

Katharina Helm

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



Katharina Helm

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

# 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

Katharina Helm

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

---

ERGON VERLAG

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](http://www.ergon-verlag.de)

ISBN 978-3-95650-868-4 (Print)

ISBN 978-3-95650-869-1 (ePDF)

ISSN 2365-886X

## *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,<br>individualisierenden und gesteigerten Heroisierung .....   | 16  |
| 1.5 Zum Aufbau dieses Buches .....  | 18  |
| 2 <i>Fama</i> und <i>virtù</i> : Zur Funktion des öffentlichen Standbildes und<br>seiner geistig-theoretischen Fundierung durch die Humanisten .....                                    | 21  |
| 3 Dissimulative Heroisierung: Biblische, mythologische und<br>antike Tugendhelden im Dienst kommunaler und mediceischer<br>Selbstdarstellung .....                                      | 33  |
| 3.1 Standbilder biblischer Tugendhelden .....   | 37  |
| 3.2 Standbilder mythologischer Tugendhelden .....   | 98  |
| 4 Imitative Heroisierung: Die Darstellung einer realhistorischen<br>Person in rhetorischer Kostümierung eines antiken Heros oder<br>Gottes als Ausdruck von <i>virtus</i> .....         | 141 |
| 4.1 Andrea Doria in der Gestalt Neptuns von Baccio Bandinelli<br>(1528–1537): Die persönliche Heroisierung eines Flottenkapitäns<br>an den Grenzen zur fürstlichen Repräsentation ..... | 142 |
| 4.2 Der Neptunbrunnen von Bartolomeo Ammannati (1560–1575)<br>auf der Piazza della Signoria in Florenz: eindeutig uneindeutige<br>Heroisierung Cosimos I. de' Medici .....              | 159 |
| 4.3 Franz I. in der Gestalt des Mars von Benvenuto Cellini (1542):<br>Das Standbild des antiken Gottes als Ausdruck königlicher<br>Repräsentation .....                                 | 165 |

|  |     |
|--|-----|
| 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 <i>Capitano</i> als Modell antiker Tugendhaftigkeit .....  | 169 |
| 5.2 Die Darstellung in zeitgenössischer Rüstung: Heroisierung im Spannungsfeld zwischen Tatheldentum und fürstlicher Magnifizienz .....                  | 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 |

# 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



# 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.“<sup>1</sup> 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

---

<sup>1</sup> 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.

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 Kopfe 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.

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.

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.<sup>2</sup> 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“.<sup>3</sup> 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 verstandener Qualitäten an eine

<sup>2</sup> 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 (Herrschartugend), in: Compendium heroicum, 2020, DOI: 10.6094/heroicum/hthed1.0.20200226.

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

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.<sup>4</sup> Zwar präzisiert

---

<sup>4</sup> Ulrich Keller: Reitermonumente absolutistischer Fürsten. Staatstheoretische Voraussetzungen und politische Funktionen (Münchener Kunsthistorische Abhandlungen 2), München / Zürich 1971, S. 14.

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 Dekorament [sic] gesteigert, dem Francesco Mochi den Vorzug vor dem weniger imposanten zeitgenössischen Kostüm gegeben hat.<sup>5</sup>

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.<sup>6</sup> 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.“<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup> 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 Vecchio in ihrem internationalen Kontext untersucht.<sup>9</sup> Der Autor führt aus, dass die Darstellung einer Person in einer antikischen Rüstung ursprünglich aus dem Grabmalkontext stamme und eine Möglichkeit sei

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

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-

<sup>5</sup> Ebd., S. 29.

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> Ebd., S. 391.

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> Ebd., S. 222.

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.<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> 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.

---

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> 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.

#### 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“.<sup>13</sup> Beide Begriffe sind komplementär aufeinander bezogen und gehören als Formen der Verstellung zusammen, sie thematisieren beide verhaltensethisch-kommunikative Strategien.

---

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

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.<sup>14</sup> Dieses Konzept imitativer Bildnisangleichung lässt sich auch mit dem Neologismus *imitatio heroica* fassen.<sup>15</sup> 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.

---

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> Zum Begriff *imitatio heroica* siehe ausführlich ebd., S. 9–14.

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-

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 Grabmalkontext 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.



