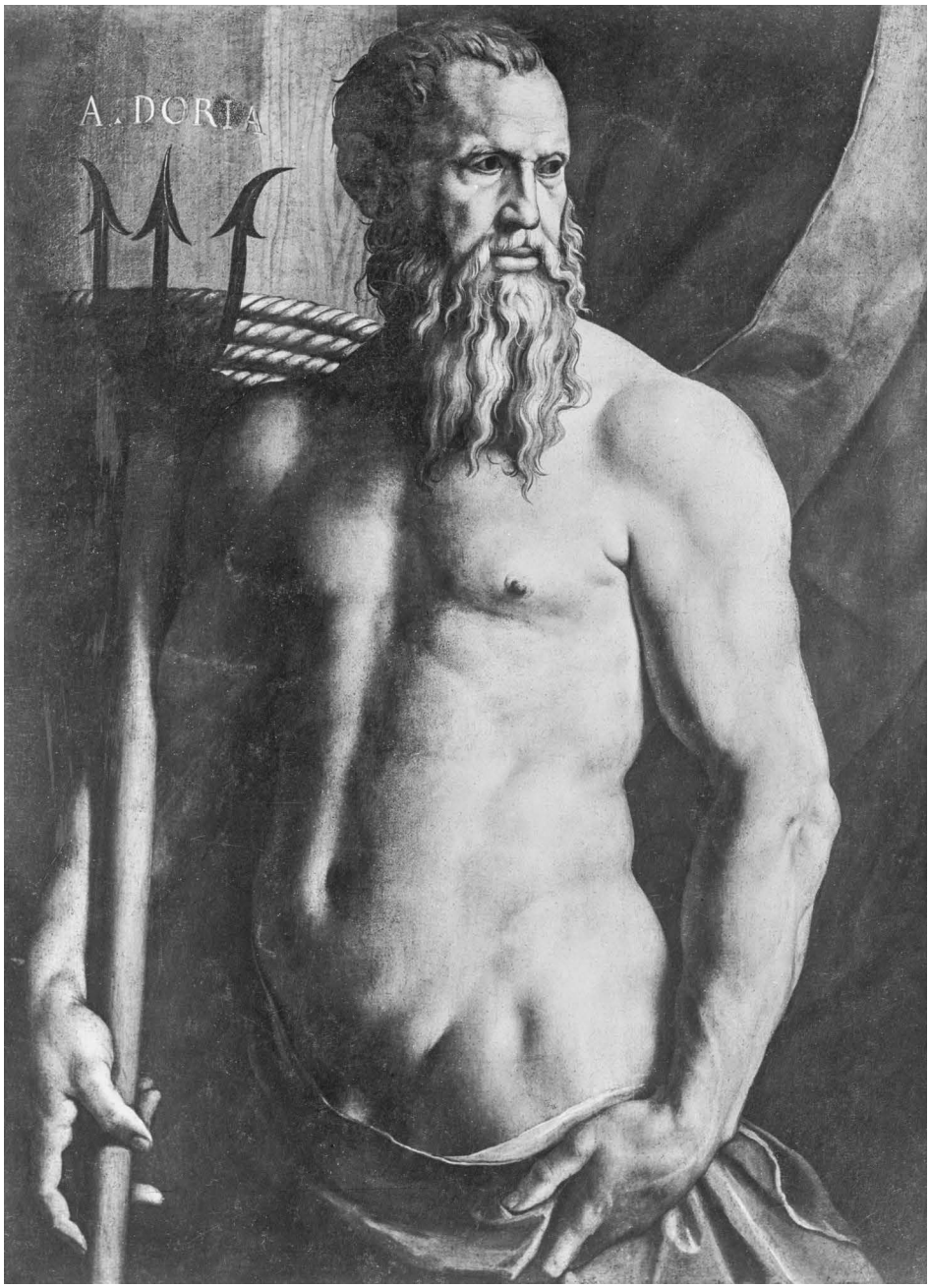


Abb. 37: Agnolo Bronzino, *Andrea Doria in der Gestalt Neptuns*, Öl auf Leinwand, 115 cm × 53 cm, um 1530, Mailand, Pinacoteca di Brera.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 38: Bartolomeo Ammannati, *Neptunbrunnen*, Marmor/Bronze, 1560–1575, Florenz, Piazza della Signoria.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 39: Giovanangelo da Montorsoli, *Neptunbrunnen*, 1557, Messina, Piazza del Nettuno.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 40: Giovanni da Bologna, *Neptunbrunnen*, 1563–1567, Bologna.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 41: Benvenuto Cellini, *Mars oder Vulkan*, Bronze, 30,5 cm, um 1541–1550, London, Victoria and Albert Museum, Inv. A. 113-1910.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 42: Giovanangelo da Montorsoli, *Andrea Doria als Feldherr*, Marmor, 350 cm, 1539–1540, Genua, Palazzo Ducale.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 43: Giovanangelo da Montorsoli, *Andrea Doria als Feldherr*, Detail, Helm.



Abb. 44 Giovanangelo da Montorsoli, *Andrea Doria als Feldherr*, Detail, Laschen des Panzerrocks (Pteryges).

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 45: Giovanangelo da Montorsoli, *Andrea Doria als Feldherr*, Detail, Gefangener.



Abb. 46: Giovanangelo da Montorsoli, *Andrea Doria als Feldherr*, Detail, Helm, Ketten und erbeutete Waffen.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 47: Giovanangelo da Montorsoli, *Andrea Doria als Feldherr*, Detail, Brustpanzer mit Gorgoneion und Kette des Ordens vom Goldenen Vlies.



Abb. 48: Marcello Sparzo, *Andrea Doria als Feldherr*, Stuck, 1599, Genua, Palazzo Doria, Galerie, Westflügel, Detail der Stuckdekoration.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 49: Leone Leoni, *Ferrante Gonzaga über Satyr und Hydra*, Bronze, ca. 250 cm, 1563–1594, Guastalla, Piazza Mazzini.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 50: Leone Leoni, *Medaille auf Ferrante Gonzaga*, Bronze, 7,4 cm, um 1555, Kunsthistorisches Museum, Wien, Münzkabinett, Inv. 6868.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 51: Leone Leoni, *Ferrante Gonzaga über Satyr und Hydra*, Detail, südliche Ansicht.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 52: Leone Leoni, *Ferrante Gonzaga über Satyr und Hydra*, Detail, nördliche Ansicht.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 53: Leone Leoni, *Ferrante Gonzaga über Satyr und Hydra*, Detail, rechte Hand.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 54: Leone Leoni, *Ferrante Gonzaga über Satyr und Hydra*, Detail, Satyr.



Abb. 55: Leone Leoni, *Ferrante Gonzaga über Satyr und Hydra*, Detail, Beine des Satyrs und Hälse der Hydra.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 56: Leone Leoni, *Ferrante Gonzaga über Satyr und Hydra*, Detail, linke Hand des Satyrs.



Abb. 57: Leone Leoni, *Ferrante Gonzaga über Satyr und Hydra*, Detail, Hydra.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

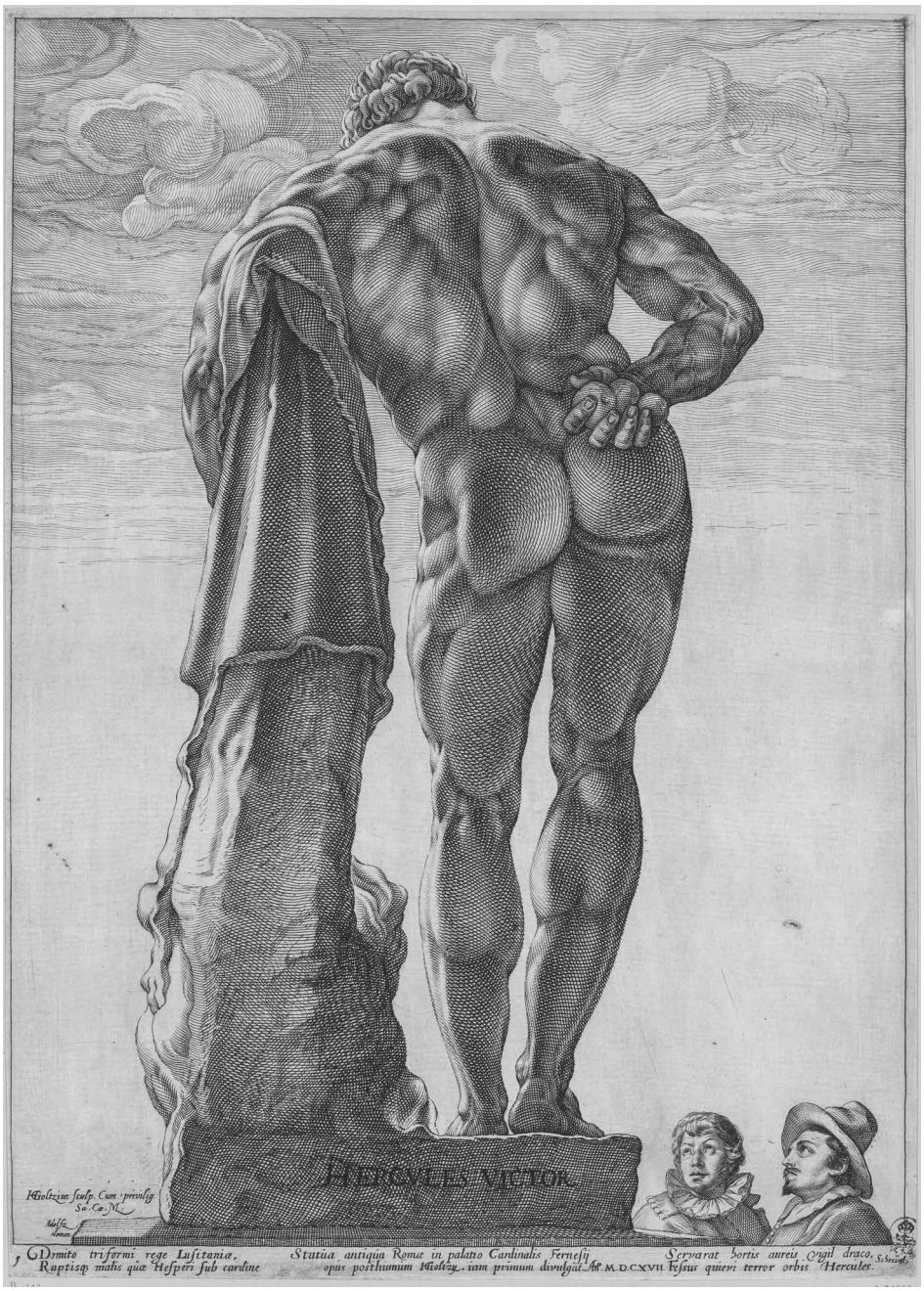


Abb. 58: Hendrick Goltzius, *Herkules Farnese*, Kupferstich, 41,7 cm × 30,1 cm, 1592, Kassel, öffentliche Sammlung, Staatliche Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, fol. 89.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 59: Unbekannt, Ehrenstatue eines römischen Feldherrn, ca. 180–150 v. Chr., Bronze, Rom, Museo Nazionale Romano – Museo delle Terme.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783968606861 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 60: Leone Leoni, *Karl V. über der Raserei*, Bronze, 199 cm, 1549–1555, Madrid, Museo del Prado.



