

## 8 Schlussbetrachtung

Die in dieser Studie untersuchten Standbilder werden als Elemente einer visuellen Rhetorik begriffen. Die Entwicklung dieser Sprache bildhafter Zeichen, als welche die hier analysierten Monumente verstanden werden, durchlief einen Prozess, der im 14. Jahrhundert in Italien seinen Ausgang nahm und bis in das 18. Jahrhundert hinein andauerte. Er ist auf das Engste mit der Entwicklung des öffentlichen Standbildes verbunden, das bereits in der Antike aufgrund seiner dauerhaften Präsenz, seines persistenten Charakters und seines künstlerischen, finanziellen und materiellen Wertes als öffentliche Auszeichnung und als politisches Herrschaftszeichen zugleich verstanden wurde.

Die Voraussetzungen für die heldengleiche Inszenierung einer Person in Form einer frei im Stadtraum errichteten Statue waren jedoch nicht von Anfang an gegeben. Da die spätmittelalterliche Monumentalskulptur um 1300 in Italien von heilsgeschichtlichen Vorstellungen geprägt war, erwies sich die Verehrung einer lebenden Person in Form eines öffentlichen Standbildes, das außerhalb von Stifungskontexten zu verorten war, als besonders problematisch. Ab dem 14. Jahrhundert begann sich jedoch das Verständnis der Kommemorationswürdigkeit des Menschen zu wandeln, was zu einer Neubewertung von *fama* und *virtus* führte. Diese Entwicklung ist eine der Hauptvoraussetzungen für die Darstellung einer historischen Person in einer öffentlichen Statue, die, von den Vorläufern der Statuen für Bonifaz VIII. um 1300 abgesehen, ab dem 15. Jahrhundert in Italien einsetzte. Die frühesten Beispiele sind jedoch in Form der beiden Reiterstandbilder des Gattamelata in Padua und des Colleoni in Venedig, die als Kenotaph beziehungsweise Grabmal dienten, noch dem kommemorativ-sakralen Kontext verhaftet. Die profane heroische Inszenierung einer Person, bei der das zu ehrende Individuum als solches zu erkennen war, setzte in Italien erst im Laufe des 16. Jahrhunderts ein. Die künstlerische Darstellung im öffentlichen Standbild durchlief dabei einen spezifischen Prozess, der vor allem durch die diffusen Grenzen des Decorums bestimmt wurde. Zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert bildet sich in Italien ein System unterschiedlicher Heroisierungskonzepte aus, durch die auf die unterschiedlichen und schwer fassbaren Bestimmungen dessen, was für die Präsentation einer Person in Form einer öffentlich aufzurichtenden Statue schicklich sei, offenbar Rücksicht genommen werden konnte. Dabei ist zu beobachten, dass sich einzelne Heroisierungsphänomene zeitlich überlagern. Diese unterschiedlichen heroisierenden Ausdrucksformen bilden ein System aus Zeichen, das sich zu einer visuellen Rhetorik des Heroischen im öffentlichen Standbild verfestigt. Dieser Bildsprache unterliegt in der Regel eine politische und/oder historisch-legitimatorische Aussageabsicht, da öffentlicher Stadtraum in der Frühen Neuzeit immer auch als politischer Kommunikationsraum zu betrachten ist.