## 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“<sup>1</sup> (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.<sup>2</sup> 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

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> Francesco Petrarca: *Prose*, Bd. 3, hg. von Guido Martellotti u. a., Mailand 1955, S. 204.

nicht einsehbarer Zukunft.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> Der Ruhm, den der Mensch in seinem irdischen Leben erwerbe, so führte der Florentiner Kanzler aus, begünstige allenfalls seine Entlohnung im Jenseits.<sup>7</sup> 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, supreme laude, eterna fama e immortal gloria.“<sup>8</sup> Ruhm und Ehre wurden von ihm als das höchste Gut erachtet, das zu erlangen man sich Zeit seines Lebens bemühen sollte.<sup>9</sup>

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.<sup>10</sup> Jedoch seien sowohl das Denkmal als auch das Grabmal, *statua* und *sepulchrum*, Ausdruck des Dankes der Hinterbliebenen und sollten gleichermaßen zu neuem

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> Ebd., S. 27–28; Beuing: Reiterbilder, S. 26.

<sup>5</sup> „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.

<sup>6</sup> Tenenti: Il senso della morte, S. 29.

<sup>7</sup> Ebd., S. 29–33.

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> Beuing: Reiterbilder, S. 27.

<sup>10</sup> 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.

Ruhm anregen.<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> 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 kontextualisieren. 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.<sup>13</sup>

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 Grabmalplastik 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.<sup>14</sup> Darüber hinaus erwähnt der Autor verschiedene Formen von Grabmälern. Es sei für jeden, so führt Alberti aus, ein übertriebener Aufwand an Grabmälern abzulehnen:

<sup>11</sup> „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.

<sup>12</sup> Vgl. ebd., S. 27–28.

<sup>13</sup> 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).

<sup>14</sup> Beuing: Reiterbilder, S. 27–28.

„Praeterea pro cuiusque dignitate modum in his habendum puto, ut etiam in regibus profusam impensarum insolentiam vituperem.“<sup>15</sup>

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.<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup> 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.“<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup> 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

---

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> 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.

<sup>17</sup> 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.

<sup>18</sup> Oexle: Gegenwart, S. 74.

<sup>19</sup> 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.

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.<sup>20</sup> Der Mensch begann, seine Singularität zu begreifen.

An der italienischen Grabmalplastik 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.<sup>21</sup> 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.

---

<sup>20</sup> 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.

<sup>21</sup> 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 Realienskunde Österreichs 12), Wien 1990, S. 233–271.

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.<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup> 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“.<sup>24</sup> 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.<sup>25</sup> Die anhaltende Polemik verdeutlicht, wie sehr die Sepulchralkunst als Sparte der Repräsentationskunst zu gelten hat.<sup>26</sup>

Es wurde deutlich, dass der figürlichen Repräsentation einer Person im Bereich der mittelalterlichen Grabmalkunst 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 Statuen-setzungen 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.<sup>27</sup> Daher beschränke ich mich im Folgenden darauf, die Anklageschrift

---

<sup>22</sup> Vgl. Beuing: Reiterbilder, S. 26.

<sup>23</sup> Zur Entstehung des figürlichen Grabmals siehe Herklotz: Grabmalstiftungen, S. 234–235.

<sup>24</sup> Beuing: Reiterbilder, S. 26.

<sup>25</sup> Herklotz: Grabmalstiftungen, S. 233–240; vgl. Beuing: Reiterbilder, S. 26.

<sup>26</sup> Herklotz: Grabmalstiftungen, S. 238.

<sup>27</sup> 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

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.<sup>28</sup> Dieser „mediale Innovationsschub“<sup>29</sup> 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.<sup>30</sup> Darunter waren fünf lebens- beziehungsweise überlebensgroße Ehrenstatuen, von welchen eine noch heute die Südseite der Kathedrale von Anagni zierte. Eine andere schmückte die Fassade des Florentiner Doms, eine weitere war in der Fassadenmitte des Palazzo Comunale 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.<sup>31</sup> Aufgrund des rechtlichen Grundsatzes „Papa a nemine iudicandus, nisi deprehendatur a fide devisus“<sup>32</sup> 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.<sup>33</sup> 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.

<sup>28</sup> 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.

<sup>29</sup> Seiler: *Idolatrieanklage*, S. 353.

<sup>30</sup> Ausführlich zu den Statuen für Papst Bonifaz VIII. siehe Hubert: *Sanktifizierung*.

<sup>31</sup> Vgl. Seiler: *Idolatrieanklage*, S. 356.

<sup>32</sup> 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.

<sup>33</sup> Seiler: *Idolatrieanklage*, S. 356.