Abb. 61: Leone Leoni, *Karl V. über der Raserei*, Bronze, 199 cm, 1549–1555, Madrid, Museo del Prado (ohne Rüstung).



Abb. 62: Jacopo Sansovino, *Herkules*, Marmor, 1553, Brescello, Piazza Matteotti, Kopie (Original im Museo Archeologico, Brescello).

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 63: Simone Moschino, *Alessandro Farnese in der Apotheose*, Marmor, 1594–1598, Caserta, Reggia di Caserta, Sala delle Guardie del Corpo.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 64: Simone Moschino, *Alessandro Farnese in der Apotheose*, Marmor, 1594–1598, Caserta, Reggia di Caserta, Sala delle Guardie del Corpo.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 65: Simone Moschino, *Alessandro Farnese in der Apotheose*, Detail, Personifikationen Flanderns und der Schelde.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 66: Simone Moschino, *Alessandro Farnese in der Apotheose*, Detail, geflügeltes Wesen.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 67: Simone Moschino, *Alessandro Farnese in der Apotheose*, Detail, kubische Gebilde bzw. Pontons.



Abb. 68: Simone Moschino, *Alessandro Farnese in der Apotheose*, Detail, Delphin.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 69: Peter Paul Rubens, *Apotheose Heinrichs IV. und Proklamation der Regentschaft Marias de' Medici*, Öl auf Leinwand, 727 cm × 394 cm, 1621–1625, Paris, Musée du Louvre.



Abb. 70: Unbekannt (Statuenkörper), Ippolito Buzio (Statuenkopf), *Alessandro Farnese*, Marmor, 1. Jh. v. Chr./1593, Rom, Palazzo dei Conservatori, Sala dei Capitani.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 71: Francesco Villamena, *Alessandro Farnese in der Apotheose*, Stich, 52 cm × 34,8 cm, 1600, Wien, Albertina, Graphische Sammlung, Inv. HB22.1,fol.96,195.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 72: Andrea Calamech, *Don Juan de Austria*, Bronze, 1572, Messina, Piazza SS. Annunziata dei Catalani.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 73: Andrea Calamech, *Don Juan de Austria*, Detail, Oberkörper.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 74: Andrea Calamech, *Don Juan de Austria*, Detail, Oberkörper.



Abb. 75: Andrea Calamech, *Don Juan de Austria*, Detail, Beine.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

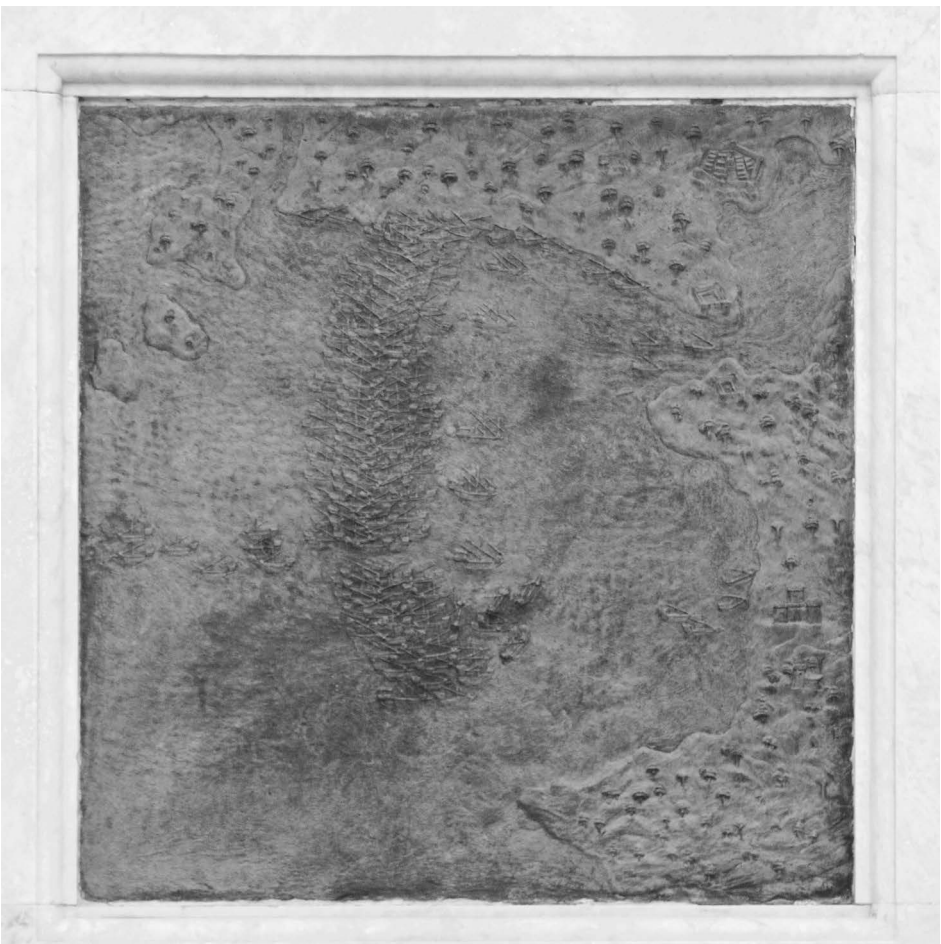


Abb. 76: Andrea Calamech, *Don Juan de Austria*, Detail, Sockel, westliche Reliefplatte, Seeschlacht bei Lepanto.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

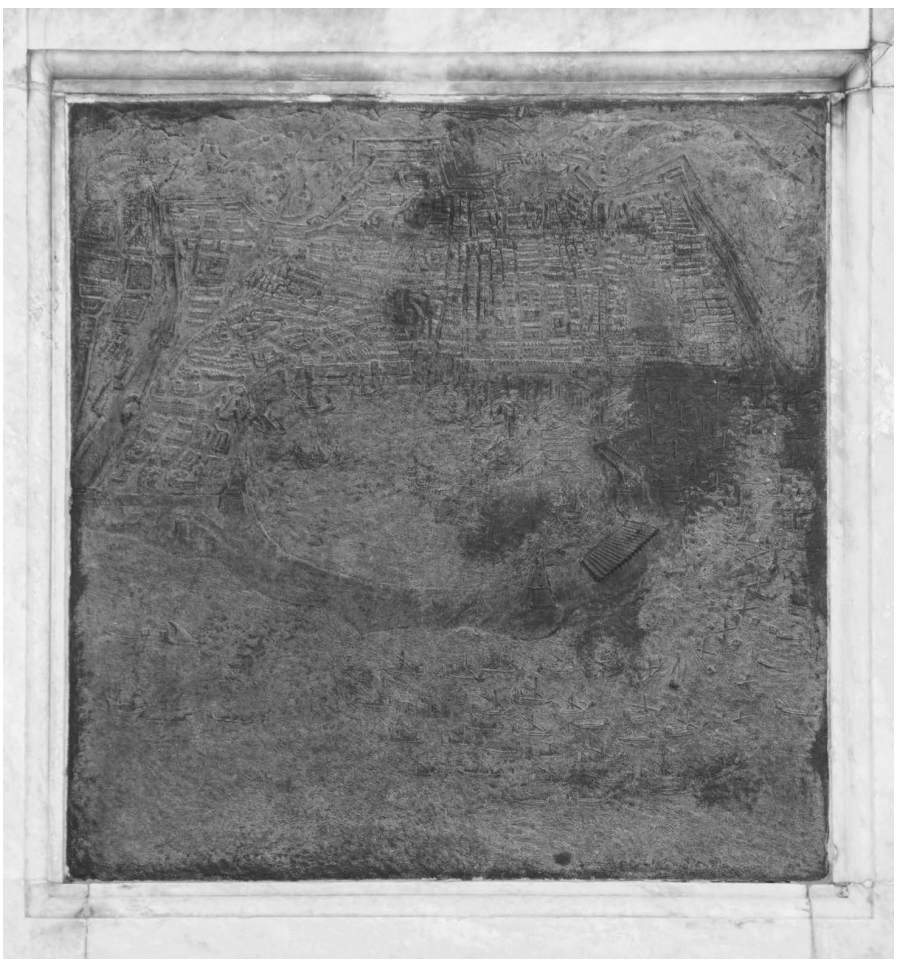


Abb. 77: Andrea Calamech, *Don Juan de Austria*, Detail, Sockel, nördliche Reliefplatte, Hafen von Messina mit den Schiffen der Liga.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

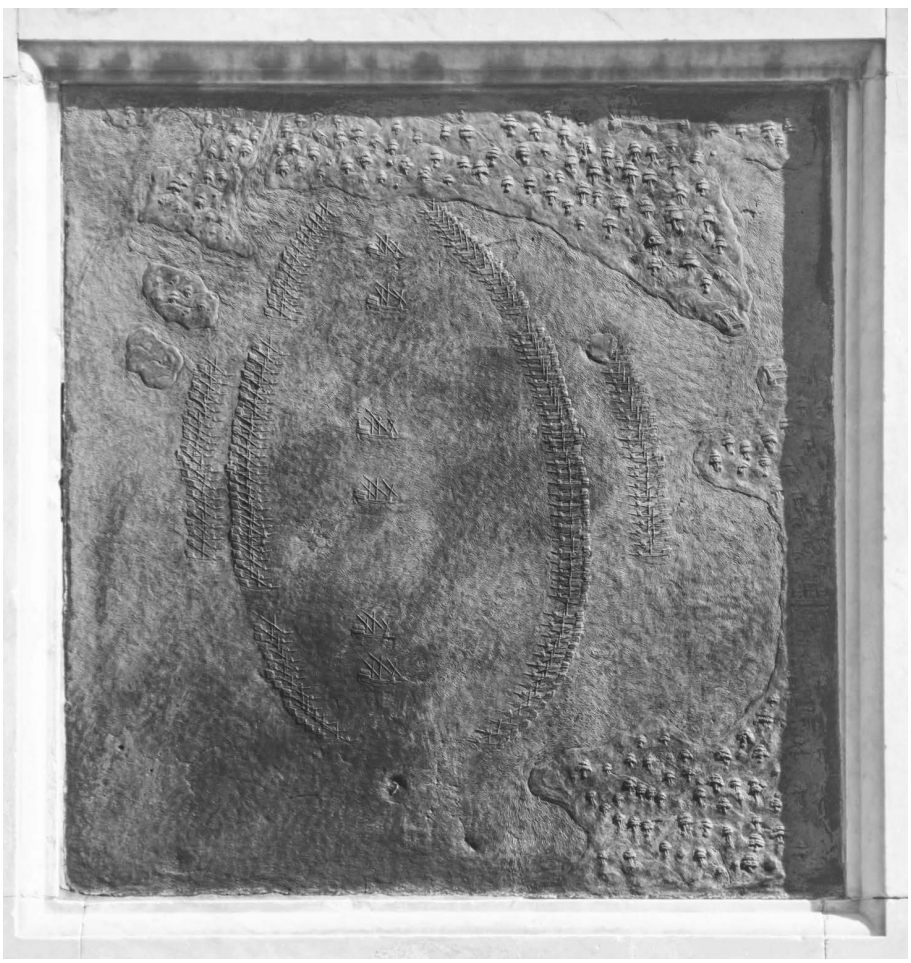


Abb. 78: Andrea Calamech, *Don Juan de Austria*, Detail, Sockel, südliche Reliefplatte, Gefechtsaufstellung bei Lepanto.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