Dieser politische oder auch historisch-legitimierende Kontext, in dem die frei im Stadtraum errichteten Statuen zu verorten sind, lässt sich besonders gut an der dissimulativen Heroisierung festmachen. Diese Form künstlerischer Inszenierung im öffentlichen Standbild kann als ein sehr frühes Phänomen heroischer Modellierung gelten. Sie entwickelte sich ab dem Beginn des 15. Jahrhunderts in Florenz, wo sie zunächst der heroischen Selbstdarstellung der Republik und der Medici diente. Sie zeichnet sich in besonderer Weise durch ihre indirekte Verweiskraft aus, durch die eine Person, Personengruppe oder Institution über eine biblische, mythologische oder antike Figur heroisiert werden konnte, ohne dabei selbst abgebildet werden zu müssen. Die Medici nutzten diese Form der indirekten heroisierenden Selbststilisierung, indem sie die Figur des Goliathtöters David usurpierten. Über den biblischen Tugendhelden konnten sie sich als Unterstützer der republikanischen Werte und der heroischen Handlungsmaxime sowie in Analogie zu dessen Taten auch indirekt als Friedensbringer stilisieren. Über die Figur der Judith war es den Medici zudem möglich, das Ideal republikanischer *virtus* wiederholt selbst zuzuschreiben, um sich damit zugleich der Vorwürfe der Tyrannei zu erwehren. Erst im Zuge des Übergangs der Republik zum Prinzipat wagte es die Familie, sich in Form einer kolossalen Herkulesfigur sinnbildlich als neue Oberhäupter von Florenz darzustellen. Diese Form der dissimulativen Heroisierung über den antiken Helden stellte nicht nur einen weiteren Akt der Usurpation einer vormals republikanischen Symbolfigur dar. Sie verdeutlicht auch, dass die öffentliche Selbststilisierung der Medici mittels Standbildern von Helden oder Heroen einen zunehmend direkten Bezug aufwies. Dieser wird im Rückgriff auf die von Alessandro de' Medici vorgeprägte Ikonographie des Perseus als Friedensbringer deutlich, mit welchem Cosimo I. de' Medici seine politischen Absichten und seine Person indirekt darstellen ließ. Eine wesentliche Steigerung erfuhr diese Art der dissimulativen Heroisierung in der Statue des jungen Augustus von Vincenzo Danti. Cosimo I., der in diesem Standbild nur durch die Impresen identifizierbar ist, manifestierte anhand dieser Panzerstatue *all'antica* seinen neuen Status als Großherzog der Toskana. In der Rüstung kommt dabei nicht nur sein Machtanspruch zur Geltung, sondern auch seine *virtus*, die hier nun vor allem als *virtus bellica* anzusprechen ist.

In diesem Sinne orientierte sich die Heroisierung einer Person in Italien im 16. Jahrhundert auch in erster Linie an der Tat, deren heldenhafte Ausführung eine Ehrung in Form eines öffentlichen Standbildes überhaupt erst ermöglichte. Die aus der Antike übernommene Annahme, dass sich der im Stadtraum dargestellte Held nicht nur durch die von ihm vollbrachte Tat, sondern vor allem auch durch seine *virtus* auszeichnete, dient – zeitweise offensiv zur Schau gestellt, zeitweise nur unterschwellig in den Monumenten fassbar – als Grundvoraussetzung sämtlicher Statuensetzungen im öffentlichen Raum. Die Betonung der Tat und der sich darin manifestierenden heroischen Tugendhaftigkeit des Geehrten fand ihren Ausdruck zunächst vor allem in einer Gestaltung *all'antica*. Die antikische

Rüstung entthob den Dargestellten in eine entfernte Zeitsphäre und ermöglichte somit, ihn nach dem Gepräge antiker Heroen zu stilisieren. Eine Möglichkeit, den im Standbild zu Ehrenden auf anschauliche Weise auszuzeichnen, ohne die historische Person als Individuum darstellen zu müssen, bot die imitative Heroisierung. Durch die Angleichung ihres Bildnisses konnten der dargestellten Person heldenhafte oder als solche erachtete Eigenschaften einer historischen oder einer mythologischen Figur zugeschrieben werden. Dieses Modell der gestalthaften Inszenierung griff gleichzeitig auf die Semantik des Tugendhelden zurück, die durch die mythologische oder historische Bezugnahme aufgerufen wurde. Das Modell der bildnisangleichenden Auszeichnung einer Person scheint durch den Bildhauer Cellini auch nach Frankreich gelangt zu sein, wobei das Projekt einer Statue des Königs Franz I. in der Gestalt des Mars nicht zur Ausführung und dadurch möglicherweise die imitative Heroisierung in Frankreich zumindest im öffentlichen Standbild nicht zur Blüte gelangte.