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.<sup>34</sup> 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 Adelige und Prälaten am 14. Juni 1303 hielt.<sup>35</sup> 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.“<sup>36</sup> In der zweiten Fassung der Anklage, die Kardinal Pietro Colonna zwischen 1303 und 1307 verfasste, wurde der Vorwurf der Idolatrieans-tiftung 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 Paps-tes 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.‘

---

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

<sup>35</sup> 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.

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

[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. [...] <sup>37</sup>

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: <sup>38</sup>

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. <sup>39</sup>

Clemens Sommer hat in seiner Dissertation dargestellt, dass der gegen Bonifaz VIII. angestrebte 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, konzentriert 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. <sup>40</sup> 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 betrachten ist. <sup>41</sup> 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

<sup>37</sup> Coste: Bonifaz VIII., S. 277–281; in der deutschen Übersetzung zitiert nach Seiler: Idolatrieanklage, S. 358.

<sup>38</sup> Vgl. Seiler: Idolatrieanklage, S. 359.

<sup>39</sup> Coste: Bonifaz VIII., S. 419–420; in der deutschen Übersetzung zitiert nach Seiler: Idolatrieanklage, S. 359–360.

<sup>40</sup> Schmidt: Bonifaz-Prozess, S. 82; vgl. Seiler: Idolatrieanklage, S. 362.

<sup>41</sup> Siehe ebd., S. 362.

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.<sup>42</sup> 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.<sup>43</sup>

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.<sup>44</sup> 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.<sup>45</sup> 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.<sup>46</sup> 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.<sup>47</sup>

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-

---

<sup>42</sup> Vgl. ebd., S. 373.

<sup>43</sup> 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.

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

<sup>45</sup> Siehe hierzu Seiler: *Kritische Distanz*, S. 307.

<sup>46</sup> Vgl. Seiler: *Idolatrieanklage*, S. 307–308.

<sup>47</sup> Vgl. ebd., S. 308.

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 Grabmalkunst, 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.<sup>48</sup> 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.

---

<sup>48</sup> Vgl. Hubert: Sanktifizierung, S. 76.



### 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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> Das Standbild war deutlich überlebensgroß und auf einer fast sechs Meter hohen Säule errichtet worden.<sup>5</sup> Somit ist die Statue Donatellos auf dem *Mercato Vecchio* als eines der frühesten Beispiele eines im Stadtraum frei aufgestellten Säulenmonumentes anzusprechen.

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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.

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

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

Wie das Standbild ursprünglich ausgesehen hat, lässt sich nur noch anhand von später entstandenen Gemälden und einzelnen Statuetten nachvollziehen. Die *Dovizia* Donatellos war demnach eine in ein antikes 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.<sup>6</sup>

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.<sup>7</sup> Unter dem Begriff des *decor* bzw. *decoro*,

---

<sup>6</sup> 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.

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

der besonders durch seine Verwendung in der antiken Rhetorik, Poetik und der Architekturtheorie bekannt ist, wird zum einen ganz allgemein das angemessene Verhältnis eines Bildgegenstandes oder einer architektonischen Form zu Aufstellungsort und Auftraggeber verstanden.<sup>8</sup> Zum anderen fungiert der Begriff auch als systemimmanente Kategorie, indem er sich auf das kompositionelle Zusammenspiel einzelner gestalterischer Elemente zu einem Ganzen bezieht.<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> Und auch Leon Battista Alberti verwendete in seinem Malertraktat *Della Pittura* anstelle des Begriffes *decoro* den der *dignitas*, um die angemessene Gestaltung eines Bildes oder vielmehr einer bewegten Szene zu erläutern.

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

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.

<sup>8</sup> Thimann: Decorum, S. 84.

<sup>9</sup> Zöllner: Decorum, S. 130; Thimann: Decorum, S. 84.

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> Thimann: Decorum, S. 85.

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

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.

---

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

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

### 3.1 Standbilder biblischer Tugendhelden

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

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

*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“.<sup>14</sup> 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.

---

<sup>14</sup> Hubert: David-Plastiken, S. 181.

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

Leider liegen einige Aspekte der Entstehung der Statue Donatellos im Dunkeln. Auch wenn der Urheber für die David-Ikonographie nicht mehr klar benannt werden kann, so lässt sich zeigen, dass ihre Wahl mit dem neuen Selbstverständnis der Republik recht gut harmonierte.<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> 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.

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

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

Die Dokumente, die über den Kontext und die Entstehung des Marmordavid (Abb. 2) berichten, stammen aus dem Archiv der Domopera.<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup> Damit wird deutlich, dass

---

<sup>17</sup> 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.

<sup>18</sup> 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.