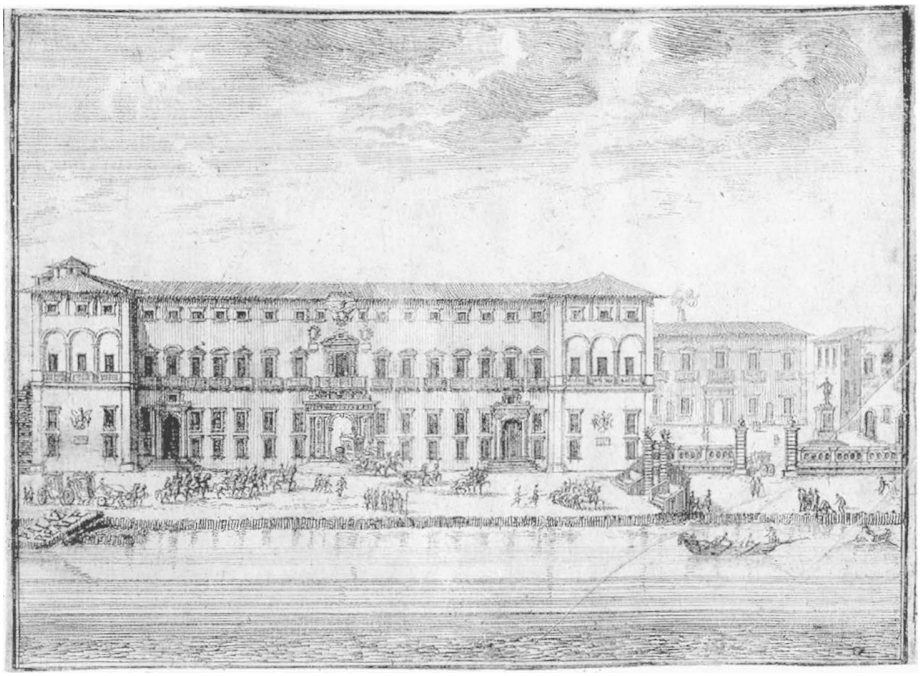


Abb. 79: Francesco Sicuro, *Palazzo Reale in Messina*, Kupferstich, 1768, Messina, Biblioteca regionale universitaria "Giacomo Longo" di Messina.

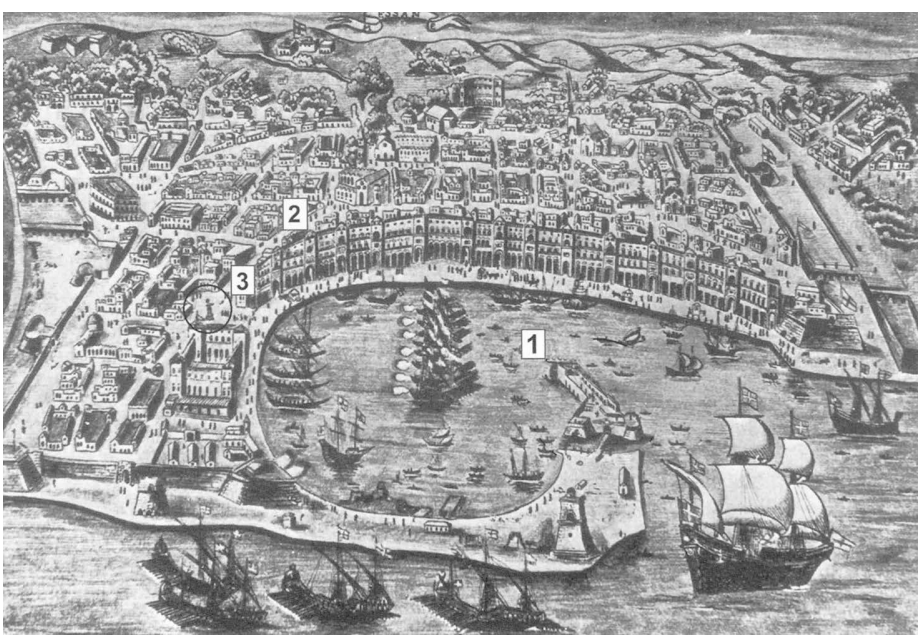


Abb. 80: Anonym, Stadtansicht von Messina, 17. Jh., Mailand, Collezione Bertarelli, 1: Fortezza del San Salvatore, 2: Strada d'Austria, 3: Statue des Don Juan de Austria.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 81: Unbekannt, Stich des Monuments von Don Ferdinando Alvarez de Toledo, Dritter Herzog von Alba, in Antwerpen aus dem Klebeband Nr. 2 der Fürstlich Waldeckschen Hofbibliothek Arolsen, 16. Jh., S. 355.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

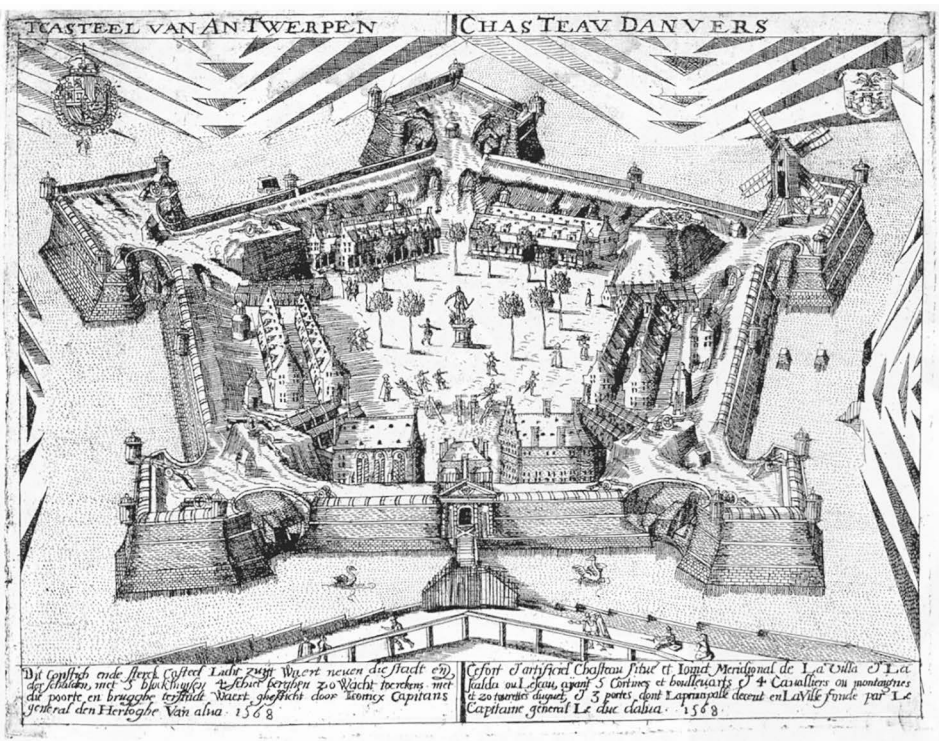


Abb. 82: Unbekannt, *Vogelansicht der Zitadelle von Antwerpen mit der Statue des Don Ferdinando Alvarez de Toledo, Dritter Herzog von Alba*, undatiert.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 83: Unbekannt, *Medaille auf die Statue des Don Ferdinando Alvarez de Toledo, Dritter Herzog von Alba*, in Antwerpen, 16. Jh.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 84: Giovanni da Bologna und Vincenzo Danti, *Cosimo I. de' Medici zwischen Strenge (Rigore) und Gerechtigkeit (Equità)*, Marmor, 1581–1585 (Cosimo I. de' Medici) und 1566 (Strenge und Gerechtigkeit), Florenz, Galleria degli Uffizi, Kopfende des Innenhofs.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 85: Giorgio Vasari, Vincenzo Danti und Giovanni da Bologna, Innenhof der Uffizien in Florenz und Durchblick in Richtung Arno.



Abb. 86: Giovanni da Bologna und Pietro Francavilla, *Ferdinando I. de' Medici*, Detail, Halskrause des Helms.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 87: Giovanni da Bologna und Pietro Francavilla, *Ferdinando I. de' Medici*, Marmor, 250 cm, 1594, Arezzo, Piazza del Duomo, nordwestliche Ansicht.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 88: Giovanni da Bologna und Pietro Francavilla, *Ferdinando I. de' Medici*, Marmor, 250 cm, 1594, Arezzo, Piazza del Duomo, südwestliche Ansicht.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 89: Giovanni da Bologna und Pietro Francavilla, *Ferdinando I. de' Medici*, Detail, Waffenrock und Kniestücke der Rüstung.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 90: Giovanni da Bologna und Pietro Francavilla, *Cosimo I. de' Medici*, Marmor, 343 cm, 1593–1596, Pisa, Piazza dei Cavalieri.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 91: Giovanni da Bologna und Pietro Francavilla, *Ferdinando I. de' Medici als Helfer der Pisa*, Marmor, 325 cm, 1594/95, Pisa, Piazza Carrara.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 92: Giovanni da Bologna und Pietro Francavilla, *Cosimo I. de' Medici*, Detail, Sockel, Wappen Cosimos I.



Abb. 93: Giovanni da Bologna und Pietro Francavilla, *Cosimo I. de' Medici*, Detail, rechte Hand und rechtes Knie Cosimos I.

https://doi.org/10.5771/9783968606861 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY



Abb. 94: Giovanni Bandini und Pietro Tacca, *Ferdinando I. de' Medici über Sklaven*, Marmor/Bronze, 1599–1626, Livorno.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 95: Giovanni Bandini und Pietro Tacca, *Ferdinando I. de' Medici über Sklaven*, Detail, Ferdinando I.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

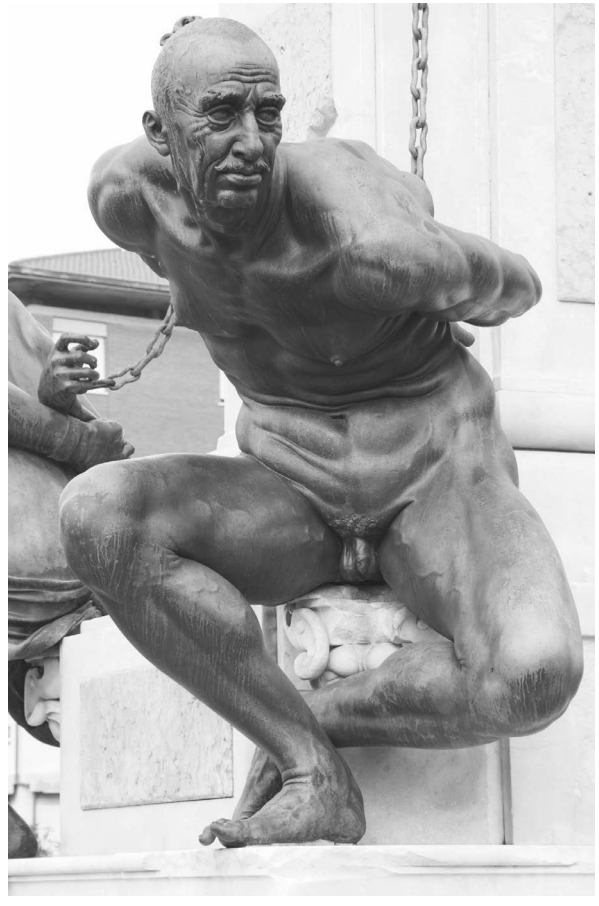


Abb. 96: Giovanni Bandini und Pietro Tacca, *Ferdinando I. de' Medici über Sklaven*, Detail, Sklave an der südwestlichen Ecke.