In zeitlicher Parallele zu dem Phänomen einer indirekten, dissimulativen Heroisierung, die in Florenz vor allem in der Zeit zwischen 1410 und 1570 zu fassen ist, begann sich ab 1540 eine zunehmend individualisierendere Darstellung des Geehrten im öffentlichen Standbild herauszubilden. Hierbei wurde zunächst auf das Narrativ der Rüstung *all'antica* zurückgegriffen. Vor allem bei der Statue des Andrea Doria von Montorsoli und dem Monument Ferrante Gonzagas von Leone Leoni ist zu beobachten, dass zugleich auch tradierte Darstellungsmuster wie das Tugend-Laster-Schema in die Konzeption dieser Standbilder einfließen. Darüber hinaus wurde der Anspruch auf Überzeitlichkeit, die durch die Rüstung *all'antica* aufgerufen wurde, durch die historischen Attribute – die Ordenskette des Andrea Doria und die Heerpauke des Ferrante Gonzaga – in ihrer zeithistorischen Dimension relativiert. Auch bei dem Standbild des Alessandro Farnese in der Apotheose von Simone Moschino ist eine visuelle Verquickung einer idealisierten und darüber hinaus deutlich gesteigerten Verherrlichung mit der Tendenz der Verortung des Dargestellten in seiner historischen Zeit zu bemerken. Das vor allem durch den antikischen Harnisch visualisierte Modell des *Capitano* deutet auf die zunehmende Akzeptanz der öffentlichen Ehrung einer Person hin. Sie eignete sich sehr für die Visualisierung der *virtus bellica* und diente insbesondere der Betonung der militärischen Stärke und der physischen Kraft des Dargestellten. Diese kriegerischen Aspekte, die dadurch aufgerufen wurden, dienten ebenfalls dazu, die Standbilder des gerüsteten *Capitano* in dynastisch-legitimatischer Perspektive einzusetzen.

Ab 1572 trat zu dem Modell des Kommandanten nach antikem Vorbild die Darstellung einer Person in einer Rüstung *alla moderna*. Am Standbild des Juan de Austria von Andrea Calamech lässt sich beobachten, dass die Inszenierung in einer zeitgenössischen Rüstung der Visualisierung eines militärischen, zeithistorisch äußerst bedeutsamen Sieges der christlich-abendländischen Parteien diene. Auch für die ungewöhnliche Vielzahl an Statuen, die Ferdinando I. de' Medici ab

1590 von sich und seinem Vater Cosimo I. de' Medici in den Provinzstädten der Toskana errichten ließ, trifft dies zu. In der Betonung der Funktion der Großherzöge der Toskana als Meister des von ihnen gegründeten Stefansordens schwang die erfolgreiche Abwehr und der Sieg über die Bedrohung des Abendlandes durch „Barbaren“ und „Turchi“ mit. Vor allem durch die zunehmende Ausgestaltung der Sockelzone durch Sklavenfiguren und Reliefs verstärkte sich der triumphale Charakter des Standbildes. Die Inszenierung in Form eines öffentlich errichteten Denkmals wurde dadurch zunehmend zu einer herrschaftlichen Geste.

Beachtlicherweise ging diese Funktion der Heroisierung im Fußstandbild, wie sie sich um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert in Italien präsentierte, auf das Reiterstandbild über. Dieser aus der Antike überlieferte Typus öffentlicher Ehrung entwickelte sich in Italien ab 1600 zu einem Modell heroischer Inszenierung des Fürsten und wird folglich zu einem Heroismus. Es wurden verschiedene Attribute, wie beispielsweise die Rüstung, der Kommandostab und das Schwert, aus dem Fußstandbild übernommen. Auch die Wahl der präsentierten Rüstung, entweder *all'antica* oder *alla moderna*, bot unterschiedliche Konnotationmöglichkeiten bei der Gestaltung des repräsentativen Reiterdenkmals. Ferner belegen verschiedene Zeichnungen, dass mehrere, jedoch während des 16. Jahrhunderts nicht zur Ausführung gelangte Projekte vorsahen, das ikonographische Motiv der Sklaven in die Gattung der Reiterstatue zu integrieren. Diese Kombination aus Reiterstandbild und Gefangenenfiguren wurde jedoch erst in Form des Monumentes für den französischen König Heinrich IV. auf dem Pont Neuf in Paris verwirklicht. Es waren wiederum die in französische Dienste genommenen Künstler aus Italien, über die das Modell der kolossalen Inszenierung einer Person im öffentlichen Stadtraum nach Frankreich gelangte.