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

Die Identifizierung der Statue des 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.

die Davidstatue Donatellos ursprünglich in Zusammenhang mit der Ausschmückung des Florentiner Domes gestanden haben muss.<sup>20</sup> 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. [...]“.<sup>21</sup> 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.<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup> 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.“<sup>24</sup> Es wäre somit möglich, dass eine der beiden bei Nanni di Banco und Donatello in Auftrag gegebenen Statuen an der ihr zugeordneten Stelle über einem der Strebepfeiler des Chores aufgestellt, nach kurzer Zeit jedoch wieder abgeräumt worden war. Ob die geringe Größe des Marmordavid, die man von Seiten der Domopera zum Zeitpunkt der Auftragserteilung jedoch klar auf  $3 \frac{1}{4}$  Braccien festgelegt hatte, oder die durch die Aufstellung unter freiem Himmel gefährdete empfindliche Oberfläche des Marmors der Grund für die Translozierung des Standbildes waren, ist ungewiss.<sup>25</sup> 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

---

<sup>20</sup> Poeschke: Skulptur, Bd. 1, S. 26.

<sup>21</sup> Poggi: Il Duomo, Bd. 1, S. 76, Nr. 411.

<sup>22</sup> Ebd., S. 33, Nr. 199.

<sup>23</sup> 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.

<sup>24</sup> Poggi: Il Duomo, Bd. 1, S. 76, Nr. 413.

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

wird.<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup>

Dass der Auftrag an Donatello auf die Anfertigung eines „Davide profeta“ lautete, die ausgeführte Marmorfigur jedoch den biblischen Hirten darstellt, hat verschiedentlich für Diskussionen gesorgt.<sup>28</sup> 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.<sup>29</sup> 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.<sup>30</sup> Bereits Horst W. Janson hat darauf hingewiesen, dass ein aktueller politischer Anlass die Signoria veranlassen könnte, den Marmordavid Donatellos zu erwerben und ihn in ihren Palast zu überführen.<sup>31</sup> Hält man sich die damalige Situation der Republik vor Augen,

---

<sup>26</sup> „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.

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

<sup>28</sup> 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.

<sup>29</sup> Hubert: *David-Plastiken*, S. 188–189.

<sup>30</sup> Lisner: *Josua*, S. 240.

<sup>31</sup> 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 auszeichnet hätte, siehe Lisner: *Josua*, S. 240.

so scheint dieser Gedanke nicht abwegig: Gegen Ende des 14. und zu Beginn des 15. Jahrhunderts drang der Mailänder Herzog Gian Galeazzo Visconti stetig in Richtung Florenz vor, was dazu führte, dass sich zuerst Pisa und Siena, im Anschluss daran auch Perugia dem Herzog unterwarfen. Als im Jahr 1402 dann auch noch Bologna als letzter Verbündeter der Republik fiel, schien Florenz endgültig militärisch-strategisch, ökonomisch und moralisch hoffnungslos isoliert.<sup>32</sup> Als Gian Galeazzo Visconti am 3. September 1402 jedoch unerwartet verstarb, war die Erleichterung derartig groß, dass dem Bericht Scipione Ammirato zufolge die Straßen von Florenz mit Jubel erfüllt waren und der Palmverserklungen sei: „Il laccio è rotto, e noi siamo fatti liberi“<sup>33</sup> (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.<sup>34</sup> Nach Jahren der Ungewissheit und militärischen Bedrängnis sah man nun wieder einer Zeit des Friedens, der persönlichen Sicherheit und des Wohlstands entgegen.<sup>35</sup> 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.<sup>36</sup>

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-

---

<sup>32</sup> Ebd., S. 240; Herzner: David Florentinus I, S. 86.

<sup>33</sup> Zitiert nach Lisner: Josua, S. 240.

<sup>34</sup> Ebd.

<sup>35</sup> Ebd.

<sup>36</sup> 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 Herausbeschwörung vergangener Taten.

fällt und seinen rechten Fuß bedeckt. Vor den auffällig weit gespreizten Beinen liegt das abgeschlagene Haupt Goliaths, in dessen Stirn noch der todbringende Stein steckt. Direkt daneben ruht in der Schlinge der Schleuder, deren heute verlorene (wahrscheinlich metallene) Riemen David mit seiner rechten, vor den Körper geführten Hand hält, ein weiterer Stein. Durch das durchgedrückte und leicht erhöht stehende Standbein werden linke Hüfte und linke Schulter angehoben und bilden zugleich mit dem in die Taille gestützten linken Arm, der den Mantelbausch hält, eine feste Achse.<sup>37</sup> 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.<sup>38</sup> 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.<sup>39</sup> 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.<sup>40</sup> In Analogie zu dem über der Brust geknoteten Löwenfell des Herkules könnte der kostbare

---

<sup>37</sup> Hubert: David-Plastiken, S. 189.