Abb. 97: Giovanni Bandini und Pietro Tacca, *Ferdinando I. de' Medici über Sklaven*, Detail, Sklave an der südöstlichen Ecke.

https://doi.org/10.5771/9783968606961 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY



Abb. 98: Giovanni Bandini und Pietro Tacca, *Ferdinando I. de' Medici über Sklaven*, Detail, Sklave an der nordöstlichen Ecke.



Abb. 99: Giovanni Bandini und Pietro Tacca, *Ferdinando I. de' Medici über Sklaven*, Detail, Sklave an der nordwestlichen Ecke.

https://doi.org/10.5771/9783968606861 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY



Abb. 100: Giovanni Bandini und Pietro Tacca, *Ferdinando I. de' Medici über Sklaven*, Detail, Sklaven.



Abb. 101: Stefano della Bella, *Das Standbild Ferdinandos I. de' Medici im Hafen von Livorno* (aus der Serie: Ansichten des Hafens von Livorno), 1654–1655, Radierung, 25,7 cm × 37,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1968, Inv. 68.734.1.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



102 ICONOLOGIA

riſcono l'interpretationi de gl'oracoli,de gl'auguri,de'folgori,delle ſtelle dell'interiori de gl'animali,& de prodigij,le quali coſe accennano la ſtella,& il lituo. La Diuinatione fù attribuita ad Apolline, perche il Sole illuſtra gli ſpiriti, & li fa atti a preuedere le coſe future con la contemplatione dell'incorrottibili, come ſtimorno i gentili, però noi Chriſtiani dobbiamo con ogni diligenza guardare da queſte ſuperſtitioni.

DOLORE.

HVOMO mezzo ignudo con le mani,& piedi incatenati,& circondato da vn ſerpente, che fieramente gli morde il lato manco, fatto in viſta molto malinconoſo.

Le mani, & piedi incatenati ſono l'intelletto, con cui ſi camina, diſcorrendo l'opere, che danno effetto, & diſcorſo, & vengono legati dall'accerbità

Abb. 102: Carlo Grandi nach Entwürfen von Carlo Mariotti, *Dolore*, Holzschnitt in Cesare Ripas Iconologia, Edition 1603.

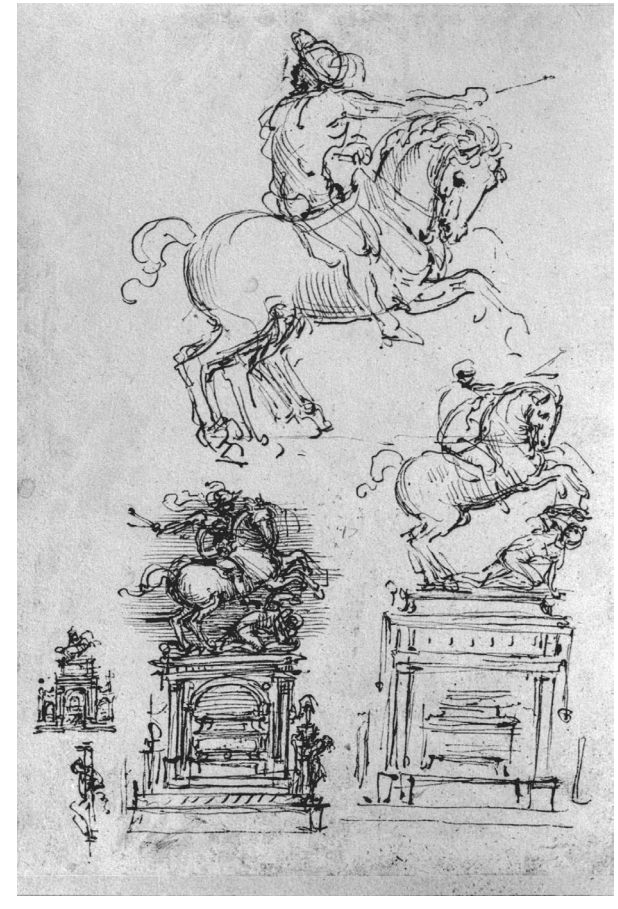
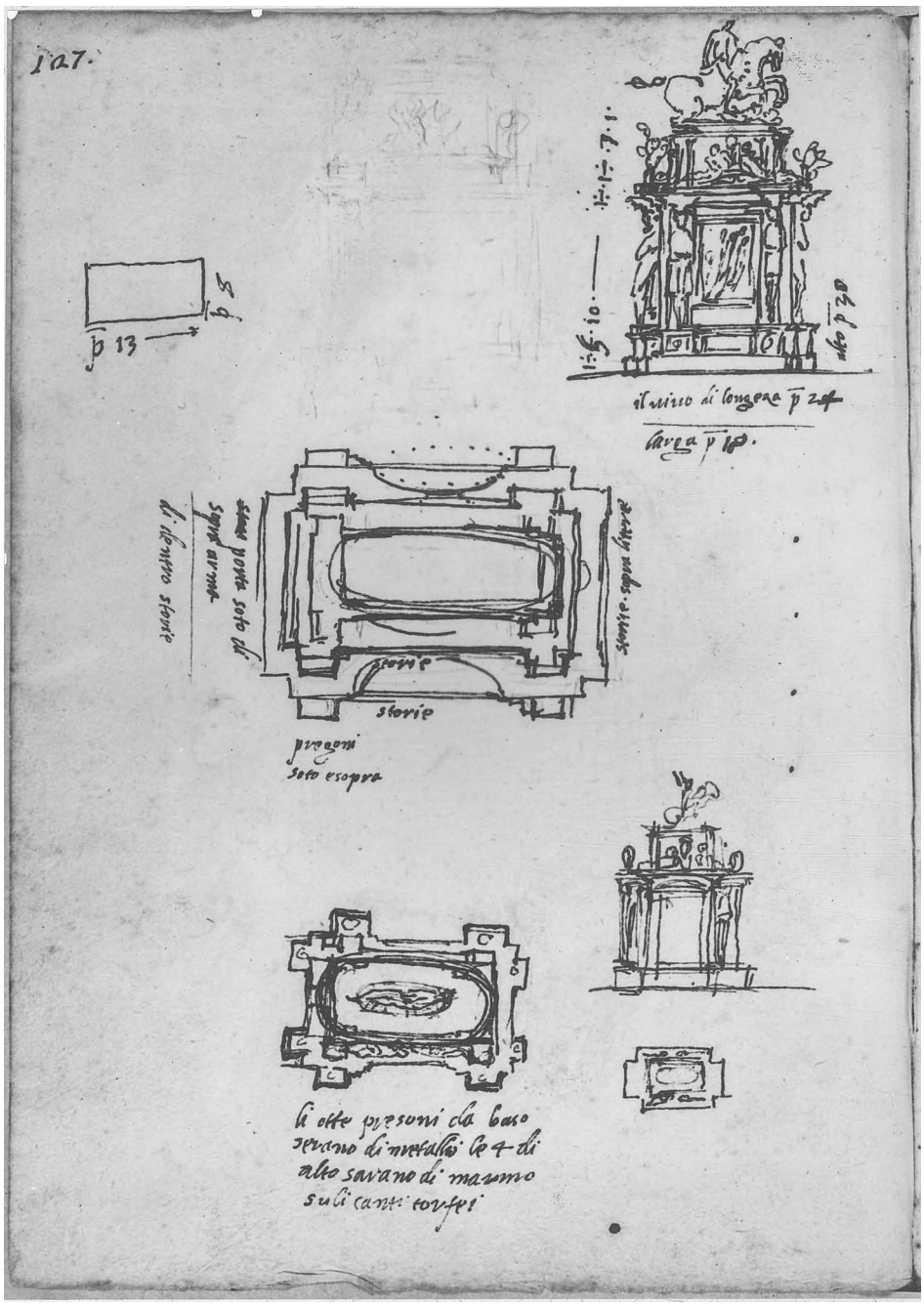


Abb. 103: Leonardo da Vinci, Studie zum Trivulzio-Monument, um 1508–1511, Feder und Tinte auf Papier, 28 cm × 19,8 cm, Windsor, Windsor Castle, Royal Library.

https://doi.org/10.5771/9783968608681 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY


127.
p 13
storie
storie
storie

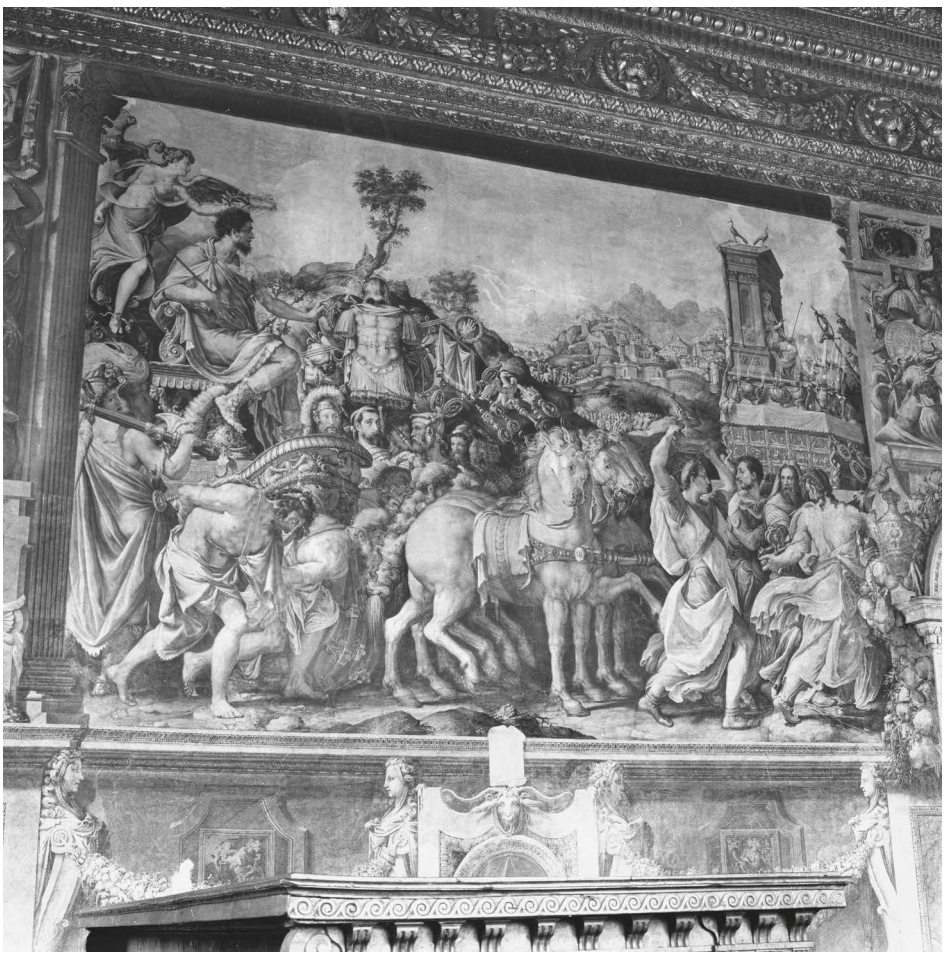


Abb. 105: Francesco Salviati, *Camillus' Triumph nach der Eroberung von Veji*, 1543–1545, Fresko, Florenz, Palazzo Vecchio, Sala delle Udienze, östliche Wand.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