Im Gegensatz zu Italien war die heroisierende Inszenierung einer Person in Form eines öffentlich errichteten Standbildes in Frankreich von Beginn an den Mitgliedern des Königshauses vorbehalten. Die Künstler, die die Statuen anfertigten, nahmen grundlegende Entwicklungen des frühneuzeitlichen Standbildes auf und schufen Werke, die sich hinsichtlich ihrer Monumentalität, ihrer Akkumulation ikonographischer Motive und ihrer Kostspieligkeit an den in Italien entwickelten Maßstäben orientierten. Die Inszenierung des königlichen Standbildes erhielt durch gezielte urbanistische Maßnahmen eine im Vergleich zu Italien deutlich gesteigerte Präsentation. Obwohl auf der Halbinsel ab der Wende des 16. zum 17. Jahrhundert in Florenz und Pisa die Um- und Neugestaltung einzelner Plätze für einen der Bedeutung des Standbildes angemessenen städtebaulichen Rahmen sorgen sollten, fielen entsprechende Maßnahmen in Frankreich umfassender aus. Durch die Anlage neuer Königsplätze sollte den Statuen des Monarchen auch in stadträumlicher Hinsicht die Bedeutung beigegeben werden, die ihnen aufgrund des politischen Anspruchs des Souveräns zukam. Bei Ludwig XIV. gelangte diese Form der gesteigerten Heroisierung zu einem Höhepunkt. Die Statue von Martin Desjardins wurde nicht nur auf einem eigens

für sie geschaffenen Platzanlage errichtet, sondern stellte auch in künstlerischer Hinsicht einen Höhepunkt der repräsentativen Inszenierung des Königs dar. Dies wird vor allem auch an der Vergoldung der Statue evident. Diese äußerst seltene Form der zusätzlichen Bedeutungssteigerung hatte bei der Davidstatue Donatellos und dem Standbild des Juan de Austria vor allem auf die Bedeutung der vollbrachten Tat verwiesen. Bei der Statue Ludwigs XIV. auf der Place des Victoires rief die Vergoldung des königlichen Abbildes eine Lichtmetaphorik auf, die in Verbindung mit der Inschrift VIRO IMMORTALI auf den unsterblichen Ruhm des Monarchen abzielte und damit auf seinen umfassenden Herrschaftsanspruch verwies. Hier deutet sich bereits an, dass die Inszenierung im öffentlichen Standbild vor allem auch dazu diente, sich gegen die Eliten im eigenen Land sowie gegen Fürsten anderer Nationen abzugrenzen. Das Standbild als Zeichen einer visuellen Rhetorik wurde in der Folge auch von anderen Herrschern in deren Repräsentation eingebunden, wie die Beispiele der Dreifaltigkeitssäule in Wien und des Reiterstandbildes in Berlin verdeutlichen. Doch zugleich hatte die ins Unermessliche gesteigerte Heroisierung Ludwigs XIV., wie sie dem damaligen Betrachter entgegengetreten sein muss, offenbar die Grenzen dessen erreicht, was politisch und moralisch-gesellschaftlich akzeptabel war. Der immense Protest und die außerordentliche Kritik am Standbild auf der Place des Victoires in Paris bewirkten, dass die gesteigerte Inszenierung des Sonnenkönigs in ihrer Intensität zurückgenommen wurde. Die Reiterstatue für Ludwig XIV. von François Girardon zeigt, dass auf diffamierende Motive wie die Sklavenikonographie, die bereits im Standbild Ferdinandos I. de' Medici in Livorno die Macht des Herrschers auf äußerst sinnfällige Weise zum Ausdruck gebracht hatte, bewusst verzichtet wurde. Es zeigt sich also, dass die Heroisierung im öffentlichen Standbild nicht auf einer starren Ordnung beruhte. In der Frühen Neuzeit präsentiert sie sich als ein wandelbares System bildhafter Zeichen, das der visuellen Rhetorik einer nonverbalen Kommunikation diente, die nicht nur kollektive Werte und Eigenschaften, sondern auch die hegemonialen Ansprüche eines Herrschers auf anschauliche Weise zu vermitteln imstande war.