<sup>38</sup> Poeschke: Skulptur, Bd. 1, S. 88.

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

<sup>40</sup> 1 Sam 17, 39.

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

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.<sup>42</sup> 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.<sup>43</sup> 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.<sup>44</sup>

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.<sup>45</sup> 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.<sup>46</sup>

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

---

<sup>41</sup> Hubert: David-Plastiken, S. 19.

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

<sup>43</sup> Ebd., S. 189–190.

<sup>44</sup> Herzner: David Florentinus I, S. 74.

<sup>45</sup> Ebd.

<sup>46</sup> Lisner: Josua, S. 239–240.

Be- bzw. Umarbeitung des Sockels beauftragt.<sup>47</sup> 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.<sup>48</sup> Diese Wand wurde von Giovanni di Guccio eigens blau gestrichen und mit goldenen Lilien verziert.<sup>49</sup> Die Verzierung der Wand mit Anjou-Lilien sollte offenbar auf die enge politische Verbindung zwischen der Parte Guelfa und der französischen Krone anspielen.<sup>50</sup> Diese war bereits im Jahr 1313 mit Robert von Anjou geschlossen worden und ermöglichte, Feinde wie die Ghibellinen oder die Mailänder Visconti abzuwehren.<sup>51</sup> 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.<sup>52</sup> Dadurch wurde die Statue nicht nur materiell aufgewertet, sondern konnte vor der Wand stehend auf die goldenen Lilien der *Sala* bezogen werden.<sup>53</sup> 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.<sup>54</sup> 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.<sup>55</sup> Ob die Republik ihren Kampfesmut und Siegeswillen in Form von weiteren monumentalen Standbildern aus Stein ausdrücken wollte, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen.<sup>56</sup> 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,

---

<sup>47</sup> Siehe hierzu auch Hubert: David-Plastiken, S. 194.

<sup>48</sup> 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.

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

<sup>50</sup> Ebd., S. 194.

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

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

<sup>53</sup> Hubert: David-Plastiken, S. 194.

<sup>54</sup> Ebd., S. 194.

<sup>55</sup> Ebd., S. 192.

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

schuf Donatello gemeinsam mit Brunelleschi eine Probefigur.<sup>57</sup> 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.<sup>58</sup> Ausgehend von dieser Beobachtung hält sie es für möglich, dass auch für die geplanten Monumentalstatuen in Stein eine entsprechende Charakterisierung vorgesehen war.<sup>59</sup>

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“<sup>60</sup> (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.<sup>61</sup> 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.<sup>62</sup> Ferner sei, dem Autor zufolge, darin das Verb „micare“ eingeschlossen, das mit „glänzen“, „strahlen“, „schimmern“ oder „funkeln“ übersetzt werden könne. Somit verschmelzen sprachlich

<sup>57</sup> Das bei Poggi angeführte Dokument Nr. 423 lautet: „Filippo di ser Brunellesco, orafo, e Donato di Nicholò di Betto Bardi, intagliatore, voglono per parte di pagamento d'una figuratta 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.

<sup>58</sup> 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.

<sup>59</sup> Vgl. Lisner: *Josua*, S. 243, Anm. 68.

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

<sup>61</sup> Hubert: *David-Plastiken*, S. 195.

<sup>62</sup> Vgl. ebd., S. 195.

untrennbar die in der Inschrift des Marmordavid angesprochenen „DIMICANTES“, die „ihre Existenz aufs Spiel Setzenden“, mit den „MICANTES“, den „Glänzenden“.<sup>63</sup> 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.<sup>64</sup> 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.<sup>65</sup> Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass Inschrift, Statue, Vergoldung und Wanddekoration sinnstiftende, sich wechselseitig ergänzende Elemente eines komplexen Heldenmonuments sind.<sup>66</sup>

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

---

<sup>63</sup> Vgl. ebd., S. 195–196.

<sup>64</sup> Ebd., S. 196.

<sup>65</sup> Ebd.

<sup>66</sup> Ebd.

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

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

#### *Der David aus Bronze von Donatello (um 1440)*

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

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

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

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

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

---

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

<sup>70</sup> Ebd., S. 357.

<sup>71</sup> 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,