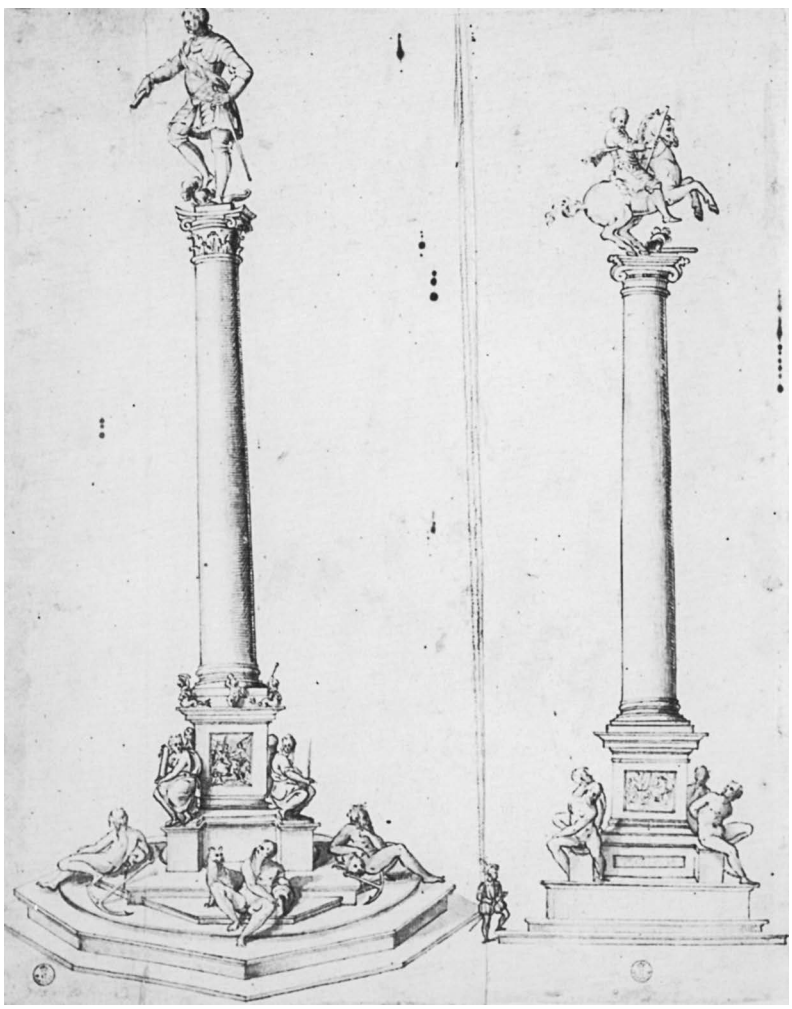


Abb. 106: Unbekannt (Giambologna zugeschrieben), Entwürfe eines Säulenmonuments für Cosimo I. de' Medici, Federzeichnung mit schwarzer Kreide, 40,5 cm × 30,8 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Inv. 3465 A.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 107: Giovanni da Bologna, *Cosimo I. de' Medici*, 1591–1594, Bronze, Marmor, ca. 700 cm (inkl. Sockel), Florenz, Piazza della Signoria.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 108: Donatello, *Erasmo da Narni gen. Gattamelata*, 1444–1453, Bronze, 340 cm, Padua, Piazza del Santo.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 109: Andrea del Verroccio, *Bartolomeo Colleoni*, 1479–1496, Bronze, 395 cm, Venedig, Campo SS. Giovanni e Paolo.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 110: Giovanni Bologna, *Cosimo I. de' Medici*, Detail, Sockelrelief, Einzug Cosimos I. in Siena.

https://doi.org/10.5771/9783968606861 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY



Abb. 111: Giovanni Bologna, *Cosimo I. de' Medici*, Detail, Sockelrelief, Krönung Cosimos I. zum Großherzog.

https://doi.org/10.5771/9783968606961 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY



Abb. 112: Giovanni Bologna, *Cosimo I. de' Medici*, Detail, Sockelinschrift.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 113: Giovanni Bologna, *Cosimo I. de' Medici*, Detail, Sockelrelief, Proklamation Cosimos I. zum Herzog.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 114: Niccolò Tribolo, Studien zum Reiterstandbild des Giovanni delle Bande Nere für den Festapparat 1539, 1539 (?), Tinte und Tusche auf Papier, 26,8 cm × 16 cm, Paris, Musée du Louvre.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 115: Giovanni da Bologna, *Ferdinando I. de' Medici*, 1601–1608, Bronze, überlebensgroß, Florenz, Piazza SS. Annunziata.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 116: Giovanni da Bologna, *Ferdinando I. de' Medici*, Detail, Sockel, Reliefplatte mit Motto und Imprese.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 117: Francesco Mochi, *Ranuccio Farnese*, 1613–1620, Bronze, überlebensgroß, Piacenza, Piazza dei Cavalli.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 118: Francesco Mochi, *Ranuccio Farnese*, Detail, Sockelrelief, Allegoria del Buongoverno.

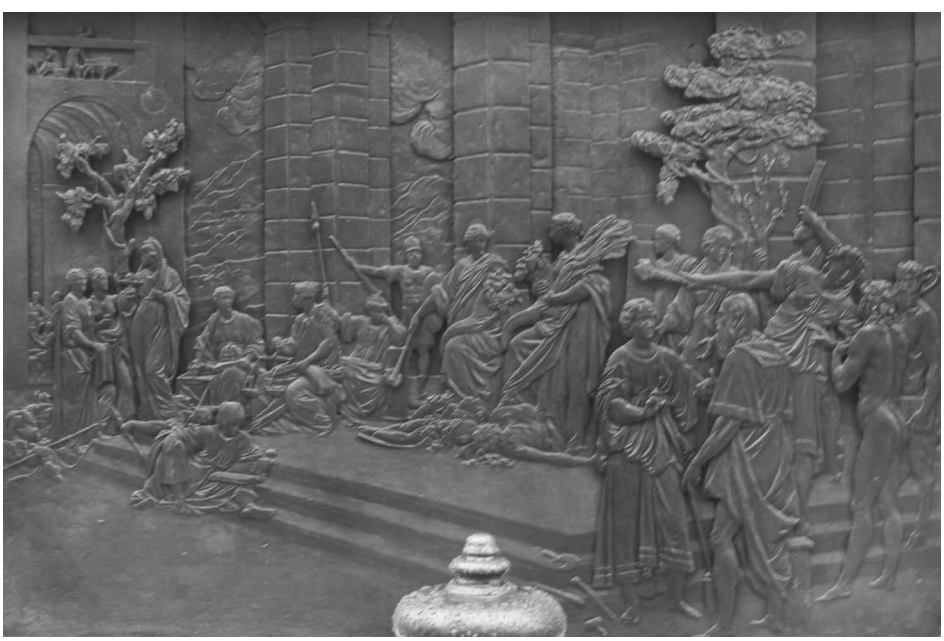


Abb. 119: Francesco Mochi, *Ranuccio Farnese*, Detail, Sockelrelief, Allegoria della Pace.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 120: Francesco Mochi, *Alessandro Farnese*, 1620–1625, Bronze, überlebensgroß, Piacenza, Piazza dei Cavalli.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 121: Francesco Mochi, *Alessandro Farnese*, Detail, Pferd und Reiter, westliche Ansicht.

https://doi.org/10.5771/9783968606961 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY



Abb. 122: Francesco Mochi, *Alessandro Farnese*, Detail, Pferd und Reiter, südliche Ansicht.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

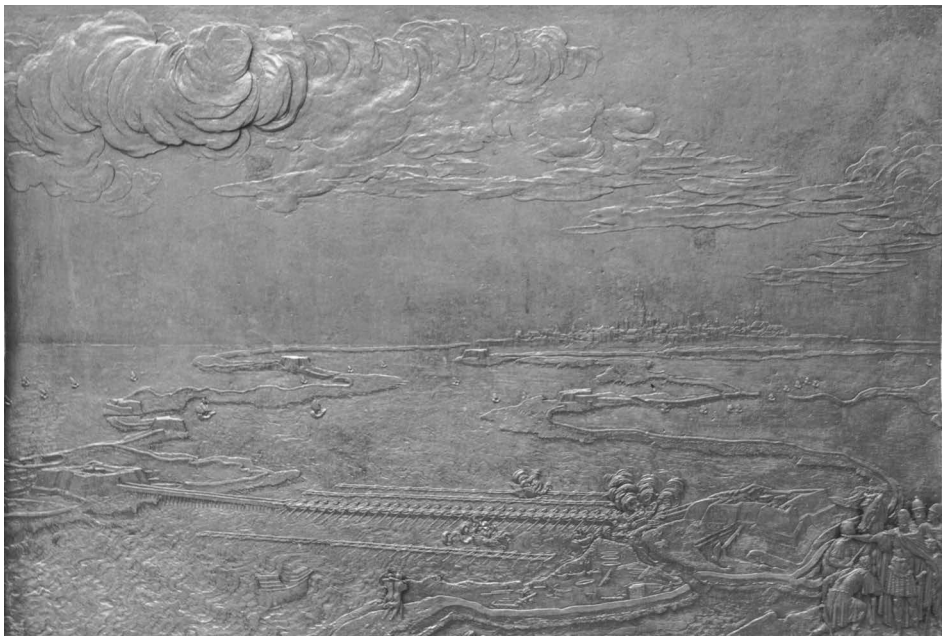


Abb. 123: Francesco Mochi, *Alessandro Farnese*, Detail, Sockelrelief, Bau der Brücke über die Schelde.

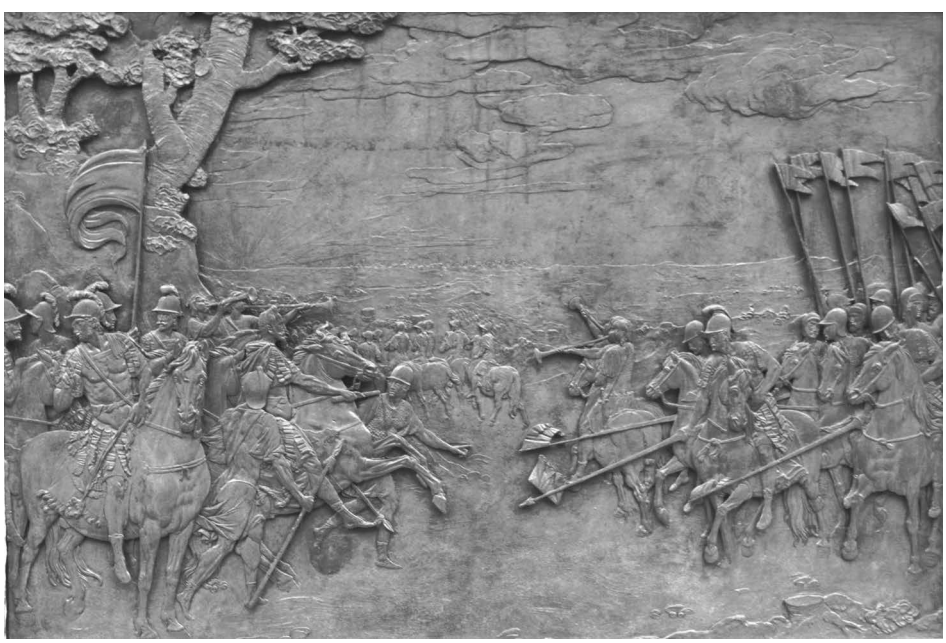


Abb. 124: Francesco Mochi, *Alessandro Farnese*, Detail, Sockelrelief, Begegnung mit den Gesandten Elisabeths I. von England.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 125: Jean-Baptiste Lallemand, *Das Reiterstandbild König Heinrichs IV. auf dem Pont Neuf in Paris*, um 1775, Öl auf Leinwand, 93,5 cm × 67 cm, Paris, Musée Carnavalet.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 126: Édme Bouchardon, Studie des Reiterstandbildes Heinrichs IV. auf dem Pont Neuf in Paris, 1748, Bleistift auf Papier, 66 cm × 46 cm, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Fonds des dessins et miniatures, Inv. 24356 r.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 127: Pietro Francavilla und Francesco Bordoni, *Sklaven vom Sockel des zerstörten Reiterstandbildes Heinrichs IV. auf dem Pont Neuf in Paris*, 1614–1618, Bronze, 160 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. M. S. 1668, 1669, 1670, 1671.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 128: Pietro Francavilla und Francesco Bordoni, *Junger Sklave vom Sockel des zerstörten Reiterstandbildes Heinrichs IV. auf dem Pont Neuf in Paris*, 1614–1618, Bronze, überlebensgroß, Paris, Musée du Louvre, Inv. M. S. 1668.

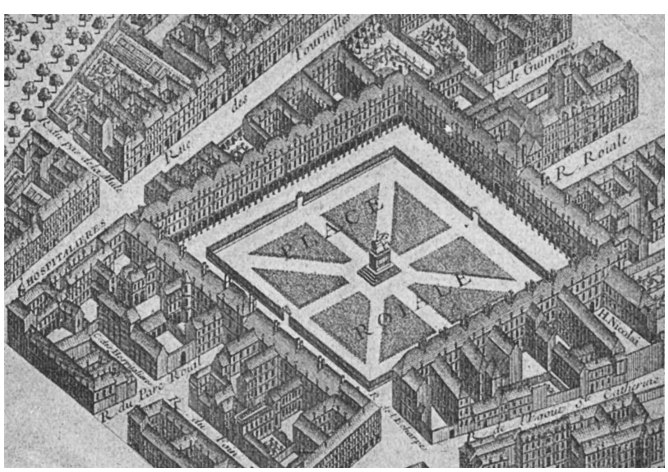


Abb. 129: Louis de Bretez und Claude Lucas, Vogelperspektive auf die Place des Vosges in Paris mit dem Reiterstandbild Ludwigs XIII., Ausschnitt aus dem sog. Plan Turgot, 1734, Kupferstich.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 130: Unbekannt, *Reiterdenkmal Ludwigs XIII. von Pierre Biard d. J. auf der Place Royale (Place des Vosges)*, um 1639, Radierung, Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

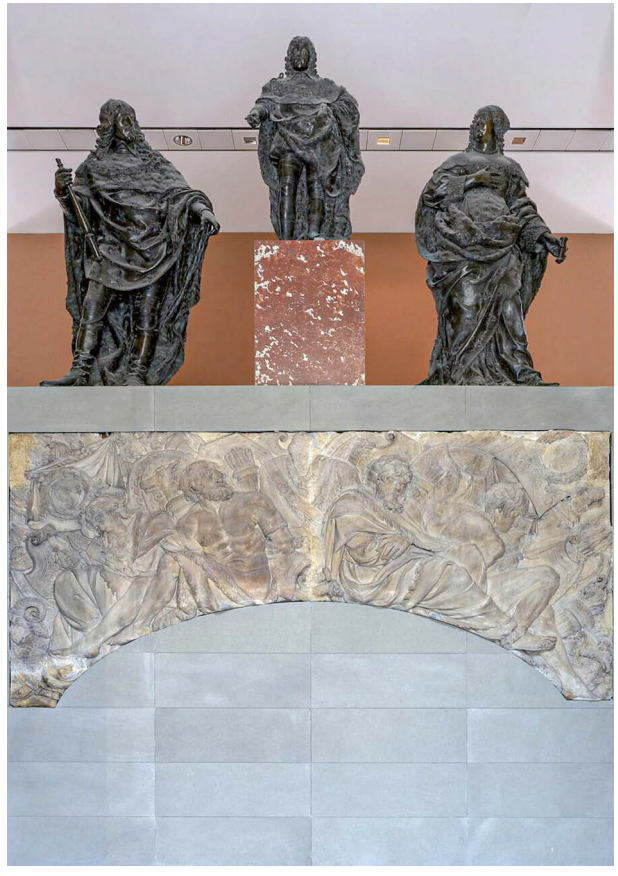


Abb. 131: Simon Guillain, Monument zu Ehren des jungen Ludwigs XIV. auf dem Pont au Change in Paris, Bronze, vor 1647.

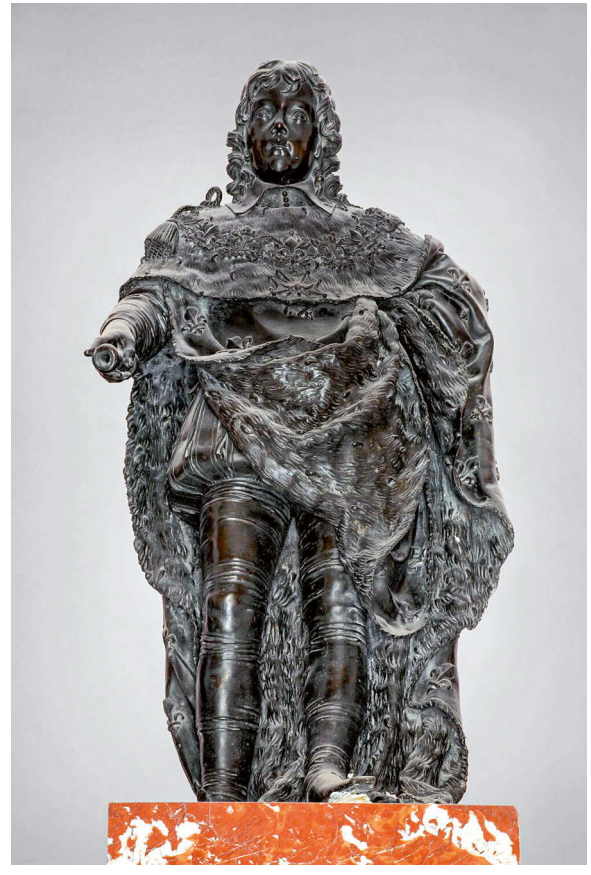


Abb. 132: Simon Guillain, *Ludwig XIV.*, 1646/47, Bronze, 153 cm, Paris, Musée du Louvre, Départements des Sculptures, Inv. MR 3232.

https://doi.org/10.5771/9783968608681 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 133: Simon Guillain, *Ludwig XIII.*, 1646/47, Bronze, 230 cm, Paris, Musée du Louvre, Départements des Sculptures, Inv. MR 3231.



Abb. 134: Simon Guillain, *Anna von Österreich*, 1646/47, Bronze, überlebensgroß, Paris, Musée du Louvre, Départements des Sculptures, Inv. MR 3230.

https://doi.org/10.5771/9783968606861 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY



Abb. 135: Simon Guillain, *Vier Gefangene*, Reliefbogen des zerstörten Monuments am Pont au Change in Paris, 1646/47, Marmor, 185 × 370 cm, Paris, Musée du Louvre, Départements des Sculptures, Inv. ML. 87.



Abb. 136: Peter Paul Rubens, *Die Übergabe der Regentschaft*, 1622–1625, Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures, INV 1777.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 137: Gilles Guérin, *Ludwig XIV. als Besieger der Fronde*, 1654, Marmor, Chantilly, Musée Condé.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 138: Antoine Coysevox, *Ludwig XIV.*, 1687/90, Bronze, überlebensgroß, Paris, Musée Carnavalet.



Abb. 139: Nach Charles Le Brun, *Die Königinnen von Persien zu Füßen Alexanders*, 1660/61, Öl auf Leinwand, 453 cm × 298 cm, Versailles, Musée National de Versailles et de Trianon.

https://doi.org/10.5771/9783968606961 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY



Abb. 140: Martin Desjardins, *Ludwig XIV.*, 1679–1681/82, Marmor, 347 cm, Kopf 1816 von Jean-François Lorta ergänzt, Établissement public du musée et du domaine national du Versailles, Orangerie.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

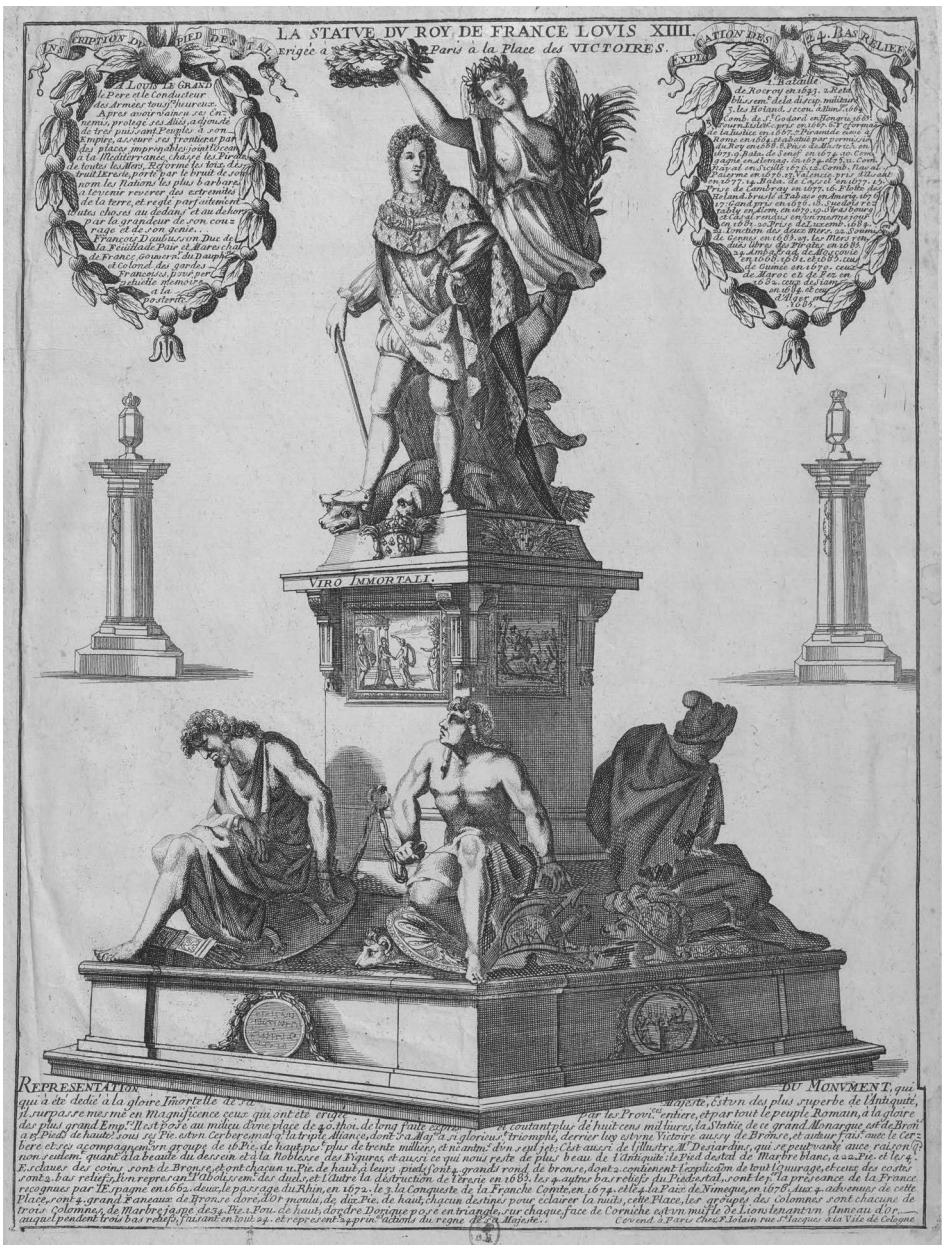


Abb. 141: Nicolas Arnoud (zugeschrieben), *La statv dv Roy de France Lovis XIIII*, spätes 17. Jh., Radierung, 36,7 cm × 27,6 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND



Abb. 142: Martin Desjardins, *Das Reich*, 1679-1685, Bronze, 185 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. RF 4408.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 143: Martin Desjardins, Schild mit Blitzbündel, 1685, Bronze, 105 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. RF 4417.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 144: Martin Desjardins, Feldzeichen mit Stadttor, 1685, Bronze, 87 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. RF 4421.

https://doi.org/10.5771/9783968606861 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY



Abb. 145: Martin Desjardins, *Spanien*, 1679–1685, Bronze, 220 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. RF 4407.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 146: Martin Desjardins, *Holland*, 1679–1685, Bronze, 200 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. RF 4410.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 147: Martin Desjardins, *Kurbrandenburg*, 1679–1685, Bronze, 210 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. RF 4409.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 148: François Girardon, *Bronzestatuette des Reiterdenkmals Ludwigs XIV. auf der Pariser Place Vendôme*, 1695–1705, Bronze, 102 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. MR 3229.

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 149: Matthias Rauchmiller, Ludovio Octavio Burnacini, Paul Strudel und Ignaz Bendel, *Dreifaltigkeitssäule*, 1687–1694, Marmor, Stein, 1870 cm, Wien.



Abb. 150: Andreas Schlüter, *Der Große Kurfürst*, 1696–1710, Bronze, Stein, Berlin, Schloss Charlottenburg.

https://doi.org/10.5771/9783968606961 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Namensregister

Abraham 68
Agnolo, Andrea 127
Agricoltura 284
Albero, Papirio 196
Alberti, Leandro 116
Alberti, Leon Battista 22, 23, 35, 110, 199
Albizzi, Ormanno degli 63, 65
Albizzi, Rinaldo degli 62–65
Aldobrandini, Margherita 279
Alessandro de' Medici 128¬–131, 270, 328
Alexander der Große 195, 198, 199, 286, 310–314, 324
Alighieri, Dante 77, 78, 83, 230
Altissimo, Cristofano dell' 230
Ambrosius 77
Amicizia 283
Ammannati, Bartolomeo 147, 159, 161, 227, 232, 255, 271, 272
Ammirato, Scipione 43
Andromeda 122, 123, 126–129
Äneas 154, 156
Anjou, Robert von 46
Anna von Österreich 301–305
Antäus 100–102, 113
Apelles 311
Apoll 164, 187, 306
Aquin, Thomas von 24
Aragon, Alfons von 143, 174
Aretino, Pietro 152, 154
Ariadne 55, 133, 137
Ariost, Ludovico 153, 154
Arnould, Jean: genannt Regnault 317
Arpo, Guariento da 80, 85
Arteficio 284
Augustinus 30, 68, 78
Augustus 133, 135, 137–140, 169, 170, 187, 229, 254, 268, 269, 273, 328
Aurel, Marc 196, 264, 267, 284, 287, 299, 300
Austria, Don Juan de 141, 169, 205–212, 220, 223–225, 235, 248, 252, 253, 267, 308, 318, 329, 331

Bacchus 55
Baglione, Giovanni 193
Baldinucci, Filippo 241, 243, 291
Banco, Nanni di 40, 41
Bandinelli, Baccio 53, 99–109, 111, 114–118, 125–128, 131, 132, 136, 142, 143, 145–151, 156–159, 161, 162, 165, 167, 169, 172, 175, 176, 183, 187, 188, 238, 265, 268, 272
Bandini, Giovanni 239–242, 244, 247, 252, 253, 256
Barga, Antonio da 68
Bargagli, Scipione 276
Bartoli, Bartolomeo 83
Beccafumi, Domenico 266
Becchi, Gentile de' 66
Bella, Stefano della 247
Benignità 283
Bessarion 68
Biard, Pierre d. J. 299
Boileau, Nicolas 314
Bologna, Giovanni da 10, 102, 135, 163, 232, 236, 261, 273, 275, 278, 288, 289–290
Bonifaz VIII. 15, 26–31, 327
Bordoni, Francesco 292
Borghini, Raffaello 135
Borghini, Ridolfo 228
Borghini, Vincenzo 266
Borromeo, Camilla 181
Bouchardon, Édme 291, 292
Boudin, Thomas 292
Bracciolini, Poggio 75
Bronzino, Angelo 136, 149, 150, 175, 266
Brunelleschi, Filippo 47
Bruni, Leonardo 64, 75
Bruyère, Jean de la 313
Buonconsiglio 283
Buzio, Ippolito 196

Caccini, Giovanni 226
Caetani, Benedetto 27
Calamech, Andrea 169, 205–207, 209–211, 223, 224, 235, 248, 253, 267, 308, 329
Camillus 394, 255
Camillus, Marcus Furius 255
Cantagallina, Giovan Francesco 246
Capelloni, Lorenzo 151–153
Capua, Isabella di 178
Caracci, Annibale 201
Cassiopeia 123
Castagno, Andrea del 57, 58, 65, 112, 230
Castiglione, Baldassarre 178

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Castità 284
Cato 110
Celio, Gaspare 193
Cellini, Benvenuto 80, 105, 118–126, 128, 129, 131–133, 148, 165–167, 172, 181, 187, 213, 329
Celsi, Celso 196
Cepheus 123, 129
Cesarino, Gabrielle 196
Cesi, Pier Donato 163, 165
Cestagna, Giovanni Battista 216
Charles III., Herzog von Bourbon 178
Christus 34, 84
Ciafferi, Pietro 246
Cibo (Kardinal) 172
Cicero, Marcus Tullius 21, 92
Cigoli, Ludovico 244, 292
Clemens V. 27
Clemens VII. 101, 107, 108, 130, 151, 178, 270, 279
Clemenzia 283
Cobos, Francisco de los 173
Colleoni, Bartolomeo 264, 281, 327
Colonna, Giovanni 30
Colonna, Pietro 28
Concordia 283
Condivi, Ascanio 113
Considerazione 283
Corsini, Amerigo 109
Cosimo I. de' Medici 10, 13, 118–121, 123–129, 131–140, 159, 161, 162, 166, 168, 187, 225–233, 236–239, 244, 245, 254–256, 260–266, 268–275, 277, 278, 280, 282, 284, 288, 293, 294, 328, 330
Cosimo II. de' Medici 241, 244, 275, 290
Cosimo il Vecchio de' Medici 38, 51, 52, 54, 56, 57, 62–65, 67, 69, 70, 74, 83, 84, 89, 109, 110, 112
Coysevox, Antoine 203, 308

Danaë 122, 126, 127
Danti, Vincenzo 133–135, 137–140, 169, 187, 226–229, 232, 268, 328
David 10, 14, 15, 34, 36–62, 66–71, 73, 74, 76, 81, 82, 84–101, 103–106, 108, 109, 114, 115, 119, 125, 126, 161, 187, 208, 210, 223, 272, 316, 318, 319, 328, 331
Davila, Sancho 222
Decembrio, Angelo 58
Desjardins, Martin 225, 297, 308, 309, 316–318, 320, 321, 324, 330
Dolor 22
Don Ferdinando Alvarez de Toledo, Herzog von Alba 212–217, 219–222
Donatello 10, 33, 34, 36–61, 65–71, 73, 74, 76, 79–83, 85–88, 90–97, 99, 100, 106, 119, 125–127, 132, 185, 187, 208, 210, 223, 264, 272, 281, 318, 331
Doni, Anton Francesco 107
Doria, Andrea 126, 134, 142–159, 165, 167, 169, 171–178, 183, 185, 188, 197, 201, 208, 210, 223, 224, 231, 238, 248, 249, 252, 253, 267, 277, 307, 308, 329
Doria, Giovanni Andrea 157
Doria, Hieronimo 176
Doryphoros 58, 59
Dosio, Giovanantonio 227, 228
Dovizia 33, 34
Duc de la Feuillade 315, 316, 318, 321, 322
Dürer, Albrecht 129

Eleonora von Toledo 266
Elisabeth I. 286
Equità 134, 226, 230, 231, 282, 283
Eros 55
Este, Borso d' 185
Este, Ercole d' 264
Este, Isabella d' 178
Eugen IV. 63

Fama (Allegorie) 189–193, 199, 254, 255, 303–305
Fama (Tugend) 21, 23, 178, 208, 327
Farnese, Alessandro 10, 14, 185, 189–203, 252, 278–280, 285–287, 293, 304, 329
Farnese, Mario 281, 287
Farnese, Odoardo 193, 195, 197, 198, 201
Farnese, Ranuccio 192, 193, 197–201, 278–287, 293
Fattucci, Giovan Francesco 101
Fede 283
Ferdinando de' Medici 226, 232–237, 239–254, 256, 259–263, 270, 272–278, 280, 288, 290, 293, 295, 320, 329, 331
Ferdinando II. de' Medici 274, 276
Ficino, Marsilio 110
Filarete, Francesco 86, 87, 94, 100, 199
Filelfo, Francesco 64

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fiorentino, Niccolò 185
Fortitudo (Allegorie) 77, 83, 84
Fortitudo (Tugend) 75–77, 83
Francavilla, Pietro 232, 233, 236–238, 244, 270, 292, 293
Francesco I. de' Medici 233, 245, 261, 262, 266
Franz I. 143, 149, 165–168, 186, 295, 329
Friedrich III. von Brandenburg 323, 324

Galle, Philippe 213
Ganymed 55
Gattamelata 264, 281, 327
Gauricus, Pomponius 23
Georg 36, 106
Ghiberti, Lorenzo 79, 81, 85
Giacomini, Antonio 94
Giovannangelo de' Medici 181
Giovanni de' Medici 109, 225
Giovanni delle Bande Nere 255, 265, 266, 267, 270
Giovanni, Bertoldo di 113
Giovio, Paolo 151, 230
Girardon, François 291, 322, 323, 325, 331
Giuliano de' Medici 110
Goliath 42–45, 47, 49, 50, 54–56, 59, 60, 62, 67, 68, 71, 92, 93, 95, 96, 328
Gonzaga, Cesare 177, 180–182, 184, 187
Gonzaga, Ercole 181
Gonzaga, Ferrante 177–188, 201, 202, 247, 252, 264, 329
Gonzaga, Francesco II. 178
Gosellini, Giuliano 186
Graf Egmond 216, 217
Graf Hoorn 216, 217
Granvelle, Antoine Perrenot de 184
Grassi, Paride de' 114, 265
Guccio, Giovanni di 46
Guérin, Gilles 306, 308
Guillain, Simon 301, 302, 305

Heilige Drei Könige 62
Heinrich II., Henri II. 186, 298
Heinrich III. 295
Heinrich IV. 192, 203, 244, 288–295, 298–300, 304, 305, 310, 330
Herkules 36, 44, 47, 91, 98–118, 125–128, 131, 132, 148, 161, 177, 179–180, 182–184, 187, 188, 201, 263, 265, 268, 269, 272, 273, 316–317, 324, 328
Hesdin, Jean de 30
Holofernes 34, 57, 70–74, 76–90, 93, 99, 100, 106, 119, 126, 127, 132, 187, 210, 272
Honestas 77
Humilitas (Allegorie) 77
Humilitas (Tugend) 48, 56, 61, 74, 77, 78, 85
Hydra 116, 117, 184, 202, 247

Ingres, Jean Auguste Dominique 203
Innozenz II. 27
Innozenz X. 143

Jesaia 40
Johann III. von Portugal 198
Johanna von Österreich 266
Johannes (Evangelist) 41
Johannes (Täufer) 112
Jonathan 60
Jonghelinck, Jacques 202, 211–217, 219–223
Joseph 136
Josua 40–42, 46, 137, 138
Judith 34, 36, 37, 57, 70–91, 93, 99, 100, 106, 119, 126, 127, 132, 187, 210, 223, 272, 328
Julius Caesar 154, 195, 196, 307
Julius II. 115, 254
Juno 154
Justizia 84

Kakus 98–100, 102–108, 111, 117, 118, 125–128, 131, 148, 161, 183, 187, 268, 272, 316
Kardinal Mazarin 301, 305, 306
Kardinal Richelieu 291, 299, 300, 306
Karl V. 130, 132, 133, 143, 144, 149, 152, 153, 156, 157, 160, 173, 174, 178, 179, 185, 186, 188, 202, 209, 212, 220, 245, 247, 252, 254, 264, 270
Katharina de' Medici 186, 295, 298
Konstantin 310

Landino, Cristoforo 110, 111, 155
Landucci, Lucca 96, 114, 115
Lapini, Agostino 225, 229
Le Brun, Charles 311–313
Leo X. 89, 106, 108, 109, 114, 115, 117, 130
Leoni, Leone 101, 177, 179–187, 193, 201, 202, 211, 213, 220, 252, 264, 329
Leopold I. 323, 324
Letizia 284
Liberius (Papst) 27

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Lillieroot, Nils 322
Livius 47
Lomazzo, Gian Paolo 176, 254
Lombardi, Alfonso 115, 116
Lombardo, Pietro 174
Lombardo, Tullio 174
Lorenzetti, Ambrogio 284
Lorenzino de' Medici 270
Lorenzo de' Medici 52, 98, 109–111, 113
Lorta, Jean-François 316
Ludwig von Nassau 216, 217
Ludwig XI. 300
Ludwig XIII. 289, 291, 297–304, 310
Ludwig XIV. 10, 168, 295, 297, 300, 301, 303, 304, 306, 307, 308, 310–318, 320, 324, 330, 331
Luna, Juan de 179
Luxuria 77

Macchiavelli, Francesco 75
Machiavelli, Niccolò 97
Maestà Regia 283
Magliotti, Cesare 195
Magnanimità 283
Malaspina, Alberigo 100
Manachi, Marcello 280, 281
Maria 54, 84
Maria de' Medici 203, 288–290, 304
Maria Magdalena von Österreich 275
Maria von Portugal 198
Marquis de Vaubrun 203
Mars 165–168, 190, 255, 329
Marzocco 99, 114, 137, 161
Matasilani, Mario 269
Maximilian I. 129, 183, 264
Medusa 111, 119, 121, 123–129, 131–133, 172, 181, 213
Merkur 55, 122, 187
Michael 143, 149, 211
Michelangelo (Buonarroti) 14, 38, 39, 57, 58, 70, 86, 89–94, 96–109, 113–115, 119, 125, 126, 132, 161, 171, 172, 174, 186, 229, 254, 298, 316
Minerva 122, 126, 187
Mocenigo, Pietro 174
Mochi, Francesco 14, 280, 281, 284–287
Montanus, Arias 217
Montefeltro, Federigo da 110
Montefeltro, Guidobaldo da 143
Montorsoli, Giovanangelo da 134, 142, 149, 157, 159–161, 171– 177, 183, 185, 197, 201, 207–210, 223, 224, 231, 248, 249, 252, 253, 267, 308, 329
Moro, Ludovico il 186
Moschino, Simone 10, 189–194, 197–203, 252, 286, 287, 329

Naldini, Giovanni Battista 266
Napoleon I. 203
Nebukadnezar 72, 82
Negri, Francesco 116
Negroli, Filippo 254
Negroli, Francesco 254
Neptun 126, 142, 145–147, 149, 150–165, 167, 169, 171, 172, 174, 175, 183, 188, 209, 225, 232, 233, 238, 239, 271, 272, 307

Orion 160
Orpheus 53, 126
Orsini, Clarice 52
Ovid 129

Paladini, Filippo di Lorenzo 246
Paludanus 215
Parenti, Marco 52
Paul III. 195, 279
Pax 187
Permoser, Balthasar 203
Perrault, Charles 314
Perseus 36, 80, 105, 118–133, 148, 168, 187, 213, 228, 328
Pesellino 112
Petel, Georg 243
Petrarca, Francesco 21–23, 30, 230
Phidias 58, 91, 92, 110, 228
Philipp der Schöne 27
Philipp II. 160, 194, 198, 201, 205, 207, 209, 212, 215–217, 222, 286
Philipp III. 288, 290
Piccinino, Niccolò 63–65
Piccolomini, Silvio 70
Pierio Gerini, Niccolò di 85
Piero de' Medici 52, 74, 75, 94, 111
Piombo, Sebastiano del 150
Pitti, Luca 113
Pius II. 112
Pius IV. 163–165, 181, 228, 255
Pius V. 216, 269

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Plaisians, Guillaume de 28
Plinius d. Ä. 58, 91, 276
Plinius d. J. 58
Plutarch 199
Poliziano, Agnolo 56, 111
Pollaiuolo, Antonio 110, 111, 113
Polo, Domenico di 131
Polyklet 58, 59, 61
Porta, Guglielmo della 186, 254, 265
Prato, Francesco del 130, 131
Praxiteles 55, 58
Prinz Eugen 203
Prinz von Condé 307, 308, 310
Proserpina 284
Prospero, Orazio 127
Prudentius 77, 81, 97
Prudenzia 105, 282, 283
Pythagoras 35

Rebecca 78
Rebis 56
Rigore 134, 226, 230, 231
Rinuccini, Alamanno 110
Ripa, Cesare 248, 251
Rossi, Giacomo 196
Rossi, Vincenzo de' 225, 227
Rubens, Peter Paul 192, 203, 295, 304

Salutati, Coluccio 22
Salviati, Francesco 136, 255
Salviati, Giuliano 91
Samson 102, 108
Sangallo, Antonio da (der Ältere) 227, 277
Sanleolino, Sebastiano 227, 228
Sannazaro, Jacopo 172
Sansovino, Jacopo 187, 265
Sapienza 283
Sarah 78
Sarto, Andrea del 265
Sassoferrato, Bartolo da 75
Satyr 161, 181, 184, 202, 247
Savonarola, Girolamo 90, 91, 95, 99
Schlüter, Andreas 323
Schrader, Laurentius 47
Scipio Africanus 110, 195, 265
Scultura 283, 284
Senarega, Matteo 150
Serre, Puget de la 312
Settignano, Desiderio da 51, 53, 107
Sevilla, Isidor von 35
Sforza, Francesco 63–65, 89, 186, 264
Siena, Bernhard von 68
Soderini, Gian Vettorio 261
Sollecitudine 283
Sparzo, Marcello 145, 157, 175
Stasicrates 198, 199
Strada, Zanobi di 230
Strozzi, Filippo di Matteo 52
Superbia (Allegorie) 75, 77, 265
Superbia (Tugend) 56, 74

Tacca, Pietro 239–244, 247–249, 252, 253, 256, 276, 289, 290
Tarquinius 78
Tassi, Agostino 246
Tasso, Giovan Battista del 136
Taverna, Francesco 179
Temperantia 77
Tremblay, Barthélemy 292
Tribolo, Niccolò 266
Trivulzio, Gian Giacomo 186, 254

Ulloa, Alfonso de 178, 181
Urban VII. 216
Usimbardi, Lorenzo 242, 243

Vaga, Perino del 156, 157
Valla, Lorenzo 60
Varchi, Benedetto 122, 124
Vasari, Giorgio 53–55, 65, 90, 91, 100–104, 107, 108, 115, 129, 135, 136, 145, 156, 161, 172, 173, 184, 226–228, 232, 255, 266
Vendramin, Andrea 174
Venturi, Cesare 242–244, 246
Vergil 154–156, 165
Verrocchio, Andrea del 94, 264, 281
Vico, Enea 255, 269
Vigilanza 283
Vignon, Claude 307
Viktoria 168, 191, 193, 317
Villamena, Francesco 189, 197, 198, 287
Vinci, Leonardo da 186, 254, 264
Visconti, Bernabò 30, 46
Visconti, Bruzio 83
Visconti, Filippo Maria 46, 63–65
Visconti, Gian Galeazzo 43, 45, 46
Viterbo, Aegidius da 114
Vitruv 199
Volterra, Daniele da 298, 299

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wilhelm I. von Oranien 216, 217

Zayas, Gabriel de 222
Zerberus 317
Zeus 121, 122
Zuccari, Federico 199
Zuccari, Taddeo 201

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

https://doi.org/10.5771/9783956506697 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND