

Ulrich Pfisterer
Monument und
Misserfolg

Leone Leoni idealisiert Karl V.

Wallstein

Ulrich Pfisterer
Monument und Misserfolg

FIGURATIONEN DES HEROISCHEN
Herausgegeben von Ralf von den Hoff

Band 10

Ulrich Pfisterer

Monument und Misserfolg

Leone Leoni idealisiert Karl V.

WALLSTEIN VERLAG

Gefördert durch die
Deutsche Forschungsgemeinschaft
Projektnummer 181750155 – SFB 948

Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz
CC BY-NC-ND 4.0 lizenziert.



Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z.B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber.

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.

© Ulrich Pfisterer 2024

Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen 2024

www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond und der Frutiger

Umschlaggestaltung: Wallstein Verlag, Göttingen

ISBN (Print) 978-3-8353-5359-6

ISBN (Open Access) 978-3-8353-8074-5

DOI <https://doi.org/10.46500/83535359>

Inhalt

Spektakulär in die Abstellkammer	7
Auftragsstrategie	18
Die schwierige Wiedergeburt des Denkmals	34
Ambiguer Akt oder ›Gott in Uniform‹	53
Interessen und Bedeutungen	76
Die Tücken des Kulturtransfers	93
Quellenanhang: Willem Snouckaert van Schauwenburg beschreibt Leonis Statuen, 1559	110
Anmerkungen	113
Abbildungsnachweise	140
Dank	141

Spektakulär in die Abstellkammer

Im Januar 1554 war die Geduld von Karl V. am Ende. Über vier Jahre schon warteten der Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation und seine Schwester, die Regentin der Spanischen Niederlande, Königin Maria von Ungarn, auf Statuen, die sie bei dem neu ernannten Hofbildhauer Leone Leoni (um 1509–1590) aus Mailand bestellt hatten. Trotz Nachfragens und Drängens aus dem Umfeld der Herrscher war bislang nichts geliefert worden. Nun schrieb der Kaiser höchstpersönlich und als *ultima ratio* an seinen Statthalter in Mailand, Ferrante Gonzaga, dass Maria und er zwar erfreut die Nachricht vernommen hätten, dass ihre Aufträge an Leoni vorankamen, »dass ihre Erwartungen aber größer seien«. ¹ Bei diesen Erwartungen handelte es sich um keine Kleinigkeit. Sie betrafen insgesamt offenbar nicht weniger als fünfzehn Werke: von vier aufwendigen Reliefporträts über möglicherweise fünf Büsten bis hin zu sechs ganzfigurigen Darstellungen (Karl V. und seine verstorbene Gemahlin Isabella von Portugal jeweils in einer Bronze- und Marmorversion, sowie Bronzestatuen ihres Sohnes, Prinz Philipp, und Marias von Ungarn; möglicherweise zählte sogar ein projektiertes Reiterstandbild für Karl V. zu diesen Werken). Von diesen Figuren gehörten acht zur ursprünglichen Bestellung des Kaisers von 1549, mindestens zwei gingen auf Maria von Ungarn zurück, die restlichen Aufträge dürften im Nachhinein dazugekommen sein. ² Angesichts dieser eigentlich kaum bewältigbaren Arbeitslast hatte Leoni, der nach seinem erfolgreichen Vorstellungsgepräch bei Karl V. in Brüssel wohl seit Dezember 1549 wieder in Mailand zurück war, bis zum Jahreswechsel 1553/54 immerhin vier Bronzestatuen größtenteils vollendet, vier weitere Marmor- und Bronzewerke waren substanziell fortgeschritten, von

kleineren Nebenaufträgen für andere Personen und rund dreißig in diesem Zeitraum gefertigten Medaillen und Steinschnitten ganz zu schweigen – Leoni war also alles andere als untätig gewesen.³

Der Bildhauer übertrieb ausnahmsweise nicht, wenn er als Reaktion auf die anhaltenden Mahnungen selbstbewusst darauf verwies, wie wenig Zeit er für seine »perfekten« Werke benötige und dass er deutlich effektiver produziere als alle anderen Bildhauer der Vergangenheit und Gegenwart: »wenn man sich [im Vergleich zu meiner Arbeitsleistung] über die alten Meister informieren mag und über die modernen, die Donatellos, Andrea del Verrocchios, Baccio Bandinellis und Benvenuto [Cellinis], dann sieht man, dass ich rasend schnell bin und nicht langsam, geschweige denn die empfangenen Gunstbezeugungen vergesse.«⁴ Gleichwohl drängte der Kaiser weiter. Als Anfang Juli 1555 für eine letzte zu gießende Bronzebüste (?) Karls noch Metall fehlte, ordnete Ferrante Gonzaga gegenüber dem Mailänder Magistrat an, dass das Material umgehend auf Kredit bereitzustellen sei. Denn »dieses Werk würde besonders von seiner Majestät gewünscht« und solle ohne jede weitere Verzögerung vollendet werden.⁵ Der Bischof von Arras, Antoine Perrenot de Granvelle, Leonis Freund aus Jugendjahren, nun Ratgeber des Kaisers und einer der entscheidenden Mittelsmänner des Künstlers, erinnerte den Bildhauer Ende des Jahres nochmals: »Fürsten wollen bei ihren Wünschen schnell zufriedengestellt werden, ansonsten verlieren sie oft das Interesse an den Dingen.«⁶ Im März 1556 konnte Leoni endlich den bedeutendsten Teil der bestellten Werke persönlich in Brüssel Karl V. und Maria von Ungarn präsentieren.

Wenn die Erwartungen des Habsburger-Herrschers an das Ausführungstempo des Auftrags größer gewesen waren, so mussten seine Erwartungen an die Statuen selbst



Abb. 1: Leone Leoni: Karl V. über dem Furor – Zustand mit Rüstung, 1549–1564, Bronze, 251 x 143 cm, Inv. Nr. E000273, Madrid, Museo Nacional del Prado.

eigentlich übertroffen worden sein. Insbesondere mit der Figurengruppe *Karl V. über dem Furor* (251 cm hoch, 143 cm breit, 130 cm tief) hatte Leoni hinsichtlich Konzeption wie virtuoser Ausführung das spektakulärste Bronze-standbild geschaffen, das bis dahin in Europa des 15. und 16. Jahrhunderts zu sehen gewesen war (Abb. 1, 2). Allein Benvenuto Cellinis 1554 in der Loggia dei Lanzi zu Florenz aufgestellte Gruppe von *Perseus und Medusa* bewegt sich auf einem vergleichbaren Niveau – mit dem Unterschied freilich, dass es sich dort um ein mythologisches Thema zwar mit politischen Allusionen, aber eben um kein Porträt handelt.⁷ Alle Personen jedenfalls, die Leonis *Karl V. über dem Furor* noch in der Mailänder Werkstatt vor der Überführung nach Brüssel gesehen hatten, berichteten begeistert davon.⁸ Vermutlich war die Skulpturengruppe Ende 1554 sogar schon für kurze Zeit öffentlich gezeigt worden. Anlässlich der Hochzeit von Prinz Philipp mit der englischen Königin und der offiziellen Übergabe des Herzogtums Mailand und anderer Besitztümer an ihn durch seinen Vater Karl V. dürfte nicht nur Leonis Bronze-standbild von Philipp, sondern auch dasjenige Karls im Hof des Herzogspalastes der lombardischen Metropole für einige Wochen provisorisch ausgestellt gewesen sein. Auch dies erwies sich offenbar als Erfolg – zumindest sind Lobgedichte auf beide Werke erhalten.⁹ Der Empfang des Künstlers in Brüssel 1556 durch den Kaiser fiel dementsprechend wohlwollend aus. Leoni selbst berichtet davon, aber auch der bislang von der kunsthistorischen Forschung übersehene Willem Snouckaert van Schauwenburg.¹⁰

Und doch sollten nach diesem Präsentationstermin die Mehrzahl der so nachdrücklich eingeforderten, hochgelobten Skulpturen und insbesondere *Karl V. über dem Furor* für über 75 Jahre wieder weitestgehend von der Bildfläche verschwinden. Von Brüssel wanderten die Bronze-standbilder



Abb. 2: Leone Leoni: Karl V. über dem Furore – Zustand ohne Rüstung, 1549–1564, Bronze, 251 x 143 cm, Inv. Nr. E000273/001, Madrid, Museo Nacional del Prado. ©Photographic Archive Museo Nacional del Prado.

in die Werkstatt von Leones Sohn Pompeo, zunächst in Valladolid, ab 1561 in Madrid. Dort wurde ihre Nachbearbeitung 1564 endgültig abgeschlossen. Einige Werke sind auf dieses Jahr datiert und von beiden Leoni, Vater und Sohn, signiert.¹¹ Die auf dem Seeweg verschifften, besonders schweren Stücke aus Marmor waren dagegen überhaupt nie in Brüssel angekommen (falls sie wirklich dorthin hätten transportiert werden sollen), sondern lagerten bis 1568 im Hafen von Cartagena, bevor sie Pompeo nach Madrid schaffen ließ.¹² Nach Pompeos Tod 1608 – Leone war schon 1590 gestorben – gelangten alle Werke in die »bóvedas« des königlichen Palastes, eine Art gewölbte Galerie zur Aufbewahrung von Sammlungsobjekten unter dem Hauptgeschoss. Erstmals unter Philipp IV. 1622 wurde *Karl V. über dem Furor* als Brunnenfigur im Garten des Schlosses von Aranjuez vor den Toren Madrids aufgestellt. 1634 überführte man die Skulpturengruppe in einen Hof des Palastes Buen Retiro nun in der neuen Hauptstadt, weitere Statuen aus den Lagerräumen kamen ebenfalls in diesen Palast. Ab 1647 sollten dann alle großformatigen Habsburger-Bildnisse Leonis den oktogonalen Repräsentationsraum des Alcázar schmücken.¹³ Eine erste druckgrafische Abbildung – und zwar von *Karl V. über dem Furor* – findet sich dann wohl erst 1776 in Antonio Ponz' Reisebeschreibung durch Spanien (Abb. 3).¹⁴

Im Folgenden wird es darum gehen, eine Erklärung dafür zu finden, warum diese herausragenden Werke, die mit größtem finanziellem und künstlerischem Aufwand produziert wurden und deren Entstehungsprozess der Kaiser selbst drängend mitverfolgte, nach Fertigstellung und erfolgreicher Übergabe an die Auftraggeber quasi in der Abstellkammer verschwanden.¹⁵ Ein solcher Misserfolg von (frühneuzeitlichen) Monumenten hat bislang wenig interessiert.¹⁶ Und die Forschung der letzten Jahrzehnte



Estatua de Carlos V. en el Retiro.

Abb. 3: Antonio Ponz: *Viaje de España*, Bd. 6, Madrid 1776, Taf. zu S. 118.

speziell zu Leone Leoni war – wie bereits die Zeitgenossen Ende des 16. Jahrhunderts¹⁷ – von seiner erstaunlichen künstlerischen Erfolgsgeschichte fasziniert: vom aggressiven Goldschmied, betrügerischen Münzmeister und Galeerensträfling zum europaweit berühmten Super-Künstler, kaiserlichen Ritter, reichen Magistrat und gebildeten Kunstsammler. Dabei sollte der künstlerische Höhepunkt seiner Karriere nach dem in der Unsichtbarkeit endenden kaiserlichen Großauftrag überhaupt erst bevorstehen – und zwar mit dem noch umfangreicheren Projekt ab 1579 für den Hochaltar und die Grabskulpturen von Karl V., Philipp II. und ihren Gemahlinnen («a tan ilustrísimos Héroes y Príncipes») im Escorial.¹⁸ Der Künstlername ›Leoni‹ hatte also überraschenderweise nicht etwa zwischenzeitlich an Ansehen und Wert verloren, im Gegenteil.

Vor diesem triumphalen Panorama wurde der seltsame Umstand, dass ein Großteil von Leonis herausragenden Bronze- und Marmorstatuen der Jahre 1549/56 offenbar nirgends sinnvoll aufzustellen war, stets konstatiert, aber nicht konsequent nach den Gründen dafür gefragt. Zwar sollten Karl V. und mit ihm seine Schwester Maria 1556, kurz nachdem Leoni seine Werke abgeliefert hatte, endgültig alle Ämter aufgeben und beide dann nochmals zwei Jahre später sterben. Zudem war in den Niederlanden der Palast von Binche, für den Maria ihre bestellten Werke wohl vorgesehen hatte, 1554 vom französischen König Heinrich IV. aus Rache zerstört worden.¹⁹ Das mögen Faktoren für das temporäre Vergessen der Statuen gewesen sein. Als umfassende Erklärung dürfte dies bei einer so obsessiv um ihre Memoria, Genealogie und Tradition, zunehmend aber auch um den Glanz ihrer Kunstsammlungen bemühten Herrscherfamilie wie den Habsburgern kaum ausreichen – auch wenn sich unter Philipp II. das Herrschaftsverständnis, das ›Klima am Hof‹ und spezi-

ell die politische Ikonografie deutlich veränderten.²⁰ Bereits Granvelle und Leoni selbst hatten konstatiert, dass sich Philipp II. mehr an Malerei denn Skulptur erfreue – Granvelle schlug 1558 sogar vor, Zeichnungen der Statuen für den König anzufertigen, damit er »Lust bekäme, sie zu sehen«.²¹ Unbenommen davon wurden unter Philipp II. aber etwa die Gärten der königlichen Paläste mit verschiedensten Bildwerken, bevorzugt Kopien nach der Antike und Erzeugnissen italienischer Künstler, ausgestattet.²² Hier hätte sich doch wohl spätestens nach Fertigstellung von Leonis Stücken Ende der 1560er Jahre noch Platz finden lassen?

Ähnliches gilt für die These, insbesondere die Bronzestatue Philipps sei im Hinblick auf seine Nachfolge als Kaiser konzipiert gewesen, eine Hoffnung, die bei Ankunft des Werkes in den Niederlanden 1556 hinfällig geworden war.²³ Diese geänderte politische Situation betraf freilich nicht alle Werke und fraglich bleibt sowieso, ob deren Intention und Wahrnehmung wirklich so ausschließlich auf eine Leseweise und eine spezifische politische Ikonografie hin festgelegt zu denken ist. Vermutet wurde auch schon für *Karl V. über dem Furor*, dass die vorbildlose »Nacktheroisierung« des Kaisers und die komplexe allegorische Konzeption der »wahrscheinlichste Grund dafür gewesen sein dürfte, dass die Gruppe nie aufgestellt wurde«.²⁴ Zu begründen bleibt freilich auch dann, warum ein Werk, das in enger Abstimmung mit dem Kaiser und seinen Vertrauten entstand, das in Mailand mit Lobeshymnen überschüttet wurde, nach der Ablieferung in den spanischen Niederlanden und dann vor allem im spanischen Zentrum selbst in irgendeiner Form durchfiel.

Wenn im Folgenden vor allem dieses außergewöhnliche Beispiel eines »monumentalen Misserfolgs« analysiert wird, dann geht es nicht nur um ein besseres Verständnis

von Leonis Werken für die Habsburger und insbesondere um *Karl V. über dem Furor*. Drei Annahmen zu den Anfängen des Personendenkmals in der Frühen Neuzeit insgesamt sollen kritisch überprüft werden: I.) Diese Anfänge reichen mindestens bis ins 13. Jahrhundert zurück, als Personenmonumente wieder vermehrt aufzutreten beginnen.²⁵ Die Renaissance-Kunst bedeutet dafür also keinen ›Neubeginn‹, sondern zunächst vor allem einen formalen Wandel. II.) Bei den frühen Personendenkmälern handelt es sich nur teilweise um eine Erfolgs- und Fortschritts-geschichte. Häufig sind die neuen Monumente Resultat eines prekären Kontextes, wenn nicht der Krise oder des drohenden Scheiterns. Die neue Bildform der monumentalen Statue einer herausragenden Person der Gegenwart im öffentlichen Raum musste auch Mitte des 16. Jahrhunderts ihren Platz und ihre Akzeptanz immer noch finden. III.) Schließlich funktionierte der Kulturtransfer des Personendenkmals und der damit verbundenen Kategorien – etwa ideal-heroischer Nacktheit – im 16. Jahrhundert selbst innerhalb Europas nicht problemlos.²⁶

Die Krise des Denkmals hat also nicht erst in den letzten Jahren eingesetzt. Und es sind nicht erst die Diskussionen über Kolonialismus, Rassismus, Sexismus, Militarismus, über kontroverse Vorstellungen von Heldentum und Ausnahmeleistung, über den westlich-männlichen Kanon und die damit einhergehende Unterrepräsentation anderer Personengruppen, die zur aktuellen Kritik an Monumenten, wenn nicht gleich zu Sturz und Zerstörung geführt haben. Statuen wurden auch zuvor schon regelmäßig demontiert. Man denke an die Auswirkungen der französischen Revolution und an andere radikale politische Machtwechsel oder kriegerische Auseinandersetzungen nicht erst im 19. und 20. Jahrhundert.²⁷ Was gleichwohl nicht ausreichend betont wird, ist, dass die Gattung des Personendenkmals

bereits mit ihrem Wiedererstarken ab dem 13. Jahrhundert offenbar von intensiven Debatten über die Legitimität, die Form und den Ort solcher Monumente begleitet war. Zumal ›die Antike‹ bei diesen Prozessen von Anfang an zwar als Referenz und Faszinosum aufgerufen wurde, die jeweilige Ausdeutung und Adaptation der antiken Texte und Bildwerke aber – das in ihnen kodierte Denkmal-Würdige, die herausragende Tugendleistung, das Heroische und Ideale, die Körperbilder – eine kontinuierliche Herausforderung darstellten: Welche Antike, welche Tugend, welches Ideal war in welcher Weise in die eigene Gegenwart zu übertragen?

Wie ändert sich vor einem solchen Horizont nun der Blick auf Leone Leonis im Auftrag des Kaisers entstandene Statuen und insbesondere auf Produktion und Rezeption des künstlerisch wohl aufwendigsten Personendenkmals, das im 16. Jahrhundert geschaffen wurde: *Karl V. über dem Furor*?

Auftragsstrategie

Leone Leoni war ein Meister der Auftragsstrategie. Sein Erfolg gründete sich entscheidend auf einem raffiniert kalkulierten, mehrstufigen und vielstimmigen Agieren, mit dem er (potenzielle) Auftraggeber und Auftraggeberinnen von seinen Projekten zu überzeugen versuchte. Erst wenn diese Strategie durchschaut ist, werden auch Leonis Vorgehensweise bei den Werken für den Kaiser und insbesondere seine Absicht hinter den mehrfachen Planänderungen und neuen Ideen für die Gruppe von *Karl V. über dem Furor* verständlich.

Erstmals greifbar wird Leonis Kalkül und Procedere drei Jahre vor dem kaiserlichen Großauftrag. Bis dahin hatte der Goldschmied und zu diesem Zeitpunkt kaiserliche Münzmeister in Mailand noch keine Gelegenheit gehabt, sich an Monumentalskulpturen zu versuchen.²⁸ Eine Chance bot sich nach dem Tod von Alfonso III. d'Avalos, zweiter Marchese del Vasto – Kriegsheld, Förderer der Künste und Gouverneur von Mailand –, am 31. März 1546. Die Witwe hatte Leoni darum gebeten, die Totenmaske abzunehmen und eine Büste des verstorbenen Gatten anzufertigen.²⁹ Leonis viel ambitionierterer Vorschlag wird durch den ihm bekannten Dichter und zeitweisen ›Hof-Literaten‹ des verstorbenen Marchese, Girolamo Muzio (1496–1576), in Form eines Briefes unterbreitet. Das entsprach einerseits der Etikette, sich durch höher gestellte Intermediatoren an die letztendlichen Entscheidungsinstanzen zu wenden; andererseits wurde das eigene Anliegen damit zugleich von einer anderen einflussreichen Stimme unterstützt. Leoni wusste bestens um diesen Effekt: Er hatte schon zuvor von Freundschaften mit Humanisten und Literaten – voran mit Pietro Aretino – intensiv profitiert. So war er unter anderem mehrfach an Aufträge und Anstellungen gekommen,

aber auch der Strafverfolgung oder den eigentlich vorgesehenen Gerichtsurteilen entkommen.

Der nicht datierte, kurz nach dem Tod des Marchese verfasste Brief nun ist ein Musterbeispiel für das Vorgehen des Künstlers und lässt unter dem Schleier von Muzios Rhetorik Leonis Überlegungen in aller Deutlichkeit erkennen – auch wenn sie in diesem Fall noch nicht zum Erfolg führen sollten.³⁰ Das Schreiben entwickelt seine Argumente in fünf Schritten:

I.) Thema des Briefes ist die herausragende Ehre (*honor*) des Verstorbenen, aber auch seiner Witwe, und in zweiter Linie von Literat und Künstler, die alle zusammenhängen und sich gegenseitig verstärken. Wobei schon der Marchese selbst seine Taten und seinen Ruhm für die Nachwelt festgehalten sehen wollte – Gedächtnismonumente also seinem Wunsch entsprachen. Muzio verwies auf seine eigenen Schriften für den Marchese. Nun biete sich aber auch die Gelegenheit für ein Monument. Von dessen überwältigendem Effekt habe er bereits einen Vorgeschmack erhalten, würde er doch – »wie es die Verliebten zu tun pflegen, die fern von den geliebten Frauen deren Bildnisse oder andere Dinge, die mit ihnen Ähnlichkeit haben, anschnachten« – ab und zu »die kleine Statue ansehen gehen, die Leone aus Arezzo aus Ton geformt hat als Modell für die, die er wünscht und hofft, dass er sie aus anderem Material denn Ton zu ewigem Ruhm ausführen soll«. ³¹

II.) Muzio referiert dann ein Gespräch mit Leoni, in dem dieser beklagte, dass die Bildhauer – anders als Literaten, die ihre Gedanken problemlos auf einem Stück Papier festhalten können – einen Anlass und Geldgeber benötigen, um ein wirkliches Monument, auch ihres eigenen Ruhmes, erschaffen zu können: »Leone arbeitete, als ich zu ihm ging, am Modell für eine kleine Sache, die er aus Silber fertigen sollte. Und er hatte Zeichnungen auf Papier und

Stuckfiguren vor sich, nach deren Vorbild er sein kleines Bildwerk formte. Und dabei sagte er: Siehst du, wie viel Aufwand ich in diese Belanglosigkeit stecke, damit sie zustande kommen kann – eine Sache, die wenige Personen sehen werden, ein paarmal vielleicht ohne [dass der] Name des Künstlers [bekannt würde]? Was glaubst Du, wie mein Arbeitseinsatz wäre bei einem Werk wie der Statue für den Marchese, bei der ich denken würde, dass ich dadurch in den Augen der Welt für alle kommenden Jahrhunderte fortleben würde?»

III.) Damit ist das Stichwort gegeben für einen historischen Rückblick auf die Geschichte solcher Statuenstiftungen für Männer und Frauen seit den Ägyptern. Zwar seien Ehrenmonumente in den letzten »rohen« Jahrhunderten in Vergessenheit geraten, mit »neuer Tugend und neue[n] Künstler[n]« würden sie jetzt aber wiedergeboren, sodass »verdiente Männer durch herausragende Künstler neues Leben erlangen und [zugleich] den Künstlern durch diese Werke [Nach-]Leben verleihen würden.« Die Verewigung und Heroisierung von Dargestelltem und Darstellendem hängen untrennbar zusammen – das Kunstwerk ist eben auch »dauerndes Monument« seines Schöpfers in Abwandlung des Horaz'schen »exegi monumentum«. ³² Bei den als Beleg angeführten zeitgenössischen Beispielen glaubt man wieder Leoni sprechen zu hören: Julius II. »lebe durch die Hand von Michelangelo«, Leo X. und Clemens VII. durch Baccio Bandinelli, der Herzog von Mantua durch Alfonso Lombardi (Bambaja als Bildhauer des Grabmonuments für Gaston de Foix in Mailand wird dagegen nicht namentlich genannt), Guido Rangoni durch die Medaillen des Niccolò Cavallerino und Claudio Rangoni durch sein Grabmal im Dom von Modena nach Entwurf Giulio Romanos. An diese illustre Reihe würde die Marchesa mit ihrem Auftrag und Leone mit seinem Werk anschließen.

IV.) Es folgt ein Lob der medienspezifischen Vorteile einer Statue: Im Unterschied zu einer Verewigung in Textform überliefert ein Bildnis das wahre Aussehen und ist viel weniger manipulierbar als eine Beschreibung. Als öffentliches Monument wird es zudem von vielen gesehen. Und wenn schon das kleine Porträt auf einer Medaille so viel Vergnügen beim Betrachten bereitet, wie viel mehr dann ein lebensgroßes Abbild der ganzen Person? Auch hier stellt sich der Verdacht ein, Muzio wähle seine Argumente nicht nur dem Anliegen entsprechend, sondern diene geradezu als Sprachrohr für Leoni. Denn Muzio selbst verteidigte in einem 1551 gedruckten, aber bereits zu Lebzeiten des Alfonso d'Avalos verfassten Gedicht, in dem er sein eigenes Bemühen um den (Nach-)Ruhm des Marchese anpreist, klar den Vorrang der Texte: »Ich [...] kann Euch keine andere Arbeit versprechen, / als jede Stunde durch meine Schreiben Eure Vorzüge zu verkünden. / Und die Malereien und die Marmore und die Bronze und das Gold / werden zugrunde gehen, und am Leben bleiben [allein] / die Bildnisse und die Statuen aus Tinte.«³³

V.) Niemand ist dabei für die Aufgabe ›Standbild des Alfonso‹ besser geeignet als Leoni, der bereits die Totenmaske abgenommen und eine äußerst lebensechte Büste geschaffen hat. Außerdem sei er am vierten Tag nach dem Tod des Marchese angekommen und habe für die Abformung dessen Grab wieder geöffnet. Ähnlich ließ Christus den Lazarus nach vier Tagen wieder auferstehen. Die Witwe könnte ihrem verstorbenen Gatten mit einer Bronzestatue also quasi neues Leben schenken – zumal das Material angeblich schon vorhanden und so »der Großteil der Kosten« bereits gedeckt sei. Alfonso jedenfalls würde diese Ehre verdienen und die Marchesa würde sich selbst in die ehrenvolle Riege antiker Frauen einreihen, die ihren Männern und damit auch sich selbst (Grab-)Monumente

errichten ließen. Wenn gewünscht, verspricht Muzio abschließend auch nochmals ausführlich seine Meinung über das bereits existierende Entwurfsmodell für die erhoffte Statue niederzuschreiben.

Festzuhalten ist für Leonis Auftragsstrategie: Leoni hat ein Modell als ›visuellen Teaser‹ ausgearbeitet noch bevor der potenziellen Auftraggeberin überhaupt ein Vorschlag dazu unterbreitet, geschweige denn eine Bestellung wirklich sicher ist. Als Vergleichshorizont für seine herausragende Kunst kommen nur die jüngsten Spitzenwerke des gesamten nord- und mittelitalienischen Raums beginnend mit Michelangelos Statuen für Papst Julius II. infrage – wobei die Auswahl auch auf die Kenntnisse der Marchesa hin zugeschnitten scheint. Dabei wird einerseits der bereits angedeutete, weit gefasste Monument-Begriff offensichtlich, der Statuen an Grabmälern ebenso umfasst wie Medaillen; andererseits spielt das Kriterium der öffentlichen Sichtbarkeit und Größe eine zentrale Rolle. Denn Leoni will sich nicht weiterhin nur mit »Belanglosigkeiten« abgeben: Sein Ziel ist der Auftrag für eine Monumentalskulptur. Dieser Wunsch beherrscht leitmotivisch die nächsten Jahre: Ende 1548 bekennt er, dass er »Kolosseen, Kolosse, Mausoleen, Obelisken im Bund mit dem Teufel und schlimmer« erschaffen wolle; und noch um 1550 – nachdem er den erhofften Großauftrag erhalten hatte – sprach er davon, »einen anderen Geist als den eines Medailleurs« zu zeigen.³⁴ Denn allein mit einem solchen Bronzemonument konnte Leoni den italienischen Künstlerkollegen und der ganzen Welt beweisen, dass er – und auf keinen Fall Benvenuto Cellini – der beste Bildhauer der Zeit und einzig würdige Nachfolger Michelangelos war.

Aus unbekanntem Gründen wurde die Statue von Alfonso III. d'Avalos doch nicht realisiert. Allerdings blieb die Idee länger virulent: 1568 sollte Vasari davon berichten,

im Besitz des Sohnes Francesco Fernando d'Avalos, ebenfalls Gouverneur von Mailand von 1560–1563, ein offenbar von diesem in Auftrag gegebenes, knapp 2,5 Meter großes Gussmodell für eine Statue Alfonsos gesehen zu haben.³⁵ Und noch in Adriano Valerinis 1588 publizierter Gedichtsammlung auf eine fiktive Galerie von Statuen berühmter Männer im Umkreis der Gonzaga findet sich unmittelbar nach zwei Kompositionen auf die Kolossalstatue des Herzogs von Mantua selbst ein Madrigal »Sopra il Simulacro dell'Eccellentiss. Sig. Alfonso d'Avalos Marchese del Vasto«. ³⁶

* * *

Leoni ließ sich nicht entmutigen und ergriff die nächste Gelegenheit für ein noch größeres Vorhaben. Ohne dass heute genau rekonstruierbar wäre, von wem der neue Impuls letztendlich ausging – vom Künstler, dem Mailänder Statthalter Ferrante Gonzaga, den Honoratioren der Stadt oder dem Kaiser und seiner Entourage –, verfolgte Leoni nach dem Sieg Karls V. bei Mühlberg am 24. April 1547 das Projekt eines bronzenen Reiterstandbildes für den Herrscher.³⁷ Das war im Übrigen keine neue Idee. Bereits unter Clemens VII. und dann nach dem Frieden von Crépy im September 1544 war diskutiert worden, für Karl V. in Rom ein Denkmal zu Pferd zu errichten. Der Auftrag ging 1550/51 an Guglielmo della Porta, kam über Zeichnungsentwürfe aber nie hinaus.³⁸ Gut möglich ist, dass Leonis Projekt nun für Mailand von Anfang an auch auf Tizians außergewöhnliches monumentales Reiterbildnis reagierte, das – ebenfalls nach der Schlacht von Mühlberg konzipiert – 1548 fertiggestellt wurde.³⁹ Der rund zwanzig Jahre ältere Tizian war mit Leoni nicht nur befreundet. Der künstlerisch und gesellschaftlich enorm erfolgreiche Maler,

den der Kaiser 1533 zum Hofkünstler erhoben und geadelt hatte, scheint in vieler Hinsicht als *role model* und Maßstab für den Bildhauer gedient zu haben. Mit Sicherheit bekannt war allen Beteiligten auch, dass Giovan Francesco Rustici Anfang der 1530er Jahre für Franz I. – für den ursprünglich ebenfalls in Rom ein Reiterstandbild als Pendant zu demjenigen Karls V. diskutiert worden war – zumindest das monumentale Pferd zu einem geplanten Reiterstandbild in Paris erfolgreich gegossen hatte, ein im Weiteren abermals nicht vollendetes Vorhaben. Leoni ließ sich 1549/50 einen Abguss (?) genau dieses Pferdes nach Mailand liefern.⁴⁰

Entscheidend ist, dass Leoni bei diesem neuen Projekt seine Auftragsstrategie weiterverfolgte. Erhalten hat sich in diesem Fall als frühestes Zeugnis ein (undatierter) Brief, mit dem Leoni auf ein vorheriges Gespräch oder eine schriftliche Anfrage Ferrante Gonzagas reagierte: Möglicherweise sollte er dem Statthalter damit Stichworte liefern, um das Projekt beim Kaiser kompetent vertreten zu können. Der Bildhauer stellt jedenfalls zunächst einmal fest, dass ein Bronzemonument dauerhafter als Marmorskulptur und Malerei sei – Letzteres bezieht sich unverkennbar auf Tizians Reiterbildnis. Dann verweist er darauf, dass sich bereits die antiken Cäsaren Statuen zu Lebzeiten hätten errichten lassen, freilich unter Wahrung des Dekorum und nicht wie in der Neuzeit zumeist aus Schmeichelei. Nach einem pauschalen Verweis auf die Antike werden als aktuelle Beispiele »die Monumente in Genua [für Francesco Spinola], Padua [Gattamelata] und Venedig [Colleoni]« angeführt.⁴¹ Zwar nur teilweise richtig, aber einer starken Argumentation ohne Wenn und Aber dienlich, konstatiert Leoni, dass dies allesamt Reiterstandbilder in Rüstung seien mit aufwendig geschmückten Basen. Leoni verspricht dann ein »wunderschönes« Monument Karls wohl in Anlehnung an die Haltung des Marc Aurel zu fertigen auf dorischem Sockel, der

auf allen vier Seiten Schlachten und Siege des Gefeierten zeigen sollte. Dieser schriftliche Entwurf, der von Ferrante Gonzaga unterstützt und von Granvelle übermittelt wurde, erfüllte seinen Zweck: Leoni wurde 1549 eingeladen, in Brüssel dem Kaiser persönlich die Idee – in diesem Fall offenbar auf der Grundlage von Zeichnungen – zu unterbreiten.⁴² Über das ausführliche Gespräch des Künstlers mit dem Kaiser, bei dem insbesondere die Frage von Karls Rüstung diskutiert wurde, sind wir nur durch einen Brief Leonis unterrichtet.⁴³ Der Auftrag, ein Modell zu fertigen, erfolgte durch Ferrante Gonzaga für die Stadt Mailand, da Karl (trotz Leonis vorsorglichem Hinweises auf die Denkmalpraxis der antiken Cäsaren) aus »Bescheidenheit« nicht selbst ein solches Monument zu Lebzeiten anordnen wollte. Noch Ende Januar 1554 erinnerte der Kaiser seinen Statthalter daran, dass das Projekt ja in dessen Händen liege und er nach eigenem Gutdünken verfahren solle.⁴⁴ Danach verlief das Vorhaben – ähnlich wie schon das Projekt della Portas in Rom – aus unbekanntem Gründen im Sand.

Auch in diesem Fall würde man gern an einen längeren Atem Leonis glauben: 1555 werden gleich mehrere Gedichte auf ein angeblich »bronzenes Reiterstandbild« nun Philipps II. in Mailand publiziert – Philipp wird dabei als »König von England« bezeichnet, ein Titel, der dem Habsburger durch seine Heirat mit Maria I. Tudor von 1554–1558 zustand.⁴⁵ Diese neue Würde und die im gleichen Jahr erfolgte offizielle Belehnung mit dem Herzogtum Mailand und anderen Titeln durch seinen Vater wären der Anlass für das Monument gewesen – sollte es je existiert haben. Denn sicher ist, dass zu diesem Anlass auch Leonis bronzenes Standbild von Philipp II. ausgestellt wurde. Es spricht einiges dafür, dass es sich um eine simple Verwechslung handelt, da nur die Überschrift der Gedichte explizit von einem Reiterstandbild spricht. Der Umstand jedenfalls,

dass bereits 1562 der Mailänder Statthalter dem Consejo de Italia den Vorschlag für ein Reiterstandbild Philipps unterbreitet, belegt, dass es 1554/55 unmöglich schon ein anderweitig nicht dokumentiertes Bronzemonument gegeben haben kann. Denkbar wäre allenfalls ein bronzefarben angemaltes Modell – zusätzlich zum tatsächlich bronzenen Standbild Philipps (ein Modell, das allerdings in Briefen und anderen Berichten zu diesen Ereignissen nicht erwähnt wäre). Wobei auch dann die zentrale Frage bleibt, wie Leoni es geschafft haben sollte, im kurzen Zeitraum nach der Hochzeit Philipps mit Maria am 25. Juli 1554 bis zur (nicht genau datierten) Drucklegung der Gedichte 1555, da Leoni zudem unter Hochdruck die zahlreichen anderen Aufträge für Karl V. und Maria von Ungarn fertigstellen musste, ein solches überlebensgroßes Modell aus dem Boden zu stampfen? Leoni müsste das unfertige Projekt für den Kaiser, an dem er nach 1549 zu arbeiten begonnen hatte und das offenbar just 1554 aufgegeben worden war, nun zu einem Monument für Philipp umgearbeitet haben. Trifft diese Überlegung zu – und nicht die alternative Erklärung der Erwähnung eines Reiterstandbildes als poetische Erfindung oder simple Verwechslung –, dann hätte Leoni erneut und diesmal sogar ein monumentales Modell ohne sichere Zusage realisiert. Die Absicht dahinter wäre evident: Die visuelle Faszination des Stückes sollte dafür sorgen, dass das kostspielige Monument in der Folge tatsächlich von der Stadt Mailand in Bronze realisiert wurde. Die im Druck erschienenen Lobgedichte, die bereits so taten, als wären sie auf die fertige Reiterstatue Philipps verfasst, hätten zudem das Renommee des Projektes und den ›internationalen Druck‹, das Werk wirklich umzusetzen, nochmals erhöht.

* * *

Leonis Aufenthalt in Brüssel ab dem 21. März 1549 war für ihn trotz des letztlich gescheiterten Projektes für ein Reiterstandbild so erfolgreich wie arbeitsam. Der Kaiser hatte bis dahin ausschließlich Medaillen und Münzen des Künstlers gesehen. Beim ersten Empfang überreichte Leoni als Geschenk eine weitere Medaille auf den Prinzen Philipp. Vor Ort modellierte er auf Geheiß Karls dann zwei Medaillendentwürfe von Kaiser und verstorbener Kaiserin sowie zwei Tonbüsten der beiden »nach dem Leben« – da die Kaiserin seit 1539 tot war, muss Leoni zumindest ihr Bildnis nach bereits existierenden Konterfeis gefertigt haben.⁴⁶ Diese Belege seines Könnens genügten, um in wenigen Wochen zum Hofbildhauer und Ritter aufzusteigen, mit erblichem, also höherwertigem Adelstitel als demjenigen Tizians. Eine tatsächliche Porträtsitzung mit dem Kaiser (oder Maria und Philipp) ist nicht explizit überliefert. Dass Leoni dagegen im Palast ein Raum im Stockwerk unter der kaiserlichen Wohnung zugewiesen wurde, lässt jedoch ahnen, wie wichtig der Topos von Alexander, der Apelles in seiner Werkstatt besuchte, für die Inszenierung von Herrscher und Hofkünstler war.⁴⁷

Bei den im Laufe des Aufenthalts erteilten Großaufträgen von Karl V. und Maria von Ungarn ist unklar, inwieweit Leoni mit bereits zuvor angedachten Projekten betraut wurde oder erst seine Anwesenheit diese Demonstration Habsburger Kunstförderung provozierte: Wie sich aus späteren Briefen der Beteiligten rekonstruieren lässt, sollte Leoni zunächst acht Statuen für den Kaiser fertigen: Standbilder von Karl und der verstorbenen Gattin Isabella je in Bronze und Marmor, zwei Büsten in Bronze und Marmor von Karl sowie zwei Reliefbildnisse des Kaiserpaares – dazu eine nicht genauer spezifizierte Zahl von Medaillen. Außerdem wollte Königin Maria zunächst zehn Bronze-standbilder von Leoni in Brüssel für eine Habsburger-

Galerie in ihrem Palast zu Binche fertigen lassen. Davon ist erstmals am 8. September 1549 in einem Brief Leonis an Ferrante Gonzaga die Rede.⁴⁸ Allerdings bestand der Künstler auf seiner Rückkehr nach Mailand, und realisiert worden sind dann nur die beiden Ganzkörperkonterfeis der Königin selbst und von Prinz Philipp aus Bronze sowie vermutlich einige Porträtstudien.⁴⁹

Als Ironie der Überlieferung erscheint, dass wir über die Ideen und Absichten Leonis zu den früheren, nicht ausgeführten Vorhaben sehr genau informiert sind, dass dagegen die zahlreichen Textzeugnisse zu den 1549 erteilten und tatsächlich realisierten Aufträgen und insbesondere zu *Karl V. über dem Furor* hinsichtlich der entscheidenden Motivationen und Zusammenhänge erstaunlich vage bleiben oder sich ganz ausschweigen. So gibt es nicht einen konkreten Hinweis darauf, mit welcher Absicht und für welche Orte die vom Kaiser in Auftrag gegebenen Statuen gedacht waren. Es bleibt nur, die im Folgenden aufgelisteten Fakten zur Entstehungsgeschichte dieser Statuen mit Leonis Auftragsstrategie und künstlerischen Hoffnungen, aber auch mit Karls Erwartungen, mit der kaiserlichen Bildpolitik und mit den jeweiligen Kontexten in Mailand, Brüssel und Madrid zu einer möglichst plausiblen Gesamtvorstellung zu verbinden. Immerhin deuten nicht nur der für diese Werke betriebene Aufwand, sondern auch die öffentliche Aufstellung bereits in Mailand und dann im 17. Jahrhundert in Spanien darauf hin, dass sie für ein größeres Publikum gedacht waren – wie immer genau die Betrachtungssituation hätte aussehen sollen.

Zurück in Mailand beschäftigte sich Leoni im März 1550 unter Hochdruck dann gleichzeitig mit bis zu fünfzehn Werken; für die Aufträge von Kaiser und Königin erhielt er am 5. März 1550 eine erste gemeinsame Zahlung.⁵⁰ Aber nicht nur diese enorme Arbeitsbelastung

durchkreuzte den Wunsch des Künstlers, Anfang 1551 nach Florenz zu reisen, um dort Cellinis eben gegossenen *Perseus* zu sehen. Ende 1550 hatte ihn Granvelle dazu aufgefordert, sich zum Reichstag nach Augsburg zu begeben, um dort für die Königin Maria »Köpfe« von Ferdinand, römisch-deutschem König, und dessen Sohn Maximilian, König von Böhmen, anzufertigen. Nach Leonis eigener Aussage fertigte er auch nochmals Porträts von Karl, Philipp und Maria.⁵¹ Das überrascht deshalb, da Leoni seinen Erfolg beim Besuch in Brüssel zwei Jahre zuvor gegenüber Ferrante Gonzaga maßgeblich damit begründete, dass er perfekte Bildnisse des Kaisers, seiner Schwestern Maria und Eleonora sowie von Philipp in Ton modelliert habe: »Ich habe [für Karl V.] seinen Kopf nachgebildet, in Lebensgröße und vollständig vermessen, so dass er ihm aufs Haar gleicht. Alle sind verwundert, und zwar noch nicht einmal so sehr über besagten Kopf, der keine Falte mehr oder weniger aufweist als Seine Majestät selbst, sondern über die beiden Königinnen und den Prinzen, welche Ihr [Ferrante Gonzaga] mir als Aufgabe gabt.«⁵² Erforderte die weitere Ausarbeitung der Bildnisse in Bronze und Marmor eben doch erneuten Kontroll- und Nachbesserungsbedarf, da die in Brüssel vermutlich schnell erstellten Büsten, Reliefs (und Zeichnungen?) noch nicht allen Ansprüchen genügten? Das Nachlassinventar von Pompeo Leoni von 1609 sollte für das Mailänder Haus, die Casa degli Omenoni, nicht nur kleine Modelle und Gipsabgüsse der Habsburger, sondern zudem drei ganzfigurige Bildnisse von Karl V., dieses mit aufwendigem Rahmen, dem alten Philipp II. und seiner Gemahlin auflisten. Die Gemälde darf man sich wohl als Kopien nach Tizian, Alonso Sánchez Coello oder Anthonis Mor vorstellen.⁵³ Auch wenn bei dem Inventareintrag unklar bleibt, wann diese drei Stücke in die Leoni-Sammlung gelangten und zumindest die Porträts von Philipp und

Anna von Österreich erst nach 1570 entstanden sein können, lassen alle diese Faktoren zusammen doch erahnen, mit welchem Aufwand die Habsburger-Porträts von den Leoni entworfen wurden.

Deutlich wird jedenfalls nicht nur, dass bereits ab 1549 »autorisierte Herrscherbildnisse« entstehen sollten: Das zeigt sich insbesondere an der begeistert aufgenommenen Bronzestatue Karls V., von der es mehrere annähernd zeitgleiche Abgüsse gibt.⁵⁴ Deutlich wird auch einmal mehr, in welchem Ausmaß Leonis Äußerungen strategisch sind und nicht als Tatsachenbericht gelesen werden dürfen: So will Leoni im zitierten Brief an Ferrante Gonzaga vor allem auch betonen, dass gerade dessen Bildnisaufträge besonders gut gelungen seien und trotz der Verpflichtungen gegenüber dem Kaiser nicht als zweite Wahl behandelt wurden. Dass dagegen die noch in Brüssel aus Ton gefertigte und heute verlorene erste Büste Karls V. auf Anhieb das Porträtvorbild für die in den nächsten Jahren realisierten Darstellungen des Kaisers abgegeben hätte, lässt sich aus dem Schreiben nicht ableiten. Im Gegenteil könnte die Reise nach Augsburg genauso gut auf die Notwendigkeit neuerlicher Autopsie und Abstimmung hinweisen.

Schon zuvor hatte am 20. Dezember 1550 Leoni Granvelle um Unterstützung für einen neuen Einfall (»capriccio«) zur geplanten Bronzestatue Karls V. gebeten: Da der Kaiser aufgrund seiner großen »Bescheidenheit« weder eine unterworfenen Provinz noch ein anderes Sinnbild seiner besiegten Feinde unter dem Fuß niederreten wolle (bei der hier beschworenen »modestia« handelte es sich um die gleiche Tugend, die auch dafür angeführt wurde, dass Karl nicht selbst ein Reiterstandbild in Auftrag gab), schlug Leoni vor, eine Statue des *Furor*, der unbeherrscht-entfesselten (Kriegs-)Raserei, zu ergänzen.⁵⁵ Die Idee wurde angenommen.

Schon am 15. Juni 1551 folgte die zweite Bitte für ein »nuovo capriccio«: Nun sollte die Rüstung Karls so gestaltet werden, dass man sie an- und ausziehen könne.⁵⁶ Nachdrücklich betont werden muss, dass die Formulierung des Bittbriefes – »la statua che si armava o disarmava« – keine Entscheidung darüber erlaubt, ob die Statue zunächst nackt oder mit Rüstung geplant gewesen war. Bereits einen Monat später, am 18. Juli, goss Leoni allerdings die Aktstatue von Karl.⁵⁷ Der *Furor* wurde dann Anfang November 1553 in Bronze realisiert; zu diesem Zeitpunkt war die Statue von Philipp ebenfalls gegossen, Königin Maria sollte unmittelbar folgen.⁵⁸ Unbekannt ist dagegen, wann die abnehmbare Rüstung in Bronze realisiert wurde. Wenn teils behauptet wird, dies sei erst 1555 geschehen, handelt es sich um ein Missverständnis: Tatsächlich besagt die Quelle nur, dass alle Bestandteile von *Karl V. über dem Furor* jetzt auch in der Nachbearbeitung fast fertiggestellt sind – über den Guss der einzelnen Teile lässt sich daraus nichts ableiten.⁵⁹

Schon im März 1554 sollte Leoni die Bronzestatuen in ihrem aktuellen Zustand, der laut dem Künstler nochmals ein Jahr Arbeit bis zur Vollendung erfordern würde, für den Kaiser in Zeichnungen dokumentieren: »Don Ferrante Gonzaga hat mich nach kleinen Skizzen der Werke gefragt, um sie seiner Majestät zu zeigen.«⁶⁰ Dass zu diesem Zeitpunkt die grundlegenden Arbeiten an dem Großauftrag weitgehend abgeschlossen waren, scheint auch ein Bericht des Agenten von Granvelle in Mailand, Antonio Patanella, nahezu legen. Am 3. März 1554 berichtete dieser seinem Herrn, augenscheinlich geschehe in Leonis Werkstatt nach dem Guss des *Furor* nichts weiter.⁶¹ Den Aufwand der Nachbearbeitung konnte Patanella offenbar nicht einschätzen. Zur Feier der Hochzeit und des *posse* Philipps, dem, wie bereits gesagt, am 16. August 1554 von Karl das Herzogtum Mailand abgetreten worden war, konnten die

Verantwortlichen der Öffentlichkeit dann anstelle der *in persona* nicht anwesenden Habsburger für einige Monate die Bronzestatue Philipps wie wohl auch *Karl V. über dem Furor* in provisorischer Aufstellung im Hof des Herzogspalastes präsentieren.⁶²

Nachdem schließlich Anfang Juli 1555 lange fehlendes Metall durch das Machtwort des Mailänder Gouverneurs besorgt worden war, wie ebenfalls schon eingangs erwähnt, wurde sehr wahrscheinlich die dem Kaiser besonders am Herzen liegende Porträtbüste als letztes Werk in Rekordzeit realisiert. Denn schon am 14. August 1555 fragte Leoni bei Granvelle an, ob er alle Statuen in dem Zustand, der jeweils erreicht sei, für den Transport nach Brüssel bereitmachen solle. Dies beträfe für den Landweg über Trient und Speyer die Bronzestatue des Kaisers und den *Furor* samt der Rüstung, alle diese Stücke weitgehend fertig, die Bronzestatue der Kaiserin, die Bronze- und die Marmorbüste Karls (bei der trotz des Gewichts offenbar eine Ausnahme gemacht wurde), ein Bronzerelief sowie die beiden Statuen für Königin Maria. Die übrigen Marmorwerke dagegen, teils (fast) fertig, teils erst »abbozzato«, würden über Genua verschifft: zwei große Reliefs, die Statue und eine Büste der Kaiserin sowie – da Leoni von insgesamt fünf Werken spricht – die Marmorstatue Karls, die erstaunlicherweise explizit aufzulisten vergessen wurde.⁶³ Am 14. Oktober 1555 holte Patanella zudem vier »gut vollendete und wunderbar grün patinierte« Bronzebildnisse in der Werkstatt Leonis ab: Büsten von Granvelle, von Karl und von Maria sowie ein Oval mit dem Reliefporträt Karls.⁶⁴ Zumindest diese vier Stücke, drei davon Repliken nach den Werken für Karl und Maria, waren offenbar zwischendurch vom Bischof von Arras bestellt und von Leoni ebenfalls und sogar schneller als die Exemplare für Brüssel vollendet worden. Die vom Kaiser und

von Königin Maria in Auftrag gegebenen Skulpturen, an denen vermutlich zwischenzeitlich noch weitergearbeitet worden war, wurden endgültig Anfang Februar 1556 losgeschickt und die neun Transportkisten auf dem Landweg hatten rund sechs Wochen später ihr Ziel Brüssel erreicht.⁶⁵ Signiert und damit endgültig fertig ziseliert, geschliffen und poliert waren sie dann 1564 in der Madrider Werkstatt der Leoni. Für das aufwendige Gewand der bronzenen Statue von Isabella etwa wurden eigens nochmals zwei spanische Silberschmiede, Felipe Jusarte und Micael Méndez, angeheuert.⁶⁶ Die schweren Marmorstatuen blieben dagegen bis 1568 im Hafen von Cartagena und wurden erst dann nach Madrid transportiert und fertiggestellt.⁶⁷

Festzuhalten ist angesichts dieses zunächst kargen Daten- und Faktengerüsts für das komplexeste Werk dieser Jahre, *Karl V. über dem Furor*, dreierlei: 1.) Die Gruppe ist so überzeugend komponiert, dass sie eigentlich nur als Einheit konzipiert worden sein kann. In dem Moment, da Leoni die Arbeit an der Statue Karls V. begann, muss jedenfalls auch eine Begleitfigur in ähnlicher Haltung wie der *Furor* vorgesehen gewesen sein. 2.) Diese Einheitlichkeit gilt in mancher Hinsicht auch für die zweite ›nachträgliche‹ Idee einer abnehmbaren Rüstung, die bei anderer Körperhaltung oder auch nur minimaler Bekleidung der Aktstatue etwa mit einem Paludamentum oder Lendentuch nicht mehr anzubringen gewesen wäre. 3.) Dabei hinterfragt die Forschung seit Langem nicht mehr die Annahme, dass die Figur Karls zunächst als Akt konzipiert gewesen sei und dann als nachträgliche Idee einen Harnisch erhalten habe. Tatsächlich sagen die Quellen dazu nichts explizit aus. Im Gegenteil spricht, wie zu zeigen sein wird, alle Wahrscheinlichkeit dafür, dass die ursprüngliche Idee für das Bronzemonument den Kaiser in Rüstung zeigen sollte.

Die schwierige Wiedergeburt des Denkmals

Personendenkmäler sind nicht erst in den letzten Jahrzehnten zum Problem geworden. Bereits die Wiedereinführung von Monumenten zu Ehren eines Individuums im öffentlichen Raum erwies sich im nachantiken Europa als schwieriger, häufig krisenhafter und langwieriger Prozess. Dabei war der mittelalterliche und frühneuzeitliche Monumentbegriff sehr weit gefasst und keineswegs auf Personenstandbilder und Porträts im öffentlichen Raum fokussiert. Das wichtigste Lexikon des 16. Jahrhunderts definiert jedenfalls: »Monument heißt alles, was uns erinnert oder erinnern kann, [...] wie etwa Inschriften, Grabmäler, Statuen, Heiligtümer, öffentliche Bauwerke, Gesänge, Geschichtsschreibung, Dokumente, [eine bestimmte] Lehre, Bücher und alle anderen Dinge, die uns an eine vergangene Sache erinnern.«⁶⁸ Das folgende Kapitel will die verschiedenen Erfahrungs-, Wahrnehmungs- und Erwartungshorizonte solcher Denkmäler in Europa bis zu Leonis *Karl V. über dem Furor* skizzieren, um die Konzeption und die Reaktionen auf dieses Werk umfassender kontextualisieren zu können.

Die Geschichte des nachantik-neuzeitlichen Personendenkmals beginnt zwar nicht erst im 13. Jahrhundert, gewinnt dann aber doch entscheidend an Dynamik.⁶⁹ Aus den Jahrhunderten davor sei etwa an die Herkulesstatue für den Konsul Rudolfus erinnert, eine 1124 am Arnoufer in Pisa aufgestellte, umgearbeitete antike Statue, die allerdings nur symbolisch, kaum im Sinne einer Porträtähnlichkeit auf die Verdienste des Konsuls verwies.⁷⁰ Solche frühen Beispiele bleiben lokal begrenzte Einzelfälle. Aber auch die Befunde im Zeitraum vom 13. bis zum 16. Jahrhundert, in dem wieder vermehrt neuzeitliche Personendenkmale errichtet wurden, lassen sich nicht als lineare Entwicklungs- und schon gar

nicht als Fortschrittsgeschichte beschreiben. Mindestens so sehr wie der Erfolg sind das Scheitern, die problematischen Kontexte oder zumindest die kontroversen Diskussionen über diese neue Form der Ehrung im Bild zu betonen.

Nun waren die antiken Personenmonumente nie ganz aus dem öffentlichen Raum verschwunden. Sie lebten nicht nur in Rom (voran der unterschiedlich gedeutete Reiter des Marc-Aurel-Monuments, aber etwa auch die in den *Mirabilia Urbis Romae* zu zwei Philosophen »Praxitellus« und »Fidia« umgedeuteten Statuen der Rossebändiger) und Konstantinopel (etwa das erst zu Beginn des 16. Jahrhunderts sukzessive zerstörte Reiterstandbild Justinians) weiter. Auch in Pavia (Regisole) und Barletta hatten Porträtstatuen (sogar) aus Bronze überdauert.⁷¹ Möglicherweise handelt es sich bei dem über fünf Meter großen Kaiserbildnis in Barletta um dasjenige antike Werk, das Friedrich II. aus Ravenna in sein süditalienisches Reich hatte bringen lassen wollen, das dort aber nicht ankam. Jedenfalls ist die Bronze ab 1309 am Hafen von Barletta bezeugt, 1491 wird sie restauriert und in der Stadt als Bildnis des Heraklios I., des Gründers der Stadt, aufgestellt. Wie berühmt gerade dieser »Koloss des Heraklios« im 16. Jahrhundert war, zeigt nicht nur seine Erwähnung im ersten in der Frühen Neuzeit gedruckten, äußerst einflussreichen Traktat zu den Bildkünsten, *De sculptura* von Pomponio Gaurico (1504).⁷² Für Francisco de Holanda, der von 1538–1540 im Auftrag des portugiesischen Königs Italien bereiste und die Sehenswürdigkeiten in Zeichnungen festhalten sollte, schien es offenbar zwingend, den *Koloss von Barletta* als einzige damals bekannte überlebensgroße bronzene Panzerstatue eines römischen Kaisers in seine Sammlung aufzunehmen (Abb. 4). Da Francisco aber nicht selbst nach Apulien reisen konnte oder wollte, zeigt seine Zeichnung vermutlich auf Basis von Beschreibungen eine

Fantasiekomposition aus Statuenelementen, die er in Rom hatte sehen können.⁷³

Alle diese Statuen überlebten die Jahrhunderte wohl deshalb, da sie zu städtischen Identifikationsfiguren aufgestiegen waren. Fehlten solche überlieferten Werke, dann scheint zunehmend ein Bedürfnis danach entstanden zu sein. Wobei die Konkurrenz unter den Kommunen das Errichten von neuen Monumenten noch beflügelte: In Mantua thront seit der Zeit um 1230 Vergil an der Seite des Palazzo del Broletto.⁷⁴ Selbst Andrea Mantegnas Entwürfe für ein neues Monument Ende des Quattrocento sollten dieses nicht ersetzen. Die Paduaner errichteten zwischen 1274 und 1284 ein (an-ikonisches) Grabmonument für ihren angeblichen trojanischen Stadtgründer Antenor. Und sie legten im 14. Jahrhundert mit einem Bildnis des aus Padua stammenden Titus Livius am Palazzo della Ragione nach. Die Pläne für ein Ehrengrabmal des antiken Historikers, dessen Sarkophag mit Knochen man 1413 gefunden zu haben glaubte, wurden zunächst aber nicht realisiert. Erst 1547 folgte ein Monument im Inneren des Kommunalpalastes.⁷⁵ In Cremona wurde 1417 eine wohl aus dem 13. Jahrhundert stammende Statue wiedergefunden und an der Längswand des Domes in einer Nische präsentiert: Man dachte, es handle sich um die legendarische Figur des Giovanni Baldesio, dem es im späten 11. Jahrhundert gelungen war, die Stadt von einer kaiserlichen Steuer zu befreien. Modena zog wenig später nach und stellte die seit 1268 nachgewiesene Statue der *Bonissima*, zunächst wohl als Personifikation städtischen Wohlergehens und Garantin der richtigen Maßeinheiten verstanden, 1468 an der Ecke des Palazzo del Comunale auf. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich offenbar die Erzählung etabliert, es handle sich um das Bildnis einer Wohltäterin der Stadt namens Bona.⁷⁶ Sulmona ehrte dagegen im Laufe des Quattrocento den



Abb. 4: Francisco de Holanda: Koloss von Barletta, fol. 8r der Antigualhas (Os desenhos das antigualhas), 1538–vor 1571, 460×350 mm, Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial.

Sohn der Stadt, Ovid, mit zwei, wenn nicht drei Standbildern, von denen eines heute noch erhalten ist.⁷⁷ An der Fassade des Doms von Como sitzen seit 1498 Plinius d. Ä.

und Plinius d.J., Werke von Tommaso Rodari. Eine ›private‹ Statue von Plato – vermeintlich sein Vorfahre – stellte 1478 der Bildhauer Giovanni Antonio Piatti an der Fassade seines Hauses in Mailand als eine Art Gedächtnismonument für sich selbst auf.⁷⁸ Unsicher ist dagegen, ob in Florenz um 1400 für die Domfassade Statuen der berühmtesten Literaten der Stadt von der Antike bis ins späte Mittelalter geplant waren. Die zeitgleichen Versuche, die Gebeine Dantes aus Ravenna zurückzuerhalten, um ihm ein städtisches Ehrengrab zu errichten, scheiterten jedenfalls. Erst ab den 1470er Jahren wurde begonnen im Langhaus des Doms eine Galerie posthumer Ehren-Kenotaphe für die *uomini illustri* der Stadt – von Arnolfo di Cambio über Giotto bis Brunelleschi – anzulegen.⁷⁹ 1549 schließlich erlangte in Viterbo die angeblich bereits 1138 verstorbene, später zur städtischen Legende aufgestiegene Galiana allein aufgrund ihrer sagenhaften Schönheit ein Monument an einer Kirchenfassade auf einem der wichtigsten Plätze der Stadt (freilich handelt es sich um keine Porträtstatue, sondern um einen antiken Meleager-Sarkophag, der auf die Geschichte der verstorbenen Schönheit umgedeutet wurde).⁸⁰ Nördlich der Alpen ließe sich ähnlich auf die Statuen von Karl d. Gr. oder Roland seit der Mitte des 14. Jahrhunderts verweisen, die zumeist städtische Freiheit, Privilegien und Recht verkörpern sollten.⁸¹

Dass nicht nur Gestalten der Vergangenheit, sondern auch ›Geistesgrößen‹ der Gegenwart außerhalb eines Kirchenraums geehrt wurden, beginnt ebenfalls im 13. Jahrhundert. Bereits der Rhetorikprofessor Boncompagno da Signa bespricht 1215/1226 Grabmäler nicht nur »herausragender Personen«, also wohl kirchlicher und weltlicher Potentaten, sondern auch »der weisesten Männer«.⁸² Vermutlich in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts setzt dann in Bologna die Tradition der Professorengrabmäler (alle Juristen) im

Außenraum von S. Domenico und S. Francesco ein, auf denen die Verstorbenen ab 1300 auch als Lehrende vor Schülern im Relief darstellt waren.⁸³ Petrarca sollte nach 1374 ein Grabmal vor der Kirche in Arquà erhalten, wohin er sich zurückgezogen hatte. Die kleine Bronzestatue auf dem Sarkophag wurde allerdings erst 1547 ergänzt.⁸⁴ Dagegen blieben Filaretos Ehrenstatuen berühmter Architekten Textfiktion wie der gesamte Entwurf seiner Idealstadt Sforzinda.⁸⁵ Erst Erasmus sollte 1557 in Rotterdam mit einer öffentlichen Steinstatue geehrt werden – vorausgegangen waren möglicherweise bereits 1536 und dann jedenfalls 1549 anlässlich des Besuchs des zukünftigen spanischen Königs Philipp II. ephemere Standbilder.⁸⁶ Dieses freistehende Personenmonument für eine intellektuelle Berühmtheit der nahen Gegenwart – kein Herrscher, kein Heerführer – blieb für über ein Jahrhundert ein Unikum. Dass allerdings auch Grabmäler von Literaten zunehmend als Monumente irdischen Ruhms verstanden wurden, zeigen etwa die 1574 erstmals publizierten und bis 1671 nachgedruckten *Monumenta sepulcrorum cum epigraphis ingenio et doctrina excellentium virorum* des Tobias Fendt, in dem 129 Beispiele letzter Ruhestätten von Antenor bis Jacopo Sannazaro zusammengestellt sind.⁸⁷

Entscheidend für die Akzeptanz dieser Monumente war offenbar eine allgemein anerkannte herausragende Leistung des Verstorbenen, ein übergreifendes kommunales Interesse an dieser Person und daraus folgend ein mehr oder weniger ›öffentlicher‹ Auftrag. Damit scheinen auch die sechs heute noch nachweisbaren, im 13. und 14. Jahrhundert errichteten, verhältnismäßig kleinformatigen Reiterstatuen für die *podestà* von Padua, Reggio Emilia, Castello di Serravalle, Narni, Florenz und Mailand gerechtfertigt: Alle hatten sich Verdienste um ihre Stadt erworben, so etwa in Mailand Oldrado da Tresseno um den Bau des

Palazzo della Ragione und die Verfolgung der Katharer, wobei dessen erhaltenes Monument mit Inschrift den besten Aufschluss zu den Gründen für die Ehrung gibt.⁸⁸

Kritisiert wurde dagegen jede als unangemessen wahrgenommene Form des eigenen Bemühens um Nachruhm. Diese Spannung lässt sich durchgehend in den Quellen nachweisen: Einerseits wird bereits in Vorworten mittelalterlicher Texte auf antike Ehrenstatuen, Ehrensäulen oder Triumphbögen verwiesen, die an »wichtige Siege und herausragende Taten« erinnerten und an deren Seite die Autoren nun ihre Schriften als »Papiermonumente« (im Sinne des zitierten Horaz) stellen wollen. Historisch korrekt verwies etwa auch schon 1224 der Sienerer *podestà* und Stadtschreiber Bernardo Orlandi de' Rossi auf die Ehre und Familientradition bewahrenden antik-römischen (Ahn-) Bildnisse.⁸⁹ Andererseits monierte nicht nur Boccaccio, dass heutzutage Monumente allein Ergebnis des Ehrgeizes »ruchloser und schlechter Menschen« seien, sondern auch Petrarca beklagte ganz ähnlich in *De remediis utriusque fortunae* (1354–1367): »Vorzeiten waren die bylder anzeigung der tugent / yetzt seynd sye unzymligkeit der augen / [...] Nun werdenn sye gestelt den reychen leütten / die außlendische Mermelstain umb grosses gelt erkauffen.«⁹⁰

Besonders deutlich wird die Ambivalenz in der Chronik »moderner Ereignisse« (1412–1425/33) des Veroneser Magisters Marzagaia. Dem Kapitel zu Personen, »die posthum mit Statuen geehrt worden sind« – eigentlich Lobeshymnen auf die (Grab-)Monumente der Scaliger in Verona, des Bernabò Visconti in Mailand, des Bonifacio Lupi in Padua, des Giovanni Acuto in Florenz, des Giovanni Gambacorta in Pisa, des Giovanni d'Azzo degli Ubaldini und des Giovanni Tedesco da Pietramala in Siena sowie des Giacomo de' Cavalli in Venedig –, stellt er eine erstaunlich negative Einführung voran (selbst wenn man die literarische

Tradition der ›Weltverachtung‹ im Angesicht menschlicher Größe mit berücksichtigt): »Meine Feder soll sich [nun] jenen [Menschen] zuwenden, die – mit Statuen geehrt – versucht haben, ihren Abgang aus dieser Welt durch ihre eigenen Taten zu verzögern, damit der allzu vergängliche [Nach-]Ruhm ihr Andenken bewahren möge. Scheinen sie ihr Glück in dieser allzu trügerischen Welt doch nur dann gefunden zu haben, wenn das flüchtige Leben sie als eine Art Geschenk in Stein gemeißelt hat – ohne zu bemerken, dass sich damit die Qualen des Todes wiederholen, denn auch dieser nutzlose Stein wird verschwinden. Die einem jeden zugewiesene Zeit, in der das menschliche Leben sich doch wohl erfreut, dass es noch da ist, geht einmal zu Ende, mag diese Zeit auch noch lang sein.«⁹¹

* * *

Für die Kategorie dieser Personen, die »ihr Glück« dann gefunden zu haben glaubten, »wenn das flüchtige Leben sie als eine Art Geschenk in Stein gemeißelt hat«, und bei denen es sich zunächst um Personen der Macht handelte, nahmen die Herausforderungen angesichts solcher Monumente nun schlagartig zu. Wenig überliefert ist über die zeitgenössische Rezeption einer Sitzstatue Friedrichs II., die von Büsten seiner Berater flankiert wurde. Mit diesem Bildnis aus Marmor, das antike Elemente mit der mittelalterlichen Bildtradition vom guten, gerechten Herrscher verband, ließ der Kaiser ein von 1234–1239 errichtetes Tor schmücken, das den triumphalen Zugang zur Grenzstadt Capua und damit zugleich zu seinem süditalienischen Reich markierte.⁹² Außer Zweifel steht aber, dass sich vier Jahrzehnte später die Sitzstatue des Karl von Anjou auf dieses Modell bezieht: Karl, König von Sizilien, der die Herrschaft der Staufer blutig beendete, wobei er diesen in

seinen Ambitionen auf ein Mittelmeerreich in nichts nachstand, erhielt in seiner zweiten Amtszeit 1268–1278 beim oder am römischen Kapitolspalast aufgrund seiner Funktion als Senator ein Ehrenmonument, das wohl zugleich als Rechtssymbol funktionierte, gemeißelt von Arnolfo di Cambio.⁹³ Dies blieb kein Einzelfall: Die Stadt Piacenza errichtete ebenfalls eine Statue Karls (die Heinrich VII. 1312 wieder entfernen ließ) und in Bologna wurde 1299 ein posthumes Marmormonument für ihn neben zwei weiteren für Papst Bonifaz VIII. und für den Capitano del Popolo zumindest geplant – angeblich mangels geeigneter Bildhauer aber ›nur‹ eine vergoldete Bronzestatue für den Pontifex ausgeführt.⁹⁴ Karls Enkel, Robert von Anjou, sollte dann um 1313 als Schutzherr der Stadt Prato am dortigen Palazzo Pretorio eine (heute ebenfalls verlorene) Sitzstatue erhalten. In diese Reihe gehört auch die Sitzstatue des überraschend verstorbenen Heinrich VII. selbst im Kreis seiner Ratgeber, die 1315 Tino di Camaino für das in der Apsis des Doms von Pisa errichtete, 1494 von dort wieder entfernte Grabmal fertigte.⁹⁵ (Sitzende) Herrscherfiguren finden sich im Übrigen auch nördlich der Alpen, zunächst an Kathedralen, dann monumental Kaiser Karl IV. und König Wenzel am Altstädter Brückenturm in Prag, um 1380 von Peter Parler geschaffen.⁹⁶ Ein spätes Beispiel liefert eine Reihe sitzender Herrscherstatuen in der Sala de los Reyes des Alcázar von Segovia, die unter Heinrich IV. von Kastilien (reg. 1454–1474) geschaffen und Ende des 16. Jahrhunderts ›restauriert‹ und ergänzt wurde.

Umittelbare Folgen – und engste personelle, räumliche und künstlerische Verbindungen – hatten diese visuellen Machtbekundungen Friedrichs II. und Karls von Anjou auch auf die päpstliche Selbstdarstellung. Jedenfalls begann bereits wenige Jahre nach dem Tod Karls mit Bonifaz VIII. eine beispiellose Serie von Statuensetzungen für den amtie-

renden Papst. Auch wenn die Monumente für Stadttore, Kirchen und Palastfassaden offiziell von den Kommunen Rom, Anagni, Orvieto, Florenz, Padua (nur geplant?) und Bologna (hier, wie gesehen, sogar eine Bronzestatue) in Auftrag gegeben wurden und Bonifaz in eigenem Namen nur sein Grabmal bestellte, darf doch davon ausgegangen werden, dass diese Aufträge alle mit Wissen und Willen des Pontifex erfolgten. 1303 ließ der französische König den Papst als Häretiker, unter anderem aufgrund des Vorwurfs der Idolatrie, anklagen. In den letzten Jahren wurde von der Forschung herausgearbeitet, dass es dabei um Machtfragen und juristische Überlegungen, nicht primär um die Bildnisproblematik ging.⁹⁷ Zunächst standen auch nur kleine Silberstatuetten im Kirchenraum, nicht alle Personenmonumente des Bonifaz, in der Kritik. Dennoch macht der weitere Verlauf des Prozesses deutlich, dass auch mit einem allgemeinen Empfinden dafür gerechnet wurde, dass diese Art der Selbstdarstellung unangemessen war.

Dies gilt entsprechend für den ebenfalls komplexen Fall der Reiterstatue, die Bernabò Visconti um 1363 hinter dem Hochaltar der Grabkirche der Familie, S. Giovanni in Conca zu Mailand, errichten ließ. Nach dem Tod Bernabòs 1385 wurde nicht nur ein Sarkophag unter der Figur ergänzt, sondern auch der bis dahin offenbar von einem Helm bedeckte Kopf durch das heute sichtbare Konterfei ersetzt. Die explizit negativen Äußerungen über die Statue stammen einmal mehr von französischer Seite und verfolgen eigentlich ein anderes argumentatives Ziel. Gleichwohl funktionierte der Vorwurf, es sei »ein abscheuliches Idol über [bzw. auf] dem Altar Gottes [zu sehen], das Bild eines Mannes in Rüstung auf einem Pferd aus weißem Marmor«, nur, wenn damit eben auch ein allgemeines Wahrnehmungsproblem bei einem solchen Monument angesprochen war.⁹⁸ Offenbar ließ noch so viel Macht das

Gefühl für die Angemessenheit der Selbstdarstellung nicht vergessen.

Überraschenderweise gab es in italienischen Kirchenräumen, wenn auch nicht direkt hinter dem Hochaltar, spätestens seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts zahlreiche Reiterbildnisse, gemalt, aus Holz und anderen ephemeren Materialien, aber auch aus Stein und Bronze. Mit dieser Monumentform wurden nicht ausschließlich, aber doch auffällig viele Heerführer geehrt. Wobei deren Reiterbildnisse nicht auf den Grabkontext beschränkt blieben – beginnend mit dem Fresko des Guidoriccio da Fogliano im Ratssaal des Palazzo Pubblico von Siena (Simone Martini, um 1330/32, oder Nachfolger, um 1352) bis hin zu bronzenen Reiterdenkmälern, Donatellos *Gattamelata* in Padua (1442–1453, immerhin noch auf dem Friedhof des Santo aufgestellt) und demjenigen für Bartolomeo Colleoni vor S. Maria Gloriosa dei Frari in Venedig (1480–1496). Nun scheinen militärische Siege besonders offenkundige Verdienste und ein Heerführer zu Pferd eine besonders naheliegende Darstellungsform zu sein. Zugleich lassen sich die Beispiele nicht auf eine allen gemeinsame, einfache Erklärung herunterbrechen. Auffällig bleibt dennoch, dass mit den Condottieri ausgerechnet eine Personengruppe mit eigentlich prekärem Treue- und Anstellungsverhältnis derart herausgehoben wurde: Kämpften sie doch mit ihren Soldaten häufig für die Partei, die am besten bezahlte bzw. von der am meisten Gewinn zu erwarten war. Zumindest einige Fälle und Dokumente scheinen nahezu legen, dass das Versprechen und Errichten eines Ehrenmonumentes eine Art immaterielle und mit Geld sonst nicht zu erlangende Vergütung, nämlich ›ewigen‹ Nachruhm, bot, wodurch die Condottieri zusätzlich an ihre Dienstherrn gebunden wurden.⁹⁹

Diese (maximale) Auszeichnungsform des Reiterbildnisses wurde naheliegenderweise auch für die Grabmäler

von Königen und Stadtherrn gewählt – von Ladislaus von Anjou-Durazzo in Neapel über die Scaliger in Verona bis hin zu Annibale Bentivoglio in Bologna.¹⁰⁰ Die Loslösung vom sepulkral-religiösen Kontext hin zum freistehenden Säulenmonument war dann jedoch ein langwieriger Prozess mit teils gescheiterten Projekten. Betont werden muss zudem, dass die Form des Säulenmonuments unabhängig von Personendenkmälern wieder in Gebrauch kam, etwa für das Kreuz, aber auch für Heilige und Symbole städtischer Identität (auf den beiden Säulen des Markusplatzes in Venedig aus dem 12. Jahrhundert etwa wurden nach 1204 der Markuslöwe, 1329 die Figur des Hl. Theodor oder Georg aufgestellt), für Herrschafts- bzw. Siegeszeichen (der Braunschweiger Löwe aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts und der Löwe vor S. Andrea in Padua von 1209) oder für Personifikationen (die *Dovizia* Donatellos auf dem Mercato Vecchio von Florenz vom Ende der 1420er Jahre).¹⁰¹ Zu erinnern ist zudem daran, dass im Norden ebenfalls schon monumentale Reiterbildnisse bekannt waren, so ein heute zerstörtes für König Rudolph I. von 1266 am Straßburger Münster oder das 1304 für Philippe le Bel in Nôtre-Dame von Paris errichtete – wobei auch andere Formen von Stifter- und Grabdarstellungen insgesamt deutlich ›weltliche‹ Ruhmes- und Gedächtnisaspekte bedienten (man denke etwa an die Naumburger Stifterfiguren). Möglicherweise waren auch der Bamberger und der Magdeburger Reiter als Personenmonumente gedacht; gesichert waren es die um 1300 errichteten Reiterstandbilder aus Stuck für Heinrich I. und seinen Feldhauptmann, den Hl. Rasso von Andechs, in der Pfarrkirche von Mauerkirchen im Innviertel (1865 durch Brand zerstört).¹⁰² Zwischen 1443 und 1451 wurde dann ein Reitermonument Karls VII. am Palast des Jacques Cœur in Bourges aufgestellt. Karl VIII. und Ludwig XII. ließen Ende des 15. Jahr-

hunderts über den Ehrenportalen der Schlösser von Vêretz bzw. Blois Reiterstatuen von sich aufstellen. Dem Vorbild folgten vor allem hochadelige Heerführer in Le Verger, Nancy, La Roche du Maine, Assier und Écouen.¹⁰³

In jedem Fall lassen die frühen ›Denkmalprojekte‹ von Neapel bis Mailand Interesse und Konkurrenz über ganz Italien hinweg erkennen. In Ferrara wurde kurz vor 1400 eine Statue des Stadtherrn Alberto V. d'Este an der Fassade der Kathedrale aufgestellt. Er erscheint im Pilgergewand und verweist auf eine lange Inschrift an seiner Seite, die die Privilegien auflistet, die er 1391 vom Papst für die Familie Este und die Stadt erhalten hat.¹⁰⁴ Die Statue zeigt den Stadtherrn also nicht nur demütig im Dienst für Familie und Untertanen, sondern eigentlich auch ›nur‹ als Präsentations- und Zeigefigur für den Text. Die Porträtpräsenz der Este auf dem großen Platz vor der Kathedrale sollte ein halbes Jahrhundert später durch das erste Reiterstandbild der Neuzeit erweitert werden, geschaffen zwischen 1441 und 1451. Beauftragt vom Ältestenrat der Stadt, freilich unter massiver Beteiligung des Sohns Leonello d'Este, feiert es den verstorbenen Niccolò III. als »dreifachen Friedensstifter in Italien«. Aufgestellt wurde es auf einer Bogenarchitektur vor dem Markgrafenpalast im Stadtzentrum. Nachdem Leonello überraschend bereits 1450 gestorben war, rückte sein Halbbruder Borso d'Este nach. Diesem beschloss die Stadt Modena umgehend als Dank für den Erlass von Steuern ein Monument zu errichten. Der Auftrag ging an Donatello, wurde aber nie ausgeführt. Dafür errichtete Borso in Ferrara nun für sich selbst eine freistehende Sitzstatue gegenüber dem Reiterbildnis Niccolòs. Über die Gründe, warum dies gerade Borso tat und nicht schon Leonello, lässt sich nur spekulieren: Der unerwartete Tod Leonellos mag dessen Pläne für sich selbst vereitelt haben. Weiterhin plausibel scheint aber auch, dass Borso als

illegitimer Sohn Niccolòs wohl noch mehr als der ebenfalls uneheliche, aber schon im Kindesalter legitimierte Leonello eine besondere Bestätigung benötigte und daher gerade er die Verbindung zu Vater und Familie demonstrativ ausstellen wollte.¹⁰⁵ Trifft dies zu, wäre auch dieses erste wohl wirklich freistehende Personenmonument der Mitte des 15. Jahrhunderts aus einer Krise heraus entstanden.

Zumindest der Plan für ein marmornes Reitermonument für Giovanni Vitelleschi auf dem römischen Kapitol 1436, der Triumphbogen, den König Alfonso nach seinem Sieg über die Anjou 1443 in Neapel errichten ließ und für den wohl ebenfalls ein bronzenes Reiterstandbild vorgesehen war, und dann Donatellos tatsächlich realisierter *Gattamelata* (1445–1453) auf dem Friedhofsareal des Santo in Padua belegen, wie die Idee ab den 1430er Jahren in ganz Italien virulent wurde. Ein freistehendes, rein profanes Denkmal scheint aber erst Leonardo mit dem Reitermonument des Francesco Sforza (1482, 1488–1493) geplant zu haben – an der Ausführung scheiterte er. So kommt dem Condottiere Colleoni mit seiner 1496 in Venedig aufgestellten Bronzestatue von Verrocchio und dem Gießer Alessandro Leopardi der Ruhm zu, das erste rein profane allansichtige Reiterdenkmal der Frühen Neuzeit erhalten zu haben. Wobei auch danach noch zahlreiche Projekte nicht realisiert wurden. Dies betrifft sowohl ephemere Reiterstandbildnisse bei Einzügen – von Leo X. in Florenz 1515 über François I. in Rouen 1517 bis hin zu Karl V. in Florenz 1536 – als auch ein in der Ausführung stecken gebliebenes Monument für Kaiser Maximilian I. in Augsburg.¹⁰⁶

Nördlich der Alpen war ein erstes Säulenmonument für eine lebende Person im Übrigen bereits 1475 im Zusammenhang mit der Kölner Stiftsfehde auf dem Marktplatz von Neuß errichtet worden: als Dank an Friedrich III. für die Hilfe in den Burgunderkriegen und für erhal-

tene Privilegien und Rechte. Die Bronzestatue des Kaisers in Rüstung mit Krone und Hohheitszeichen in der Hand fiel 1794 einmal mehr den Folgen der Französischen Revolution zum Opfer.¹⁰⁷ Andere Gedächtnismale blieben dagegen zunächst noch im Bannkreis der Kirche: Im Speyrer Dom initiierte Maximilian I. ein Kaisermonument über der Gruft. Vor allem aber begann er kurz nach 1500 mit der Planung und Ausführung seines Grabmals, das vierzig lebensgroße Bronzestatuen seiner Vorfahren, hundert Statuetten von Habsburger-Heiligen und vierunddreißig Büsten römischer Kaiser umfassen sollte. Ursprünglich für Wiener Neustadt vorgesehen, wurde es ab 1563 in die Innsbrucker Hofkirche überführt und in reduziertem Umfang fertiggestellt.¹⁰⁸ Jacques d'Amboise, Bischof von Clermont und Abt von Cluny, ließ in Paris in der Kapelle des Hôtel de Cluny eine statuarische Galerie der wichtigsten lebenden Mitglieder seiner Familie in Anbetungshaltung anbringen.¹⁰⁹ Dagegen sollte sein Bruder, der Erzbischof von Rouen Georges d'Amboise, das Schloss von Gaillon mit Statuen schmücken: So zierte die Hoffassade ein Standbild des 1508 zum römischen Kaiser gekrönten Ludwigs XII., just 1508 von dem Mailänder Bildhauer Lorenzo da Mugiano signiert, in antikischer Rüstung und mit einer Landkarte der eroberten norditalienischen Städte und Territorien in der Hand – flankiert von Charles d'Amboise und dem Kardinal selbst. Und in einer Garten-Loggia sahen sich die Besucher bemalten Terrakotta-Statuen gegenüber, die wiederum den König und andere hochgestellte Adlige darstellten.¹¹⁰ Für Franz I. fertigte Benvenuto Cellini ab 1542 in mehreren Schritten das Gussmodell einer riesigen Mars-Statue, die, auf einem Brunnen in Fontainebleau platziert, als Sinnbild für den König fungieren sollte.¹¹¹ Das geplante Reiterstandbild des Königs in Paris, von dem Giovan Francesco

Rustici immerhin das Pferd ausgeführt hat, ist schon erwähnt worden.

Kontroversen konnten aber auch vermeintlich versteckte Formen des Personenmonuments auslösen. Dies betraf etwa statuarische Rollenporträts, bei denen zumeist mythologische Gestalten auf Zeitgenossen anspielen sollten. So schuf Alfonso Lombardi 1519 im Auftrag der Stadt Bologna eine monumentale, komplett nackte Sitzstatue des Herkules. Über dem Nemäischen Löwen sollte sie Sinnbild für den Papst Leo X. sein, der die nördlichste Stadt des Kirchenstaates vor allem Unheil bewachte. Allerdings wurde sofort kritisiert, dass der besiegte Löwe unglücklich an den Namen des Pontifex erinnerte – woraufhin Lombardi das Untier in eine Hydra umarbeitete.¹¹²

Selbst ephemere Erinnerungszeichen waren von diesen Spannungen nicht ausgenommen: Das überrascht für die seit dem 14. Jahrhundert gebräuchlichen Schandbilder kaum, wohl aber für die Ex-Voto-Stiftungen und -Porträts in und bei Kirchen – häufig aus Wachs und mit echter Kleidung, Rüstung und Waffen ausgestattet und so sicherlich die ›lebensechtesten‹ Abbilder der Zeit. Auch sie erfuhren Kritik und Zerstörung. Ein erster Höhepunkt dieser Figuren scheint vom späten 14. bis ins frühe 16. Jahrhundert erreicht. Möglicherweise spielen sie für Leonis Idee einer abnehmbaren Rüstung eine Rolle: So waren im Santuario della Beata Vergine delle Grazie in Curtatone bei Mantua die Dargestellten mit einem wahren Panoptikum echter Rüstungen und Waffen des 15. Jahrhunderts ausgestattet.¹¹³ An das Marienheiligum von Hal bei Brüssel hatten Maximilian I. und Karl V. nicht nur lebensgroße Silberstatuen von sich in ewiger Anbetung, sondern auch Banner und Rüstungsteile als Votivgaben gestiftet.¹¹⁴ Dokumentiert ist etwa auch, dass an den wohl berühmtesten Kultort dieser Art, SS. Annunziata in Florenz, mit einer Heerschar

solcher Figuren, aus Mailand ein großes Leinwandgemälde mit einem Reiterbildnis des Filippo Maria Visconti übersandt wurde, damit dort ein Wachs-Ex-Voto nach diesem Modell hergestellt werden konnte.¹¹⁵ Dagegen wurde die Votiv-Stuckstatue des Bologneser Stadtherren Giovanni II. Bentivoglio, die er bei der Kirche Madonna di Galliera hatte aufstellen lassen und die möglicherweise mit einem echten Schwert ausgestattet war, 1507 zerstört, nachdem Julius II. die Stadt für den Kirchenstaat erobert hatte und alle Erinnerungszeichen an die vorherigen Herren – vor allem die Wappen und Impresen – ausgelöscht wurden.¹¹⁶

Um nur ein weiteres, ›profanes‹ Beispiel für solche politischen Statuenstürze zu geben: 1494 hatten die Pisaner, nachdem sie vom französischen König Karl VIII. aus der Herrschaft von Florenz befreit worden waren, dessen Herrschaftszeichen des Marzocco auf einer Säule an der Arnobrücke in den Fluß geworfen und stattdessen darauf das Bild eines französischen Königs zu Pferd, der einen Löwen niederreitet, errichtet. Als dann Karl V. in Pisa einzog, sollte auch dieses Reiterbildnis neben dem Marzocco im Wasser versinken.¹¹⁷

* * *

Die Päpste bedienten sich – man möchte vermuten, nachdem das Beispiel von Bonifaz VIII. zunächst abschreckend gewirkt hatte – spätestens seit 1467/68 ebenfalls wieder öffentlicher Personenmonumente. In diesen Jahren wurde in einer Nische der zur Piazza gewandten Außenwand von S. Lorenzo in Perugia aus Dankbarkeit eine Bronzestatue des antikenbegeisterten Paul II. aufgestellt, die leider 1798 eingeschmolzen wurde. Julius II. wird dann monumentale Bildnisse von sich als Macht- und Besitzdemonstration an den Grenzen des Kirchenstaates platzieren: in Ascoli

Piceno und insbesondere in Bologna. Die beiden Sitzfiguren des Papstes, die in Bologna von Michelangelo einmal aus Bronze, einmal aus Stuck für die Fassaden des Palazzo degli Anziani und von S. Petronio gefertigt wurden, sollten allerdings wenige Jahre später schon wieder von der rebellischen Stadtbevölkerung zerstört werden. Die Idee einer Sitzstatue für den Konservatorenpalast, wie sie erstmals Karl von Anjou realisiert hatte, griffen die Konservatoren dann 1514 mit dem Auftrag für eine Statue Leos X. auf, die 1521 aufgestellt wurde. Es folgte bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts noch ein Bronzemonument für Paul III.¹¹⁸ Auch in Perugia war bereits 1535 für diesen Pontifex eine öffentliche Bronzestatue dekretiert worden, aber erst die 1553 für Julius III. beschlossene wurde dann tatsächlich ausgeführt und aufgestellt.

Dagegen verhielten sich die Medici im ehemals republikanischen Florenz geradezu zurückhaltend: Zwar wurde im Salone dei Cinquecento des Palazzo della Signoria 1542–43 auf Geheiß von Cosimo I. durch Giuliano di Baccio d’Agnolo und Baccio Bandinelli die Tribuna dell’Udienza als Podest für den Thron des Herzogs und neues ›visuelles Zentrum der Macht‹ eingebaut. Dort sollten Cosimo Statuen der beiden Medici-Päpste und seiner vier bedeutendsten weltlichen Ahnen umringen.¹¹⁹ Im städtischen Außenraum aber wurde jedes Medici-Personenmonument zunächst noch sorgsam vermieden. Allein die Republik Genua hatte seit 1528/1529 Bandinelli mit dem Projekt einer Ehrenstatue für den Admiral Andrea Doria betraut, das zumindest in einer Planungsphase ein monumentales Standbild in der Mitte eines Platzes vorsah. Die Bedeutung dieses Werkes und seiner einmal mehr wechselvollen Geschichte für Leonis *Karl V. über dem Furor* wird Thema des nächsten Kapitels sein.

In jedem Fall zeigt dieses kursorische Panorama der von

ca. 1250–1550 in Italien und dem restlichen Europa entstandenen Personendenkmäler, dass es diesen Monumenttyp zwar in größerer Zahl und Bandbreite gab, dass aber vor Leonis *Karl V. über dem Furor* keine vergleichbare (Akt-) Statue für einen ›öffentlichen Raum‹ geschaffen worden war. Deutlich wird zudem, wie viele dieser frühen Monumente in entscheidender Weise aus einer problematischen Situation heraus entstanden waren, von den Zeitgenossen kritisch wahrgenommen, wieder zerstört oder aber nicht realisiert wurden. Statuen selbst für höchste Potentaten waren noch im 16. Jahrhundert keine Selbstverständlichkeit. Die Frage des ›Dekorum‹ dieser Bildnisse – eine Kategorie, die nicht nur die Angemessenheit der äußeren Erscheinung betraf, sondern offenbar als eine Art argumentativer Deckmantel alle Überlegungen zu politischer Machtbekundung, persönlicher Eignung und Nutzen der Aufstellung umfassen konnte – erwies sich als zentral für Akzeptanz oder Misserfolg.

Ambiguer Akt oder ›Gott in Uniform‹

Leonis Statuen für Karl V. und die Habsburger sind zunächst einmal keine ›Krisenmonumente‹. Auch wenn der Kaiser nicht alle seine Pläne und Vorhaben in gewünschter Form realisieren konnte, war seine Stellung nach dem Tunis-Feldzug und dem Sieg bei Mühlberg, gegen die islamischen ›Ungläubigen‹ und gegen die Protestanten, so gefestigt wie nie (die wenig späteren neuerlichen Auseinandersetzungen und Rückschläge waren nicht vorherzusehen). Als Herrscher über ein Gebiet, das selbst die Neue Welt einbezog, durfte er sich mehr denn jeder seiner Vorgänger als legitimer Nachfahre der römischen Imperatoren mit ihrem Kontinente übergreifenden Reich fühlen. Nachdem deren Monumente sich geradezu zum Inbegriff von Nachruhm entwickelt hatten, erschienen in Analogie dazu Leonis Statuen für den Kaiser eigentlich mehr als legitim. Und doch stellte insbesondere *Karl V. über dem Furor* als Personendenkmal in seinen beiden Erscheinungsweisen eine gleich dreifache Seh-Herausforderung für die Zeitgenossen dar:

I.) Kein vorausgehendes Monument wartete mit einer derart anspruchsvollen formalen Gestaltung und Ikonografie auf, bei der der Kaiser zugleich als idealer Tugendheld und Herrscher, neuer Aeneas und Augustus sowie als vorbildlicher *miles christianus* präsentiert wurde (s. Kap. ›Interessen und Bedeutungen‹). Dazu kommt eine Besonderheit von Kaiserstatuen, wie sie etwa eine juristische Publikation von 1549 anschaulich macht: Diese präsentiert auf dem Titelblatt den Holzschnitt eines fiktiven Standbildes auf Kaiser Justinian. Das (Papier-)Monument soll dabei wohl nicht nur auf dessen Tugenden und Gesetzgebung verweisen.¹²⁰ Zugleich erinnert es daran, dass den Statuen und anderen Bildnissen des Kaisers im Gefolge der

römischen Rechtsprechung ein juristischer Sonderstatus zukam, der über Asyl für Verfolgte bis zu Majestätsbeleidigung im Falle einer Attacke auf das Konterfei reichte.¹²¹ Die Statue des Kaisers unterschied sich so kategorial von anderen Personenmonumenten und näherte sich in manchen Aspekten eher Abbildern von Christus, Maria und den Heiligen an.¹²²

II.) Damit stellte sich die Frage der Angemessenheit, des Dekorums, gerade bei einem Monument für den Kaiser auf allen Ebenen. Bereits bei der prinzipiellen Entscheidung für oder gegen ein Personenmonument galt: Karl V. wollte unbedingt vermeiden, als eitel und auf den eigenen (Nach-)Ruhm versessen zu erscheinen. Das Projekt eines Reiterstandbildes blieb daher, obwohl Karl bei der Ausgestaltung entscheidend mitredete, offiziell ein Vorhaben Mailands unter Ägide von Ferrante Gonzaga als Ehrenbezeugung und Geschenk an den Herrscher. Aber auch bei der Gruppe von *Karl V. über dem Furor*, für die ein kaiserlicher Auftrag vorlag, spielte Leoni geschickt mit dem Kriterium der Demut, wenn er die (nachträgliche) Ergänzung des personifizierten *Furor* damit begründete, dass sich der Herrscher über keinen unterworfenen, zumal keinen identifizierbaren Feind unter seinen Füßen erheben wolle.¹²³ Dies entsprach exakt dem Rat, den Plutarch in seinen *Moralia* (539E–F, 540A–C) erteilt hatte, den die Fürstenspiegel der frühen Neuzeit vielfach wiederholten (teils durch christliche Autoritäten nochmals abgesichert) und den offenbar auch Karl internalisiert hatte: Selbstlob auf Kosten anderer, die dadurch erniedrigt werden, gilt es unbedingt zu vermeiden. »Allein die meisten Könige und Herrscher sind unverständig genug es zu machen wie die ihrer Kunst nicht völlig mächtigen Bildhauer, die da meinen, ihre Kolosse würden einen großen und gewaltigen Eindruck machen, wenn sie sie mit stark gespreizten Bei-

nen, ausgestreckten Armen und offenem Mund darstellten. Auch sie nämlich vermeinen [...] ihr Herrscheransehen und ihre Hoheit zu rechtem Ausdruck zu bringen, ganz ähnlich wie es bei jenen Kolossalstatuen der Fall ist, die sich äußerlich in harmonischer und göttergleicher Gestalt zeigen, inwendig aber mit Erde, Steinen und Blei gefüllt sind, [...]. Der Herrscher aber soll ein Ebenbild der alles ordnenden Gottheit sein. Dazu bedarf er nicht der Kunst eines Phidias oder Polyklet oder Myron, sondern er selbst soll sich durch seine Tugend zur Gottähnlichkeit erheben und in sich ein Bild darstellen, das den entzückendsten und erhebendsten Anblick gewährt« (779F–780F).¹²⁴ Der hier heraufbeschworene symbolische Gegensatz der Materialien erinnert zudem an die verwerfliche riesenhafte Statue im Traum des Tyrannen Nebukadnezar aus dem Alten Testament (Dan. 3, 1–25), war also besonders leicht christlich zu wenden. Erasmus von Rotterdam – Ratgeber des jungen Prinzen Karl, dem er 1515 seine *Erziehung des christlichen Fürsten* gewidmet hatte – ergänzte, dass sich ein Potentat vor Schmeicheleien durch Bilder und (Kolossal-)Statuen wappnen müsse.¹²⁵ In jedem Fall war es besser, ein »Bildnis der eigenen Tugend anstelle solcher des Körpers« zu hinterlassen.¹²⁶

Fragen der Angemessenheit im Hinblick auf historische Korrektheit betrafen ganz konkret aber auch die beiden Erscheinungsformen von Leonis *Karl V.*: So berichtete der Künstler von dem Treffen 1549 mit dem Kaiser als einziges inhaltliches Detail, dass sie intensiv die Frage der Rüstung des projektierten Reiterstandbildes – *modernamente* oder *all'antica* – diskutiert hätten.¹²⁷ Tatsächlich entwickelten sich im Gefolge des neuen Bewusstseins für historische Zeiten und deren materielle Relikte und Kunststile seit dem mittleren 14. Jahrhundert zunehmend Diskussionen darüber, welche Einkleidung bei Personen-

monumenten zu wählen sei. Gerade Waffen und Rüstungen waren dabei Objekte, an denen historische Veränderung und kulturelle Differenzen besonders frühzeitig und intensiv wahrgenommen wurden.¹²⁸ Filarete sollte erstmals in der Kunstliteratur ein Personendenkmal – Donatellos *Gattamelata* – dafür kritisieren, dass der Condottiere entgegen historischer Wahrheit eine antikische Rüstung trage.¹²⁹ Leonardo da Vinci empfiehlt wenig später, möglichst sämtliche allzu zeitgebundenen, modischen Elemente der Kleidung bei Porträt Darstellungen zu vermeiden.¹³⁰ Spätestens Pomponio Gaurico systematisiert 1504 in *De sculptura*: »Denn bei allen Statuen – seien sie zu Fuß oder zu Pferd, stehend, sitzend oder liegend, für öffentliche Orte oder private, in ziviler Standeskleidung oder in Rüstung – gilt es für jeden Einzelfall sorgfältig zu überlegen, welcher Schmuck und welcher Gegenstand angemessen sind; denn alle Dinge sind an die Personen, Orte, Zeiten und an die Natur einer Sache anzupassen.«¹³¹

Allein Angelo Decembrio hatte bereits in den 1450er Jahren für mehr oder weniger vollständige Aktdarstellungen wie in der Antike plädiert: Nicht nur ließe sich so das Problem der schnell veralteten Kleidermoden lösen, sondern vor allem auch die künstlerische Meisterschaft der Darstellung sei am nackten Körper am besten zu studieren.¹³² Bekannt waren der Frühen Neuzeit in der Tat römische Porträtstatuen mit Idealkörpern, die eine entsprechende Darstellungsdiskrepanz zwischen Kopf und Körper aufwiesen wie Leonis *Karl V.*¹³³ Zahlreiche antike Gedichte auf Herrscherstatuen beschrieben ebenfalls eine solche Kombination.¹³⁴ Gefordert war bei diesen Darstellungen ein ›differenzierendes Umschalten‹ der Wahrnehmung von Wiedererkennen und individuell-physiognomischer Deutung des Bildnisses zu attributiver Interpretation des Idealkörpers. Denn im Sinne des antiken Ideals der *Kalokagathia* gingen

Tugend und körperliche Schönheit zusammen, wie es auch in der Frühen Neuzeit behauptet werden konnte. Für den Marchese del Vasto etwa, in der Wahrnehmung der Zeitgenossen nach Karl V. die ›Nummer Zwei‹ der Verteidigung des wahren Glaubens, konnten so (rhetorisch) 1539 antike Standbilder gefordert werden, die seiner doppelten Schönheit von Geist und Körper gerecht würden.¹³⁵ Selbst in streng christlich-asketischem Kontext erlaubte zumindest die Idee des ›Tugend-Athleten‹, an eine körperliche Dimension herausragender Taten zu denken. Allerdings musste dies nicht automatisch zu einer Überblendung führen: Die nackten (Tugend-)Gestalten auf den Rückseiten römischer Kaisermünzen, etwa die jugendlich nackte (zumindest im 16. Jahrhundert als männlich verstandene) Gestalt auf einem Sesterz des Galba (RIC I 218) mit Beischrift ›VIRTVS‹, wurden von den Antiquaren korrekt nicht als Idealbildnisse der antiken Herrscher selbst verstanden.¹³⁶ Dagegen könnte der Mailänder Gian Paolo Lomazzo in seinem *Trattato sull'arte* (1584) mit seiner einigermaßen bemühten Erklärung von ›ideal-heroischer Nacktheit‹ auch schon auf die Neuerung von Leonis Aktstatue reagieren: ›Manchmal werden sie nackt dargestellt, um zu signalisieren, dass der Herrscher frei sein muss und offen dem Volk das zeigen muss, was ist [also die ›nackte Wahrheit‹], und deshalb muss er dann auch für seine Güte verehrt werden und seine Gerechtigkeit geschätzt.‹¹³⁷

Jedenfalls war die teilweise Idealisierung von Bildnissen (freilich nicht als Akt) eine gängige Praxis im 16. Jahrhundert. Auch Michelangelo wurde für seine berühmten Grabstatuen der Medici-Fürsten in der Neuen Sakristei nicht deshalb von einigen Zeitgenossen kritisiert, weil er die Dargestellten idealisierte, sondern weil diesen jede Porträtähnlichkeit fehlte.¹³⁸ Gerade eine nicht für ihre körperlichen Vorzüge bekannte Familie wie die Habsbur-

ger dürfte freilich eher einer Grundüberzeugung zugeneigt haben, wie sie einmal mehr Erasmus zu Beginn seiner *Institutio Principis Christiani* formuliert hatte, nämlich im Falle der Wahl des Herrschers »nicht so sehr auf Adel, körperliche Schönheit oder hohen Wuchs zu sehen [...], sondern auf ein mildes und liebenswürdiges Wesen, ein ruhiges und besonnenes Gemüt, [...]«.«¹³⁹

III.) Das eigentliche Problem von Nacktheit bei (öffentlichen) Bildwerken lag aber weniger darin, dass körperliche Aspekte gegenüber den geistigen überbetont würden oder sich keine offizielle Deutung für eine Idealisierung als Akt hätte finden lassen. Die eigentliche Gefahr von Aktdarstellungen lauerte in den individuellen, unkontrollierbaren Wahrnehmungsmöglichkeiten und Ausdeutungen durch eine heterogene Öffentlichkeit: Diese konnten in Richtung gewalttätiger, obszöner oder erotischer Assoziationen und Fantasien gehen. So wurde bereits Michelangelos *David*, Inauguralwerk aller monumentalen Aktstatuen der Frühen Neuzeit, beim Transport auf die Piazza della Signoria mit Steinen beworfen und dann schleunigst mit einem Blätterkranz aus vergoldeter Bronze um die offenbar allzu bloßen Hüften versehen.¹⁴⁰ Auch der Anblick der rund 3,25 m großen, vollständig nackten Bronzestatue Neptuns für den zwischen 1563 und 1566 geschaffenen Brunnen Giambolognas in Bologna provozierte zumindest spätere Generationen. Angeblich wurde im 17. Jahrhundert zeitweise ein metallener Lendenschurz angebracht. Auf jeden Fall fantasierte Mitte des 18. Jahrhunderts ein Reisender über weibliche Lust und Scham angesichts der Statue.¹⁴¹ Für das gemischte Publikum eines öffentlichen Monumentes war aber noch nicht einmal gesichert, dass alle die Idealisierung eines nackten Kunstkörpers als symbolische Auszeichnungsform und nicht vielmehr als porträthafte Wiedergabe (wie beim Gesicht)

verstanden. Vor allem für weibliche Aktdarstellungen ist überliefert, dass selbst hochgestellte Kunstkenner sich gerne dahingehend täuschen ließen, dass die begehrenswert erscheinenden nackten Frauenkörper tatsächlich so existierten und gerade nicht Ergebnis künstlerischer Erfindung und idealer Überformung seien.¹⁴² Das Bemühen um zugleich möglichst naturnahe und ideale Darstellungsformen in der Renaissance-Kunst insbesondere Italiens verstärkte die Schwierigkeit, den eigenen Blick jeweils richtig zu justieren – darauf wird zurückzukommen sein.

Bereits 1541 war jedenfalls die Idee für ein neues Sinnbild auf die Herrschaft Karls V. im Vorfeld seines Einzugs in Como von den Zuständigen mit dem Argument abgelehnt worden, dass »die Neuheit bei einigen auch einige neue [im Sinne von: unvorhersehbare, unkontrollierbare] Gedanken hervorrufen könnte«. ¹⁴³ Um die gleiche Zeit gab Paolo Giovio zu bedenken, dass manche mit ihren neuen Bilderfindungen »zwar denken, sie würden Ihre Majestät loben, sie [in Wirklichkeit aber] schlecht machen und die Höflinge zum Lachen bringen«. ¹⁴⁴ War nicht noch Schlimmeres zu befürchten, wenn der Herrscher in bislang unbekannter Weise nackt auftrat?

Im Mailand zur Zeit Leonis markierten die Extreme des Spektrums von Nacktheit an öffentlichen Monumenten das Relief einer Frauengestalt des 12. Jahrhunderts, die an einem Stadttor den Ankommenden ihr entblößtes Geschlecht entgegenstreckte und die Schamhaare abschnitt, der nackte Stammvater Adam von der Domfassade, vermutlich 1502/03 von Cristoforo Solari gemeißelt, und die im späten 15. Jahrhundert an die Fassade der Casa Fontana gemalte Bronzestatue des personifizierten »Valore d'Italia, ganz nackt mit einem [Kommando-]Stab in der Hand als desjenige, der über allen anderen Herrschaftsbereichen und Provinzen steht.« ¹⁴⁵ Bei keinem dieser Beispiele handelt

es sich freilich um das Denkmal für eine identifizierbare, geschweige denn noch lebende Person.

Zwar finden sich andernorts in der Tat vor 1550 einige Aktporträts, aber eben nur im Medium der Malerei oder Medaille. Zu nennen wären die Bildnisse des jungen Herzogs Cosimo I. de' Medici als Orpheus, des Andrea Doria als Neptun oder des Johannes Kleberger, von dem allerdings nur die Büste in antikisierend-heroisierender Nacktheit präsentiert wird. Bei Medaillen ist das Darstellungs- und Deutungsspektrum enorm: Es reicht von tiefer Zerknirschung über die Hinfälligkeit und Sündhaftigkeit des eigenen Fleisches bis hin zur Annäherung des Geehrten an antike Götter und Heroen.¹⁴⁶

Dagegen blieben die Bezüge von monumentalen Aktstatuen zu lebenden Personen stets auf der Ebene der Allusion: 1549, im gleichen Jahr, da Leoni zum Kaiser reiste, beauftragte Herzog Ercole II. d'Este eine Herkules-Figur für ein Stadttor des von ihm veranlassten Neubauviertels von Modena. Das Werk, für das zunächst Antonio Begarelli (heute verlorene) Entwürfe in Ton fertigte, die aus unbekanntem Grund nicht überzeugten, wurde dann 1550–1553 von Jacopo Sansovino ausgeführt und schließlich auf dem Marktplatz von Brescello aufgestellt.¹⁴⁷ Schon einige Jahre zuvor, 1544/45, hatte der junge Bartolomeo Ammannati den Herkules-Koloss im Hof des Palazzo Marco Mantova Benavides in Padua gemeißelt.¹⁴⁸ Beide gänzlich nackten Heroen-Statuen beziehen sich zwar auf ihre Auftraggeber – machen diesen Bezug jedoch nicht durch Porträtähnlichkeit eindeutig erkennbar. Dies gilt auch für die Medaillen auf Karl V., wie sie unter anderem Leoni fertigte: Heroische Nacktheit ist dort den Göttern und anderen Figuren der Rückseite vorbehalten, die die Tugenden und Taten des Kaisers kommentieren – stets zeigt sich dieser selbst aber in Rüstung.¹⁴⁹ Eine vollkommen

nackte, monumentale Porträtstatue einer lebenden Person gab es jedenfalls vor Leonis *Karl V. über dem Furor* nicht.

* * *

Daran ändert auch das wichtigste, hier bislang noch nicht genannte, in der Forschung aber stets aufgerufene ›Vorbild‹ für Leonis Statue nichts: die Projekte Baccio Bandinellis zu einem Denkmal des Andrea Doria in Genua. Da Leoni nach seiner Freilassung aus der Galeerenhaft zunächst in Diensten Dorias war, steht außer Frage, dass er mit diesem Vorhaben vertraut war. Die seit Jahrzehnten scheinbar gesicherten kunsthistorischen Annahmen zu diesem Doria-Monument – vor allem, dass bereits Bandinelli die erste Aktstatue einer lebenden Person geplant habe –, sind nun allerdings durch eine 2020 auf dem Kunstmarkt neu aufgetauchte Zeichnung Bandinellis radikal infrage gestellt (Abb. 5).¹⁵⁰

Die gesicherten Fakten zu diesem Doria-Denkmal lesen sich so: Am 7. Oktober 1528 entscheiden die Dieci Riformatori der Republik Genua, dem im gleichen Dokument mit dem antikischen Ausnahmetitel eines *pater et liberator patriae* geehrten Seehelden Andrea Doria ein bronzenes Denkmal im Großen Ratssaal zu errichten. Allerdings werden in diesem Genueser Beschluss von 1528 weder ein Künstler noch das Aussehen der Statue für Doria spezifiziert. Um den Jahreswechsel 1528/29 scheint Bandinelli für das Projekt ins Auge gefasst worden zu sein. Im Juli 1529 erhält er Geld, am 20. August wird der offizielle Vertrag nun für eine Marmorstatue unterzeichnet. Möglicherweise war schon zu diesem Zeitpunkt überlegt worden, das Monument anstatt im Ratssaal auf dem Platz vor dem Palazzo Ducale aufzustellen. Allein der vielbeschäftigte und sich notorisch überschätzende Bandinelli unternimmt offenbar



Abb. 5: Baccio Bandinelli: Entwurfszeichnung für eine Statue auf Andrea Doria, um 1536/37, Privatbesitz.

nichts weiter. Erst am 28. Juni 1536 wird unter Druck ein zweiter, modifizierter Vertrag aufgesetzt, rund ein Jahr später ist erstmals von einer Entwurfszeichnung die Rede.

Im Weiteren wird Bandinelli aufgefordert, dass er sich nicht zurückhalten solle, »wenn es darum geht, Türken unter den Füßen der Statue zu platzieren, und andere Ausschmückungen«, die er bei dieser Art von Werk für angemessen halte.¹⁵¹ Die neu aufgetauchte Zeichnung zeigt Doria nun in einer antikanischen Rüstung mit just einem solchen unterworfenen Feind zu Füßen. Dessen Haltung erinnert so auffällig an Leonis *Furor*, dass der in Mailand tätige Künstler eigentlich Kenntnis zumindest einer Zeichnung des Florentiner Kollegen gehabt haben muss. Der Held in Rüstung agiert zudem auf Bandinellis Entwurfszeichnungen für die vier Sockelreliefs mit Dorias historischen Taten.

Dass Bandinelli dann aber offenbar eine Statue Dorias in Gestalt eines halb nackten Neptuns auszuführen begann, anstatt in aufwendiger Rüstung, hat möglicherweise vor allem mit Überlegungen zu Arbeitsökonomie und dem Druck zu tun, die Statue so schnell wie möglich fertigzustellen. Gleichwohl brach der Künstler das Unternehmen Ende 1538 unvollendet und im Zerwürfnis mit den Genuesser Verantwortlichen ab. Die in Carrara erst im März 1564 notdürftig als Brunnenfigur hergerichtete und aufgestellte Neptunstatue weist nicht nur ein ausladendes Lententuch auf. Sie ist erst so grob herausgearbeitet, dass jede visuelle Attraktion des nackten Körpers fehlt und insgesamt unklar bleibt, ob Bandinelli daraus je ein eindrucksvolles Denkmal hätte gestalten können.

Die Idee jedenfalls, Doria mit Neptun zu parallelisieren, scheint in den 1530er Jahren aufgekommen zu sein. Eine 1533 datierte Medaille von Christoph Weiditz zeigt auf dem Revers Neptun, begleitet von den knienden Personifikationen der Freiheit und des Friedens.¹⁵² Auch wenn die umlaufende Inschrift das Stück »dem Befreier des Vaterlandes« widmet, lässt sich der ideal nackte Neptun, wie oben schon bei den Herkules-Statuen gesehen, nicht ein-

deutig mit Doria identifizieren. Das Porträt auf dem Avers zeigt diesen zwar mit langem Bart, aber kurzer und von der Haarpracht des Meergottes deutlich abweichender Frisur. Bekanntlich sollte dann auch Agnolo Bronzinos gemaltes Porträt Dorias diesen erst nach einer Überarbeitung in der Rolle Neptuns und ebenfalls nicht komplett nackt zeigen.¹⁵³ Um die Mitte des 16. Jahrhunderts waren zudem zahlreiche römische Münzen, von Agrippa, Augustus, Vespasian, mit einer nackten Figur Neptuns auf dem Revers bekannt.¹⁵⁴ Von ihnen dürfte ein entscheidender Impuls ausgegangen sein, auch wenn man wusste, dass der nackte Gott nicht unmittelbar mit dem bekleideten Kaiser der anderen Münzseite gleichzusetzen war.

Vor diesem Hintergrund erscheint umso plausibler, dass eine Zeichnung Bandinellis, die einen vollkommen nackten Neptun zeigt, nicht wie lange Zeit angenommen, im Zusammenhang mit dem Doria-Monument steht. Vielmehr dürfte diese Zeichnung zur späteren Planung Bandinellis für den Neptunbrunnen auf der Piazza della Signoria in Florenz gehören. Aber selbst wenn die Zeichnung doch eine frühe Idee für die Bronzeversion der Doria-Statue in Genua überliefern sollte, bleibt festzuhalten, dass die Idee so nicht zur Ausführung kam und eben nur in einer Zeichnung greifbar gewesen wäre: Für die tatsächlich begonnene Marmorversion ergänzte der Bildhauer bezeichnenderweise ein Lententuch. Als dann die Genueser 1539/40 frustriert anstelle Bandinellis Giovanni Angelo Montorsoli mit einer Marmorstatue beauftragten, stellte dieser Doria wieder in antiker Rüstung über Spolien der Feinde dar – zusätzliches Indiz, dass dies die ursprüngliche und eigentlich gewünschte Idee für das Monument war (Abb. 6).¹⁵⁵ Dieses von Montorsoli umgehend vollendete Standbild wurde nicht frei auf dem Platz, sondern neben dem Portal des Genueser Palazzo Ducale aufgestellt. Die Forschung hat dies



Abb. 6: Giovan Angelo Montorsoli: Fragment der Statue auf Andrea Doria, 1539/40, Genua, Palazzo Ducale.

als eine Zurückstufung verstanden. Allerdings mag hier auch schlicht das Vorbild der Florentiner wirksam gewesen sein, die ihre städtischen Sinn- und Schutzbilder des *David* und *Herkules über Kakus* zuseiten des Haupteingangs des Palazzo della Signoria platzierten.

Die wechselvolle Geschichte des Doria-Monuments lässt jedenfalls bereits ein Schwanken zwischen den Optionen Panzerstatue und idealisierend-heroisierender Aktstatue erkennen. Allerdings macht der jüngste Revisionsvorschlag der Planungsgeschichte sehr wahrscheinlich, dass selbst im Vergleich mit den nicht realisierten Entwürfen des Doria-Monuments eben doch Leonis *Karl V. über dem Furor* in der Version ohne Rüstung das erste vollständig nackte Personenmonument der Frühen Neuzeit war.

* * *

Was folgt nun aus diesen Überlegungen und früheren Beispielen für die Frage, ob Leonis Statue für Karl V. von Anfang an tatsächlich in idealer Nacktheit oder nicht doch zunächst mit Rüstung – als eine Art ›Gott in Uniform‹¹⁵⁶ – geplant gewesen war? Betont sei, dass diese Überlegung entscheidend bleibt, selbst wenn Leoni schon in der Anfangsphase seiner Planungen die Idee für einen abnehmbaren Panzer entwickelt haben sollte und also an beide Möglichkeiten dachte. Klar ist auch, dass das Modell der Karls-Statue, das der Künstler offenbar ab 1550 Besuchern vorführte, als Akt modelliert war. Aber der ideale nackte Herrscherkörper stellte für dieses privilegierte Werkstattpublikum zunächst nur einen Arbeitsschritt, nicht automatisch das finale Ergebnis dar. Zu fragen ist eben vielmehr, welches Konzept dem Kaiser und seinen Beratern ursprünglich präsentiert worden war und was sich diese von der Statue erwarteten, die

sie in Auftrag gaben bzw. deren Änderungen sie dann genehmigten.

Hier spricht alle Wahrscheinlichkeit für eine Panzer-, keine Aktstatue, wie bislang immer angenommen. Dies legt nicht nur die prinzipielle Frage nahe, warum ein 49-jähriger Kaiser, der so intensiv auf das Dekoratum seiner Bildnisse achtete, einer vorbildlosen Heroisierung durch einen gänzlich nackten Idealkörper zugestimmt haben sollte? In diese Richtung weist vor allem auch, dass Leoni offenbar zunächst die Bronze- und Marmorversionen der lebensgroßen Statuen jeweils nach dem gleichen Grundkonzept fertigen sollte: Dies trifft zumindest auf die beiden fast identischen Bildnisse Isabellas zu, für die es keine nachträglichen *nuovi capricchi* gab. Das mag zwar auch mit zeitökonomischen Faktoren des Riesenauftrags zusammenhängen, die ähnliche Gestaltung kann aber kaum gegen die Absprachen und gegen die Erwartungen Karls erfolgt sein, vielmehr ist hier ein konzeptuelles Grundprinzip für die jeweils doppelten Habsburger-Standbilder zu vermuten. Trifft dies zu, dann sollte wohl auch das Bronzestandbild Karls ikonografisch zunächst nicht allzu sehr von der Marmorfassung abweichen: der Herrscher im Harnisch, den Fuß auf Spolien – einen Helm des Feindes – aufgestellt (Abb. 7). Auch die beiden Büsten und die beiden Reliefbildnisse des Kaisers jeweils in Marmor und Bronze zeigen diesen im Übrigen – bei allen sonstigen formalen und ikonografischen Unterschieden und Neuerungen – in Rüstung.

Die Erwartungen des Habsburgers und seiner Entourage an eine gelungene Herrscherdarstellung lassen jedenfalls die zahlreichen vorausgehenden Bildnisse Karls erkennen. Dazu zählen nicht nur Gemälde – voran von Parmigianino und Tizian.¹⁵⁷ Besonders zahlreich waren etwa auch ephemere Porträts anlässlich der Einzüge Karls. So wurde in



Abb. 7: Leone Leoni: Karl V., 1549–1556, Carrara-Marmor, 197 × 79 cm, Inv. Nr. E000267, Madrid, Prado.

Siena 1536 auf dem Domplatz ein bewegliches Reiterstandbild auf einer hohen Basis errichtet, Marmor vortäuschend, größer als der Marc Aurel in Rom und über drei Flusspersonifikationen reitend. Der *all'antica* gewappnete Reiter war durch eine Inschrift eindeutig mit dem Kaiser in Beziehung gesetzt.¹⁵⁸ In Mailand schmückte 1541 den Domplatz ein Triumphbogen, auf dem eine Skulptur des gerüsteten Kaisers zu Pferd die drei Giganten der »Afrikaner«, »Türken« und »Indianer« niederritt.¹⁵⁹ Nicht mehr sicher zu entscheiden ist dagegen, ob bei den Feierlichkeiten zur Hochzeit Cosimos de' Medici mit Eleonora von Toledo in Florenz 1539 die sitzende Statue des Kaisers im Giebel eines Stadttores überhaupt plastisch oder nur gemalt war und ob der mit Lorbeerkranz und Szepter ausgestattete Herrscher auch eine Rüstung trug (wie es eigentlich seiner Bildtradition entsprach; jedenfalls war er nicht nackt). Begleitet wurde er einmal mehr von Flussgöttern und von den weiblichen Personifikationen seiner Herrschaftsgebiete einschließlich »Peru« und Afrika.¹⁶⁰ Allein beim Einzug in Antwerpen 1549 waren Statuen von Karl und Philipp in der Rolle von Atlas und Herkules zu sehen, die die Erdkugel in antikisch-heroischer Aufmachung trugen – dagegen dürfte die Karls-Figur am Ehrenbogen der Deutschen gerüstet gewesen sein.¹⁶¹

Wieder eindeutig ist dagegen die 1552 publizierte Beschreibung einer marmornen Sitzstatue des gewappneten Kaisers, den ein Adler emportrug, über einem triumphbogenartigen Treppenzugang im Ehrenhof der Brüsseler Residenz auf dem Coudenberg.¹⁶² Schon zuvor, 1535, trat Karl in Rüstung und mit erhobenem Schwert im Arco de Santa María, einem Stadttor von Burgos, in Erscheinung. Und bereits im Brügger Freiamt sah man sich einer aufwendigen Kaminverkleidung (1528–1531) mit einer lebensgroßen Holzfigur Karls in ähnlicher Haltung gegenüber,

der von seinen Großeltern Maximilian I. und Maria von Burgund sowie Ferdinand von Aragon und Isabella von Kastilien flankiert wurde.¹⁶³ Verwies schon dieses Statuenensemble auf die Genealogie des Hauses Habsburg, so stellte das größte Unternehmen dazu das Grabmalprojekt Maximilians I. dar. Zwar konnte Leoni die Statuen dieses Grabmals auf seiner Reise in den Norden nicht gesehen haben, da das Monument erst ab 1563 in die Innsbrucker Hofkirche überführt werden sollte. Aber Karl V. und sein Hof wären sich des Projektes mit den immerhin 28 ausgeführten überlebensgroßen Ahnenfiguren, die Männer zumeist in Rüstung, sehr bewusst gewesen.

Alle diese Argumente für eine ursprünglich mit Rüstung geplante Statue Karls scheint nun aber das simple Faktum der Chronologie zunichtezumachen:¹⁶⁴ Leoni bat am 15. Juni 1551 erstmals über den Vermittler Granvelle um Erlaubnis für seine neue Idee, einen abnehmbaren Panzer zu fertigen. Bereits einen Monat später, am 19. Juli, goss er die nackte Version der Kaiserfigur. Spricht das nicht eindeutig für eine Reihenfolge von zuerst Aktstatue, die schon vor der Anfrage weitgehend realisiert war, und dann ergänztem Panzer? Zu bedenken ist allerdings Leonis notorische Strategie, Ideen umzusetzen, bevor überhaupt klar ist, ob sie genehmigt werden. Der Brief, in dem er um Erlaubnis für seine Idee des abnehmbaren Panzers bat, deutet dieses Vorgehen erstaunlich offen an: »Ich wünsche mir, dass Euer Hochwohlgeboren [Granvelle] nachliefert, wo ich versagt habe, als ich dort bei Seiner Majestät war, der ich meinen neuen Einfall nicht zu schildern wusste, dass nämlich Seine Majestät mit einer Statue zufrieden [und einverstanden] sei, die bewaffnet und entwaffnet werden kann [»che si armava o disarmava«]; und da ich das so sehr, sehr wünsche, bitte ich Euch mir gnädig Nachricht dazu zu geben.«¹⁶⁵ Offenbar hatte Leoni bereits bei seinem Auf-

enthalt in Augsburg von Januar bis März des Jahres, unter anderem um dort den Kaiser nochmals zu porträtieren, das ausgearbeitete Konzept einer abnehmbaren Rüstung bereits im Kopf – ohne es Karl V. vorzustellen. Das war nur wenige Wochen, nachdem er die Figur des *Furor* ins Spiel gebracht hatte. Es dürfte sich also weniger um Versagen und Sprachlosigkeit des Künstlers gehandelt haben, als darum, dass er den Herrscher nicht dauernd mit neuen Einfällen konfrontieren konnte oder aber sich erhoffte, durch eine kleinteiligere, mehrstufige Abänderung der ursprünglich verabredeten Statue leichter die Zustimmung für das in Wirklichkeit vollkommen neue Konzept zu erhalten. In jedem Fall ist davon auszugehen, dass Leoni selbst spätestens Ende 1550 eine sehr genaue Vorstellung vom angestrebten Aussehen der Gruppe von *Karl V. über dem Furor* hatte und vermutlich bereits seit Längerem an einem Modell dazu arbeitete.

Darauf deutet im Übrigen auch sein Vorgehen bei der vorausgehenden Bitte hin, die Bronzestatue Karls um die zweite Figur des *Furor* ergänzen zu dürfen. Ihr Entstehungsprozess ist besser dokumentiert: Erst um den 20. Dezember 1550 hatte Leoni seinen Vorschlag für diese Begleitfigur Granvelle und damit indirekt dem Kaiser schriftlich präsentiert. Dabei bedauerte Leoni in seinem Brief explizit, dass der Kardinal »quella mia machina« nicht mit eigenen Augen sehen könne – also offenbar ein bereits zu diesem Zeitpunkt fertiges Modell, wobei die ungewöhnliche Formulierung weniger auf eine kleinformatige Studie als auf eine imposante Ausarbeitung wohl bereits in Originalgröße hindeutet.¹⁶⁶

Damit wird auch ein zeitgleicher Brief des Medici-Agenten Vinta vom 20. Dezember 1550 besser verständlich, in dem dieser berichtet: Der Bildhauer habe ihm in seiner Werkstatt die Stücke gezeigt, die aktuell in Arbeit

seien. Vinta habe Leoni daraufhin seine Meinung zur »Beschreibung« des *Furors* gesagt, die diesem gefiel (»circa la descrittione del furor gli ho detto il parer mio che non li è dispiaciuto«¹⁶⁷). Bereits drei Tage zuvor sei im Übrigen der Gouverneur Ferrante Gonzaga in Begleitung zweier Höflinge da gewesen – Vinta habe aber noch keine Gelegenheit gehabt, dessen Urteil zu erfragen. Der Begriff *descrittione* ist bislang als Leonis schriftlicher Entwurf für den Furor gedeutet worden, den er Gonzaga zu lesen gegeben oder vorstellt habe, damit dieser als weiterer Fürsprecher bei Granvelle und eventuell sogar direkt beim Kaiser fungieren könne.¹⁶⁸ Jedoch scheint es wenig plausibel, dass Gonzaga in die Werkstatt Leonis kommen sollte, nur um einen Text »zu sehen« (das »verderla« des Briefes dürfte sich vielmehr auf das Besichtigen der Werkstatt, »fucina«, beziehen, von der im Satz zuvor die Rede ist). Vinta und Gonzaga besichtigten also das bereits vor jeder Genehmigung fertige, virtuose, Neugierde erweckende Modell des *Furor* (neben der Statue Karls). Mit der »Beschreibung« (»descrittione«) war dagegen sehr wahrscheinlich eine berühmte Textpassage in Vergils *Aeneis* (I, 294–296) gemeint, die den »wilden Furor auf den Waffen sitzend« schildert und die Leoni selbst in seinem Bittbrief an Granvelle als Grundlage seiner neuen Idee zitiert.¹⁶⁹ Die Diskussionen in der Werkstatt scheinen sich daher um das Verständnis dieser Passage und um ihr Verhältnis zu Leonis Figurenerfindung gedreht zu haben. Dass im Übrigen ausgerechnet der Medici-Agent diesen Umstand nach Florenz vermeldet, könnte mit Leonis Bestreben zu tun haben, sich vor allem auch der dortigen Kunstszene als *artifex doctus* zu präsentieren. Jedenfalls war die Figur des *Furor* im Modell weitestgehend realisiert, noch bevor eine Genehmigung vorlag. Auch ist die Haltung der Karls-Statue mit ihrem seitlichen Blick ohne eine zweite Figur zu Füßen gar nicht zu erklären. Beide müssen

zusammen konzipiert worden sein. Wenn Leoni also nicht erst Ende des Jahres 1550 mit der Arbeit an der gesamten Gruppe begonnen hatte, dann realisierte er auch in diesem Fall bereits seine Vorstellungen einer Statuengruppe ohne vorherige Zustimmung. Dass der *Furor* nachweislich erst im November 1553 gegossen wurde, erinnert zudem daran, dass das zeitliche Verhältnis von Ideenfindung, Erstellen der (Guss-)Form und tatsächlicher Ausführung in Bronze weit auseinanderliegen konnte.

So schwer zu verstehen wäre, warum sich Karl V. bei der Auftragsvergabe 1549 auf die vorbildlose Selbstheroisierung und Selbstvergöttlichung durch eine Aktstatue hätte einlassen sollen, so leicht erkennbar sind Leonis Motivationen für diese formale Gestaltung und seine Risikobereitschaft. Zwar hatte er nun endlich den ersehnten Auftrag erhalten, der ihm die Möglichkeit zu einem öffentlichen Monument bot. Aber Leoni begnügte sich nicht mit dem Umstand, dass er den Kaiser des Heiligen Römischen Reiches über dem *Furor* in Bronze verewigen sollte. Um sich mit dieser Statuengruppe als der wahre Nachfolger Michelangelos zu etablieren, um im Wettstreit mit den antiken Meisterwerken zu brillieren, vor allem aber auch um Benvenuto Cellini mit seinem bronzenen *Perseus über der Medusa* auf der Piazza della Signoria in Florenz in die Schranken zu verweisen, musste Leoni unbedingt eine Aktstatue schaffen. Zwar gab es zuvor keine anderen nackten Personen-denkmäler. Aber alle aufsehenerregenden mythologischen Monumentalstatuen der letzten Jahre von Michelangelo, Bandinelli, Cellini, Sansovino, aber auch dem jungen Ammannati zeigten eben den heroisch nackten männlichen Körper. Es ist mit Sicherheit kein Zufall, dass Francesco Vinta, der Medici-Agent, im bereits zitierten Brief vom 20. Dezember 1550 – also sechs Monate vor Leonis »neuer Idee« des abnehmbaren Panzers und sieben Monate, bevor

dieser einen vollständig entblößten Kaiser in Bronze goss – nach Florenz berichtete, Leoni habe vor, demnächst dorthin zu reisen, um die gerade eben »von Benvenuto [aus der Form] herausgezogene Statue und andere bemerkenswerte Dinge zu sehen«. ¹⁷⁰ Die Nachricht von Cellinis revolutionärem *Perseus über der Medusa* ließ Leoni offenbar keine Ruhe mehr. Das war der neue Maßstab. Anders als für den Kaiser konnte für den Künstler ab diesem Zeitpunkt allein das Monument eines nackten Körpers als endgültiger Ausweis seines überragenden Könnens dienen. Zugespitzt formuliert: Die Idee für die erste neuzeitliche, idealisierte Aktstatue eines Herrschers entstand aus dem Bestreben des Künstlers Leoni heraus, seine überragende Kunstfertigkeit auszustellen und zu verewigen – und nicht, weil der Auftraggeber und seine Berater eine antikische Nacktheroisierung wünschten.

Leoni scheint daher gegen jede Absprache und auf volles Risiko hin die Statue Karls als (auch) dauerhaft sichtbaren Akt konzipiert und modelliert zu haben. Wenn er daher am 15. Juni 1551 darum bat, einen abnehmbaren Panzer fertigen zu dürfen, dann ging es mit aller Wahrscheinlichkeit nicht um die Ergänzung eines virtuosen Accessoires. Sondern erst diese Lösung erlaubte es ihm, seine bereits fertige, ideal-heroische Aktfigur, mit der er zumindest in der Mailänder Werkstatt für Kollegen und Kenner sein Können hatte demonstrieren können, weiterhin zu bewahren, so dass sie auch zukünftig als Ausweis seiner künstlerischen Meisterschaft dienen konnte. Im Fall der Ablehnung seines »capriccio« hätte Leoni dagegen die nackte Figur des Kaisers – gemäß dem hier rekonstruierten, ursprünglichen Auftrag – mit einer Rüstung übermodellieren müssen. Eine solche permanente Panzerung hätte freilich Leonis Kunst der Körpergestaltung wieder weitestgehend verdeckt. Dass die Statue Karls, anders als die des *Furor*, dann so schnell

tatsächlich gegossen wurde, lässt sich in diesem Zusammenhang vielleicht auch so verstehen, dass Leoni das erreichte Ziel möglichst umgehend definitiv fixieren und jeder späteren Revision entziehen wollte.

Wenn alle Wahrscheinlichkeit also zunächst für eine Panzerstatue spricht, so lässt sich letzte Sicherheit in dieser Frage doch nicht erzielen. Wäre dagegen von Anfang an doch eine Aktstatue vorgesehen gewesen, dann muss in Betracht gezogen werden, dass für diese Statue ein Mantel oder zumindest irgendeine Form des verhüllenden Lendentuchs geplant gewesen sein dürfte. Diese Art der ›visuellen Entschärfung‹ wäre dann aber durch die Idee des abnehmbaren Panzers hinfällig geworden, da technisch kaum mit abstehenden Gewandformen in Einklang zu bringen. Sollte also wider Erwarten doch in Absprache mit dem Kaiser eine heroische Aktstatue geplant gewesen sein, dann wäre vermutlich auch diese durch den nachträglichen Einfall eines abnehmbaren Panzers noch ›nackter‹ geworden als eigentlich vorgesehen.

Interessen und Bedeutungen

Die rasante Metamorphose der kaiserlichen Statuengruppe – vom Auftrag (1549) zu einem Bronzestandbild des Kaisers mit unbekanntem Aussehen, wahrscheinlich aber sehr ähnlich der Marmorversion, über die Idee für den ergänzten *Furor* (20. Dezember 1550) bis hin zur doppelten Erscheinungsoption Karls, ermöglicht durch den abnehmbaren Panzer (15. Juni 1551) – verdeutlicht mehreres:

Zunächst einmal macht die vollkommen überzeugende formale Gestaltung an keiner Stelle den Eindruck, Ergebnis von Umarbeitungen oder nachträglichen Zufügungen zu sein. Der Kaiser triumphiert souverän über die unterworfenen Personifikationen zu seinen Füßen. Allein diese Körperhaltung Karls (in Verbindung mit einem Verzicht auf Mantel oder Lententuch) ermöglicht zudem, problemlos einen an- und ausziehbaren Panzer zu befestigen. Wenngleich Leoni seine Ideen für das Monument wohl tatsächlich schrittweise entwickelte, dürfte er doch schon deutlich vor Juni 1551, mindestens seit Ende 1550, auf die endgültige Lösung hingearbeitet haben – erneut ein Indiz für seine Auftragsstrategie, Werkideen auszuführen, bevor sie definitiv abgesprochen waren.

Zweitens kann die Aussage-Intention und politische Ikonografie der Gruppe nicht so präzise, spezifisch und tagesaktuell festgelegt gewesen sein, dass keine solchen umfangreichen Veränderungen mehr möglich gewesen wären, zumindest die Ergänzung des *Furor* bewirkte ja doch eine beträchtliche Bedeutungsverschiebung.

Dabei gingen – drittens – die Änderungsvorschläge wesentlich vom Künstler, nicht vom Auftraggeber und auch nicht von den zwischengeschalteten Fürsprechern und Koordinatoren des Projektes aus (auch wenn die dokumentierten Diskussionen über die »descrittione« der Statue

mit Ferrante Gonzaga und Francesco Vinta im Atelier, aber auch die gleich noch zu besprechenden Bezüge der *Furor*-Idee zu Girolamo Muzios Schriften belegen, dass der Künstler selbstverständlich Rat einholte). Zu fragen ist also immer auch, welchen Gewinn sich Leoni selbst durch seine neuen Ideen versprach.

In jedem Fall und viertens darf eine Deutung nicht allein das Endergebnis *Karl V. über dem Furor* in den Blick nehmen. Die Zustimmung von Kaiser (und Beratern) zu den jeweils vorgeschlagenen Erscheinungsformen hing doch wohl entscheidend davon ab, dass die Gruppe zu jeder Planungs- und Ausführungsphase eine überzeugende Aussage und Botschaft vorzutragen schien. Insofern sind auch mindestens drei Zeit- und Bedeutungsschichten des Werkes auseinander zu differenzieren, wie sie im Folgenden nachvollzogen werden.

* * *

Sollte das 1549 in Auftrag gegebene Bronzemonument Karl V. tatsächlich zunächst in Rüstung zeigen, wäre der Kaiser nicht nur als siegreicher Feldherr von Mühlberg und anderer Schlachten, sondern als Inbegriff des christlichen Ritters aufgetreten. Bereits die Bibel hatte für diese Vorstellung Legitimation und Requisiten geliefert, die »Waffen der Gerechtigkeit« (Röm. 13, 12), den »Panzer des Glaubens und der Liebe« (1. Thess. 5–8), das »Schwert des Geistes« (Eph. 6, 13–17), kurz: »das volle Waffenarsenal Gottes« (Eph. 6, 10–11). Im Zusammenhang mit den Herausforderungen des 16. Jahrhunderts an eine streitbare Kirche besonders wichtig geworden, fasste etwa der einflussreiche spanische Theologe Luis de Granada dieses Ideal so zusammen, dass wir nicht zu Laster und Müßiggang auf die Welt gekommen seien, sondern »um den Schild zu ergreifen,

den Harnisch anzulegen und die Lanze zu nehmen, um zu kämpfen«. ¹⁷¹ Karl V. war seit seiner Kindheit auf dieses Ideal des *miles christianus* und *defensor ecclesiae* hin erzogen worden. Sein Präzeptor und Ratgeber Erasmus verfasste einen ganzen Traktat dazu, das *Enchiridion Militis Christiani*. ¹⁷²

Anders als bei Karls Bronzebüste, die ein Relief des auferstandenen Christus auf der Brustplatte vorweist, anders als beim Sohn Philipp, dessen Bronzestandbild ein Madonnenrelief auf dem Panzer schmückt (daneben bei beiden freilich auch Figuren der klassischen Mythologie), reicht bei Karls Marmorstatue und wohl auch bei der zunächst geplanten Bronzestatue das schlichte Faktum der Wappnung und Feldherrenbinde über der Brust ¹⁷³, um den Kaiser als den ideal-heroischen Verteidiger des Glaubens auszuweisen, der siegreich die Feinde Christi und seines Reiches überwindet (nicht zufällig sollte die Gruppe um 1600 als Karl V. über einem ›Türken‹ ge­deutet werden). So sehr war Karl der Inbegriff des *miles christianus*, dass es dafür keines zusätzlichen symbolischen Verweises mehr bedurfte. Ja, seine Rüstung konnte sich an den Schulterstücken sogar antikische Löwenköpfe und ein Oval mit Darstellung der heidnischen Göttin Minerva als Schutzgöttin auch kriegerischer Weisheit erlauben. Wobei eben auch in anderen Text- und Bildzusammenhängen der Zeit die Waffen der »gerechten Obrigkeit« ohne weiteren symbolischen Kontext und Dekor in diesem Sinne als Werkzeuge Gottes interpretiert und zugleich mit antiken Exempla verglichen werden konnten. ¹⁷⁴ Die Ordenskette des Goldenen Vlieses vervollständigt bei den Standbildern Karls jedenfalls nicht nur den Eindruck einer zeitgenössischen Ausstattung, sondern unterstreicht auch nochmals die Botschaft, dass der Kaiser als Großmeister eines Ordens, der als Ziel den Schutz des wahren Glaubens hatte, idealtypischer *miles christianus* ist.

Leonis Gespräch mit dem Herrscher 1549 über das geplante Reiterstandbild scheint ein für alle Mal klargemacht zu haben, dass Karl moderne Rüstungen wollte.¹⁷⁵ Vielfach scheint dieser auch großen Wert darauf gelegt zu haben, dass seine tatsächlich getragene Bewaffnung auf den Darstellungen korrekt wiedererkennbar war. Dies geht zusammen mit dem Interesse der Zeit und insbesondere auch der Habsburger, zu bestimmten historischen Ereignissen getragene Waffen und Rüstungen als eine Art historische Belege und Ruhmeszeichen zu sammeln. Alle Bildnisse Karls, die Leoni fertigte, zeigen daher aktuelle (nordalpine) Plattner-Kunst, bei der die Harnischbrust mit ausgeprägtem Mittelgrat gestaltet ist

Während die Mailänder Tradition mit der Plattner-Familie der Negroli außergewöhnliche heroische Rüstungen in antikem Stil schuf, während sich etwa von Erzherzog Ferdinand II. von Tirol, Neffe Karls V., eine antikische Rüstung für Reiter und Pferd von ca. 1547/50 erhalten hat, allerdings mit Ring-, nicht Muskelpanzer, bleibt es für Karls Wappnung bei einzelnen antikischen Elementen. Es gibt überhaupt nur einige wenige Bildbeispiele, die Karl idealisiert mit einer fiktiven anatomisch-antikischen Rüstung darstellen: Das prominenteste Beispiel dürfte ein Schild wohl nach Entwurf Giulio Romanos sein, der eine Art Apotheose Karls auf einem Schiff in Begleitung von Herkules und Neptun zeigt und der bezeichnenderweise nach der Eroberung von Tunis 1535 entstand, als die *all'antica*-Stilisierung Karls als neuer Scipio ihren Höhepunkt erreichte.¹⁷⁶ Im Unterschied zu *Karl V. über dem Furor* sollten alle anderen, später entstandenen heroischen Bronzestatuen Leonis – für Vespasiano Gonzaga in Sabbioneta, für Gian Giacomo de' Medici im Mailänder Dom und für Ferrante Gonzaga in Guastalla – mit mehr oder weniger korrekt wiedergegebenen antiken Muskel-

panzern ausgerüstet werden (wohl auch dem Modell von Michelangelos Statuen für die Medici-Herzöge der Neuen Sakristei folgend).

Im Kontext dieser intensiven Diskussionen über die Bewaffnung mussten den Zeitgenossen bei dem schließlich realisierten, abnehmbaren Panzer des Bronzestandbildes gleich mehrere Ungereimtheiten ins Auge gefallen sein – wobei diese offenbar vor allem die Erwartungen jenseits der Alpen irritierten. In (Nord-)Italien scheint man solche Fantasie-Rüstungen leichter akzeptiert zu haben; zumindest schreibt Vasari ohne Zeichen eines Anstoßes, die Statue sei »parte armata all’antica e parte alla moderna«¹⁷⁷: Denn Leonis *Karl V.* zeigt trotz seines dezidiert modern-nordalpinen Harnischs nackte Arme und Beine, wie es in der Antike üblich, in der Realität des 16. Jahrhunderts aber vollkommen ausgeschlossen war. Durch das Weglassen nicht nur des Bein-, sondern auch des Armzeugs entsteht bei der Bronzeversion der Eindruck, der Kaiser trage keinen Halbharnisch oder Küriss, wie ihn die entsprechende Marmorstatue korrekt vorführt, sondern bloß einen Kürass mit Schulterstücken. Allein bei dieser leichten Panzerung wäre dann der Rüsthaken für die Lanze ganz unpassend (bei Philipps Statue mit ähnlichem Brustpanzer ist dieser konsequent weggelassen). Leonis Bronzemonumente für Karl, aber auch für den Sohn Philipp präsentieren damit nicht nur eine höchst ungewöhnliche Mischung aus modernen und antiken Elementen. Insbesondere der abnehmbare Panzer Karls dürfte bei aller virtuosen Erfindung seiner Mechanik als ahistorisch, fehlerhaft und dysfunktional wahrgenommen worden sein.

Es darf bezweifelt werden, dass Leonis Entwurf für das Bronzestandbild des Kaisers 1549 bereits diese problematischen Elemente aufwies. Vermutlich ergaben sie sich erst im Zusammenhang mit dem Projekt, den Harnisch

abnehmbar zu gestalten. Im Unterschied zur blockhaften Komposition der Marmorstatue Karls, die neben dem Material vielleicht auch einer geplanten Aufstellung in einer Nische bzw. Einreihung in eine Statuenserie geschuldet sein mag, könnte bei der Bronzefassung von Anfang an freilich ein bewegteres, raumgreifenderes Monument geplant gewesen sein. Das in seiner semantischen Aufladung gegenüber Marmor noch edlere, dauerhaftere und ›antikischere‹ Material Bronze mag zudem für eine größere Idealisierung *all'antica* und Anlehnung an antike Modelle gesprochen haben.¹⁷⁸ Dies könnte auch ein Impuls für Leonis Einfall gewesen sein, den *Furor* zu ergänzen. Wobei sich diese Erweiterung des Werkes einmal mehr eigentlich nur dann verstehen lässt, wenn man von einer Panzerstatue ausgeht.

* * *

»Ich sage also, dass mir die Idee gekommen ist, die Statue Eurer Majestät zu erweitern, bei der ich keine Provinz oder [Person bzw. Personifikation für] einen anderen Sieg darunter tun will wegen der großen Bescheidenheit Ihrer Majestät; [...] sie [die Figur des Kaisers] hat sich [vielmehr] die niedergetretene Statue des Furor unterworfen.«¹⁷⁹ Leoni unterbreitete am 20. Dezember 1550 über den Vermittler Granvelle dem Kaiser den Vorschlag, dessen Bronzestandbild zu einer Figurengruppe auszubauen. Von da an wird der *Furor* stets als weiteres, eigenständiges Werk aufgelistet. Der Umstand, dass er jedoch nicht schon zu den acht ursprünglichen Aufträgen des Kaisers gezählt wurde, belegt eindeutig, dass anfangs kein solches Statuen-Duo vorgesehen gewesen war. Dabei spielten für Leonis Erweiterungsprojekt mindestens drei Aspekte eine entscheidende Rolle, wobei sich Leonis künstlerischer Ehrgeiz wieder als die eigentlich treibende Kraft abzeichnet.

Denn die aufsehenerregenden neuen Statuen der Zeit zeichneten sich alle entweder durch kolossale Größe aus – das schied als Möglichkeit für Leoni aus – oder aber, es handelte sich um kompliziert bewegte Figurengruppen: voran Benvenuto Cellinis *Perseus über der Medusa*, ein Werk, das seit 1545 in Arbeit war, aber auch schon, und quasi als Initialzündung, Michelangelos *Sieger* (1524) bzw. sein Modell für einen *Samson, der zwei Philister besiegt* (1528), dann Bandinellis *Herkules über Kakus* (1534) bzw. Pierino da Vincis *Junger Flussgott mit drei Putten* (1547/48) und dessen *Samson über einem Philister* (um 1550). Wollte Leoni in dieser künstlerischen Liga mit ihrer maximalen Herausforderung an formale Problemstellungen mitspielen, musste er das Standbild Karls mit weiteren Figuren anreichern und ›aktivieren‹.

Nun hatte bereits Baccio Bandinelli in einer Entwurfszeichnung für das Doria-Monument, wir erinnern uns, einen »besiegten Türken« zu Füßen des Feldherrn vorgesehen. Und auch Karl V. selbst hatte bei seinem Mailänder Einzug von 1541 drei Giganten der »Afrikaner«, »Türken« und »Indianer« niedergeritten. Beim Einzug seines Sohnes Philipp 1548 ebendort, an dessen Dekoration Leoni wohl mitarbeitete, war der Kaiser auf einem monumentalen Gemälde für einen der ephemeren Ehrenbögen mit zwei besiegten Türken zu Füßen dargestellt worden.¹⁸⁰ Auch wenn dieses Schema der Tugend über dem Laster vermittelt durch die *Psychomachia* des Prudentius während des gesamten Mittelalters präsent war, ist doch Leonis Bemühen um einen dezidierten Antikenbezug bei *Karl V. über dem Furor* unverkennbar.

Bei einer stehenden Herrscherfigur in Rüstung, wie sie hier als Auftrag Leonis angenommen wird, bot sich für eine figürliche Erweiterung das Beispiel von Panzerstatuen römischer Kaiser mit einem besiegten, am Boden kauern-

den Feind an. Dieser Typus war bestens bekannt: Jacopo Strada etwa, ab 1556 kaiserlicher Antiquar in Wien, sollte ein solches antikes Ehrenmonument, dessen Inschrift es als Kaiser Commodus identifizierte, in seinem im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts entstandenen *Antiquarum Statuarum ... Formae et Effigies* festhalten, die »marmorne und eiserne Statuen, die sich zu Rom und andernorts finden« »wahrheitsgetreu« abzubilden versprechen (Abb. 8).¹⁸¹ Aber auch auf römischen Münzen fand sich die Ikonografie: So zeigt ein Sesterz des Traian (RIC II 642), den Sebastiano Erizzo 1559 in seiner Abhandlung über die antiken »Medaillen« erstmals im Druck abbildet und deutet, den gerüsteten Kaiser, der – so Erizzo – seinen Fuß auf den unterworfenen König der Parther aufstellt, flankiert von zwei Flusspersonifikationen, die für Armenien und Mesopotamien stehen (Abb. 9).¹⁸² Dass Leoni als Münzmeister mit dieser Darstellung vertraut war, lässt sich nicht sicher nachweisen, hat aber eine gewisse Plausibilität für sich.¹⁸³

Nackte Idealstatuen römischer Kaiser dagegen haben allenfalls überzeitlich-abstrakte, positiv konnotierte Begleitfiguren bei sich, etwa Viktorien. Zumindest in der Monumentalplastik scheint also dieser den Herrscher entrückende, vergöttlichende Bildtypus der römischen Antike nicht über einem konkreten, besiegten Feind zu triumphieren, sondern stets die allgemeine, überzeitliche Tugend und Macht zu signalisieren. Es ist eine große Ausnahme, dass ein geschnittener Stein in kleinem Format den nackten Kaiser Augustus in der Rolle von Jupiter über einem am Boden vor einem Tropaion sitzenden, gefesselten Feind zeigt.¹⁸⁴

Halten wir also fest, dass das Streben der Zeit nach antiquarischer Korrektheit nur bei einer Monumentalstatue in Rüstung die Idee eines unterworfenen Feindes oder einer Personifikation zu Füßen erlaubt hätte. Nun war zwar Leoni auch mit der angesprochenen Kombination



Abb. 8: Jacopo Strada: *Antiquarum statuarum ... formae et effigies ...*, 1550–1599, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, HAN, Cod. min. 21/2, fol. 81r.

le città dell'Italia, fossero nodriti del pubblico. La figura sedente è Traiano, l'altra di donna è la Italia, che con i fanciulli à' piedi & nelle braccia si appresenta all'Imperadore, per riceuere gli alimenti. Il che ci fa testimonio della gran bontà di questo principe.



LA MEDAGLIA di Traiano, grande, di bel metallo, con lettere, che dicono. IMP. CAES. NERVAE. TRAIANO. OPTIMO. AVG. GER. DAC. PARTHICO. P. M. . . Ha per riuerso una gran figura armata, che calca con l'uno de' piedi un'altra figura, & dall'una & dall'altra parte di detta figura ui sono due fiumi, con lettere tali intorno. ARMINIA. ET. MESOPOTAMIA. IN. POTESTATEM. P. R. REDACTAE. & s. c. Questa medaglia fu battuta, per onor di questo Principe, nel tempo che per la uirtù di Traiano, l'Armenia, & la Mesopotamia &

Abb. 9: Sesterz des Trajan, in: Sebastiano Erizzo: Discorso sopra le medaglie antiche, Venedig 1559, S. 223.

von Herrscher und positiven Tugend- und Ruhmespersonifikationen vertraut. Diese Idee erfuhr bereits eine kreative Anverwandlung, als der Künstler 1541/42, unmittelbar nach Entlassung von der Galeere, eine kleine, knapp neun Zentimeter hohe Plakette auf Andrea Doria schuf.¹⁸⁵ Der siegreiche Admiral, den die Inschrift explizit als Inkarnation der Virtus ausweist, erhält hier Lorbeerzweige von den ihn flankierenden Personifikationen der Pax und Fama. Die offenkundigen Bezüge zu antiken Themen und Darstellungen führen gleichwohl auch hier nicht dazu, dass Doria heroisch nackt, sondern im Muskelpanzer auftritt. Die Plakette gehört zu einer Serie von drei nur jeweils in einem Exemplar überlieferten Stücken, von denen ursprüngliche Anzahl und Zweck unbekannt sind. Zumindest überlegt sei hier, ob diese kleinen Reliefs – anstatt eine Kasette oder Ähnliches zu verzieren – im Sinne von Leonis Auftragsstrategie nicht Probestücke gewesen sein könnten, mit denen er sich, aus der Galeerenhaft entlassen, um die Sockelgestaltung der gerade von Montorsoli vollendeten Marmorstatue Dorias in Genua bemühte? Bandinellis für dieses Monument, wie gesehen, nicht realisierte Entwürfe sahen jedenfalls ähnliche Reliefs vor.

Erst die von Leoni vorgenommene Idealisierung und damit ›visuelle Distanzierung‹ des Kaisers von der historischen Realität und dem allzu konkreten Hier und Jetzt dürfte jedenfalls erlaubt haben, Karl mit einer Personifikation zu kombinieren und in physischen Kontakt zu setzen. Als Überwinder des *Furor* gewinnt der Kaiser eine überzeitlich-übermenschliche Dimension, versinnbildlicht die Prinzipien des ideal-tugendhaften Herrschers schlechthin. Dazu zählen ganz entscheidend nicht nur der Kampf gegen äußere Feinde, sondern auch Selbstbeherrschung und ein durchdacht-kontrolliertes Vorgehen. Der *Furor* dürfte also nicht nur das schlechte andere, sondern im Sinne

der zeitgenössischen Tugendlehren und Fürstenspiegel auch den Sieg über die negativen Seiten des eigenen Selbst vergegenwärtigen. Rasende Affekte und Wut gehören dagegen zum Lasterkatalog und hitzig-impulsiven Wesen eines Tyrannen. Schon auf Ambrogio Lorenzettis Fresko des *Schlechten Regiments* im Palazzo Pubblico von Siena (1338/39) begleitet diesen daher der personifizierte *Furor*.

Vor allem aber wurde auch, und das hätte kein einigermaßen gebildeter zeitgenössischer Betrachter von Leonis Gruppe verkannt, durch den personifizierten Furor auf die *Aeneis* des Vergil angespielt. Leoni selbst hatte, wie gesehen, in einem Brief auf diese klassische Stelle verwiesen, die seinem gefesselten Furor auf einem Waffenhaufen zugrunde liegt (I, 294–296): »Saeva sedens super arma.«¹⁸⁶ Allerdings ist die Inschrift, die an der Basis von *Karl V. über dem Furor* umläuft, kein direktes Vergil-Zitat, sondern eine Neuerfindung: »CAESARIS VIRTUTE DOMITVS FVROR«. Es geht nicht nur darum, den »durch die Tugend des Kaisers gebändigten Furor« unmissverständlich zu identifizieren – suggeriert wird, dass der Herrscher jede Art von potenzieller Störung seines Reiches souverän im Griff hat. Der ideale Potentat Karl V. wird zur Reinkarnation des Stammvaters der Habsburger, Aeneas, und zugleich zum neuen Kaiser Augustus, dem Widmungsempfänger von Vergils *Aeneis*, stilisiert. Dem Gründer des zukünftigen römischen Imperiums und dem Vollender eines marmornen und goldenen Roms folgt so der christliche Eroberer und »Befrieder« eines weltumspannenden Reiches, in dem die Sonne nie untergeht, nach. Lauf und Sinn der Weltgeschichte sind hier auf die Person Karls hin ausgerichtet – mehr geht als Botschaft für ein Bronzemonument nicht.

Diese Dimension verstärken noch die auffälligen antikiisierenden Elemente an Karls Bronzerüstung und -waffen:

die Löwenköpfe an den Schultern, die offenen Stiefel mit grotesken Masken, vor allem aber das Schwert mit Adlerkopf-Griff (wie es weniger prominent auch bei der Bronzestatue Philipps verwendet wurde, nicht aber schon für die Marmorstatue Karls). Dessen Gestaltung rekurriert auf die *Vier Tetrarchen* aus Porphyrt an S. Marco in Venedig. Ende des 16. Jahrhunderts vermerkt Cesare Vecellio in seinem Trachtenbuch zu diesen, dass sie so altertümlich gekleidet seien wie schon zur Zeit des Trojanischen Krieges.¹⁸⁷ Das Schwert weist Karl (und Philipp) also im Sinne der erfundenen Habsburger-Aitiologie als ›Trojaner‹ aus.¹⁸⁸ Es würde damit hervorragend zur Idee passen, den Kaiser um die Figur des *Furor* zu ergänzen, die aus Vergils *Aeneis* entlehnt wurde. Zumindest dieses antiquarische Element der Bewaffung war also kaum von Anfang an vorgesehen, sondern Leoni veränderte auch das Schwert, um den Troja-Bezug zu verstärken.

Aber: So naheliegend es im Rückblick erscheinen mag, Karl V. durch den personifizierten *Furor* als ›neuen Aeneas‹ und ›neuen Augustus‹ zu charakterisieren, so voraussetzungslos war diese Idee doch 1550. Sie findet sich bei keiner früheren Darstellung des Kaisers und offenbar auch in keiner Lobschrift auf ihn. Nun hatte Leonis Konkurrent Cellini bereits 1534 auf der Rückseite einer relativ kleinen (Ø 38 mm), weil geschlagenen und damit technisch herausfordernden, Medaille für Papst Clemens VII. dargestellt, wie die Personifikation des Friedens vor dem Janustempel einen Waffenhaufen in Brand setzt, auf dem der gefesselte Furor des Krieges kauert.¹⁸⁹ Dass sich Leoni auf dieses kleine Werk bezog, scheint nicht nur angesichts seiner Dauerkonkurrenz zu Cellini mehr als wahrscheinlich. Auch seine Formulierung, mit der Statue für Karl V. könne er »einen anderen Geist als den eines Medailleurs« zeigen, würde damit einen ganz präzisen Bezug gewinnen.

Allerdings dürfte dies kaum als offizielle Begründung für das veränderte Thema, die Zufügung des *Furor* ausgereicht haben.

Umso mehr fällt auf, dass Leonis Literatenfreund Girolamo Muzio um diese Zeit nicht nur einen Papst, Julius III., rühmte, den »barbarο furore« der »Ungläubigen« in Schach gehalten zu haben. Muzio hatte insbesondere auch die Taten und Tugenden des Alfonso d’Avalos mehrfach als Kampf gegen den »barbarischen Furor« charakterisiert – auch in diesem Fall sind damit die Feinde der (katholischen) Christenheit und insbesondere die Osmanen gemeint. Metaphorisch wird der Marchese als rechte Hand des Imperiums, dessen Kopf Karl V. sei, beschrieben: eine Hand, die mit Lanze und Schild das »wilde Monster« zu Boden wirft und so den »barbaresco indomito furore« bändigt – eine Formulierung, die bereits auf die lateinische Inschrift von Leonis Karls-Monument vorauszuweisen scheint.¹⁹⁰ Darüber hinaus zeigen drei der vier Medaillen, die Leoni ausgerechnet zwischen 1549 und 1551/52 für Antoine Perrenot de Granvelle fertigte, auf der Rückseite das Schiff des Aeneas in stürmischer See.¹⁹¹ Denkbar wäre also, dass die Idee für eine Personifikation des *Furor*, wenn sie nicht schon im Zusammenhang mit der nie realisierten Statue für Alfonso d’Avalos ventiliert worden war, während der Entwurfsphase des Standbildes auf Karl V. durch Leonis Gespräche mit Muzio und zumindest indirekt durch die Aufträge Granvelles angeregt wurde.

Jenseits dieser offiziellen politischen Ikonografie spielte Leoni aber offenbar auch mit seiner Künstlerrolle. Diese selbstreflexive Dimension richtete sich freilich exklusiv an ein ausgewähltes Publikum, das ihn persönlich kannte (oder ihn zumindest beim Abliefern von *Karl V. über dem Furor* in Brüssel persönlich neben seinem Werk sah), voran den Kaiser selbst. Denn das Gesicht des *Furor* weist

überraschende Ähnlichkeit zum Aussehen des Künstlers auf. Möglicherweise war dem Kaiser und seinem Hof sogar Leonis Selbstbildnis auf der Rückseite einer Medaille für Andrea Doria bekannt, wo er sich von den Ketten eines Galeerensträflings umgeben darstellt – eine Situation, aus der ihn Doria befreit hatte.¹⁹² Der angekettete *Furor* zu Füßen des Kaisers hätte sich daher allusiv auch als Referenz des Hofkünstlers an seinen Herrscher deuten lassen: Tugend und Auftrag Karls V. sorgen dafür, dass Leoni sich vom *Furor* seines früheren Lebens ab und den Meisterwerken des Friedens zuwendet. Das Exemplum des Kaisers diszipliniert den Künstler, alle seine Hoffnungen richten sich auf Karl, von ihm ist Leoni abhängig. Die unkontrolliert-rasenden Gedankensprünge («capricci») haben sich hier zu einer idealen Bilderfindung beruhigt. Die Fassadenskulpturen von Leonis Mailänder Haus, der Casa degli Omenoni, scheinen wenig später eine ganz ähnliche Botschaft der Läuterung und Selbstkontrolle des Künstlers zu formulieren.¹⁹³ Zugleich gewinnt mit Leonis versteckter Selbstdarstellung in *Karl V. über dem Furor* – wenn man diese denn nachvollziehen will – die von ihm bereits im Brief an die Witwe des Alfonso d’Avalos formulierte Hoffnung nochmals intensiveren Ausdruck, dass nämlich mit einem solchen Werk ein Monument zu Ruhm und Gedächtnis von Auftraggeber und Künstler gleichermaßen geschaffen würde.

* * *

Leone Leonis *Karl V. über dem Furor* war ein Denkmal auf den Kaiser als idealer, siegreicher Herrscher, als *miles christianus* und Verteidiger des Glaubens, als neuer Aeneas und Augustus. All dies verlangte, dass Karl eine Rüstung trug. Selbst die Qualitäten heroisch-männlicher Nacktheit

und die Attraktion einer »Erotik der Macht«, mit der vor allem die Bildinszenierung Karls in jüngeren Jahren teils gearbeitet hatte, wäre bei einer Darstellung in Rüstung maßvoll aufgerufen gewesen (selbst wenn Arme und Beine nicht nackt hätten gezeigt werden sollen, dann zumindest durch demonstrativ vorgeführte eng anliegende, bis über die Knie reichende Lederstiefel wie bei der Marmorstatue).¹⁹⁴ Nahm man dagegen den Panzer ab und präsentierte den Kaiser vollkommen nackt, handelte man sich nicht nur die bereits beschriebenen, unkontrollierbar-ambiguen Reaktionen und Fantasien des Publikums ein. Verloren ging auch jeder Hinweis auf den Aspekt des *miles christianus*. So virtuos die letzte Veränderungsidee Leonis, der abnehmbare Panzer, auch ist: Der Mechanismus ermöglicht eben vor allem dem Künstler Leoni, seine Meisterschaft der Körperformung und seinen Erfindungsreichtum dauerhaft auszustellen. Für die Bedeutungsdimension des Herrschermonuments wurde dadurch vergleichsweise wenig gewonnen: die Annäherung an antike Götterfiguren und die Anziehungskraft des idealschönen und tugendhaften Körpers wären unendlich verstärkt worden. Dagegen gehen andere, oben analysierte Aspekte bei einer Präsentation Karls V. als Aktfigur teils oder sogar ganz verloren.

Es ist viel diskutiert worden, wie Leoni auf die Idee des abnehmbaren Panzers gekommen ist. Darauf hinzuweisen wäre als Erstes und Wichtigstes – noch vor den bereits erwähnten Ex-Voto-Statuen –, dass sowohl in einer Plattner-Werkstatt, vor allem aber auch in den Schaurüstkammern mehr oder weniger lebensgetreu ausgearbeitete (Holz-) Ständer und Figuren stehen konnten, auf denen Rüstungen präsentiert wurden.¹⁹⁵ Von Philipp II. existiert ein bemalter Kopf aus Silber, vermutlich von Pompeo Leoni, mit unklarer Bestimmung, den man sich aber gut als »belebendes Element« eben in einer Rüstung vorstellen könnte, wo-

bei angesichts des kostbaren Materials diese Rüstung mit Kopf vermutlich als Weihegabe gedacht gewesen war.¹⁹⁶ Und das Inventar des Leoni-Besitzes von 1615 verzeichnet unter der Portikus im Hof einen »Mann aus Holz«, der möglicherweise als Helmständer diente.¹⁹⁷ In Betracht zu ziehen ist aber auch der Brauch, bei Bestattungen von Herrschern Totenfiguren mit echter Bekleidung einzusetzen. Ein solcher mit Standesinsignien ausgestatteter »simulacro del corpo« war in Mailand etwa bei den Funeralfeiern für den letzten Sforza-Herzog Francesco II. Ende 1535 zu sehen gewesen.¹⁹⁸

Es scheint jedenfalls, als hätte das Kunststück, eine Statue in zwei Erscheinungsformen vorführen zu können, im ersten Moment die von Leoni erhoffte Wirkung erzielt. Nachdem der Kaiser das Ergebnis in Brüssel mit eigenen Augen gesehen hatte, dürften er und seine Berater aber nach kurzem Nachdenken weder mit dem nackten kaiserlichen Idealkörper noch mit der Rüstung, die ihn verhüllen konnte, gänzlich einverstanden gewesen sein. Ein bislang von der Kunstgeschichte nicht beachteter Augenzeugenbericht zur Präsentation von Leonis Statuen in Brüssel 1556 liefert weitere Indizien für eine solche Deutung.

Die Tücken des Kulturtransfers

Es gibt viele Tücken des Kulturtransfers. Schon der Begriff selbst – als expliziter Forschungsansatz seit den 1980er Jahren entwickelt – mit seinen Implikationen vermeintlich klar definierter, unterscheidbarer, ›gebender‹ und ›empfangender‹ Kulturen wird kritisch diskutiert. Allerdings können auch alternative Konzepte und Termini bislang nicht vollends überzeugen – zumal in der Frühen Neuzeit zwar zunehmend geografische Unterschiede ins Blickfeld traten und von Translationsprozessen die Rede war, aber eben keine ausgefeilte Terminologie von Kulturen und ihrem Austausch zur Verfügung stand.¹⁹⁹ Für Bilder, Kunstobjekte und Architekturen stellt sich das Problem zwar insofern etwas anders und vielleicht auf den ersten Blick einfacher dar, als mit dem 16. Jahrhundert weithin zumindest grobe Kategorien zur Bezeichnung stilistischer Unterschiede in Gebrauch kamen, die meist mit dem Entstehungsort verbunden waren. Von einem antiken, italienischen, niederländischen, französischen oder deutschen Kunstobjekt zu reden, kann sich also immerhin auf den zeitgenössischen Sprachgebrauch und ein historisches Bewusstsein von formalen Unterschieden berufen.²⁰⁰

Dennoch ergaben sich auch hier angesichts zunehmender Mobilität und Verflechtung von Personen und Dingen in der Frühen Neuzeit, durch den intensivierten Kontakt mit Fremdem und mit über weite Strecken transportierten Artefakten immer neue Herausforderungen für Benennung, Verständnis und Akzeptanz. Kritik, ja kategorische Ablehnung standen nicht weniger nachdrücklichem Interesse und Neugierde gegenüber. Dabei kam es selbst bei noch so positiver Einstellung häufig zu gravierenden Fehldeutungen, blinden Flecken oder argumentativen Schwachstellen. Und daran änderte auch nichts, dass weite Teile Europas

ja unter der gleichen, nämlich habsburgisch-spanischen Herrschaft standen und gerade dieses Herrscherhaus sich eigentlich um Modelle und Vorgaben für seine Porträts und Darstellungen bemühte.²⁰¹ Es sind diese missverstehenden Tücken des Kulturtransfers, die für den Transport von Leonis Statuen von Mailand in die Niederlande und dann nach Spanien aufgezeigt werden sollen. Wie diese Werke begeistert ›falsch‹ gesehen werden konnten, lässt sich am wichtigsten, bislang praktisch nicht beachteten Quellenzeugnis für die unmittelbare Rezeptions- und Faszinationsgeschichte von Leonis *Karl V. über dem Furor* außerhalb Mailands und Italiens ablesen.

Es handelt sich um eine Passage in der Biografie Kaiser Karls, deren erste fünf Bücher Willem Snouckaert van Schauwenburg 1559 in Brügge publizierte und die (ab dem Jahr darauf dann vollständig in sieben Büchern) bis 1596 noch drei weitere Auflagen erfuhr.²⁰² Snouckaert war Funktionär der burgundisch-habsburgischen Administration. 1544 von Karl geadelt, geriet er 1555 in eine Auseinandersetzung über die Organisation der (Finanz-)Verwaltung, die zu seinem Rückzug führte. Um die freie Zeit zu nutzen, wohl aber auch als Zeichen seiner Treue und als indirekte Rechtfertigung, verfasste er die Lebensbeschreibung und Lobschrift. Auf deren Titelblatt bezeichnet er sich als Ritter vom Goldenen Sporn und *comes palatinus*, als Berater und Bibliothekar ehemals von Karl, nun von Philipp sowie als Herr von Binckhorst.²⁰³

Snouckaert konnte Leonis auf dem Landweg transportierte (Bronze-)Statuen offenbar während ihrer Präsentation in Brüssel 1556 in Augenschein nehmen. Im Kapitel über Karls Horoskop und die Beschäftigung mit den *artes* liefert er eine enthusiastische, wenn auch rhetorisch nicht besonders anspruchsvolle noch in allen Details zutreffende Beschreibung. Gefesselt zu haben scheint ihn insbesondere

die Verwandlungsfähigkeit der Karls-Statue durch die abnehmbare Rüstung – im Übrigen der früheste Beleg dafür, dass deren Metamorphose von einem Zeitgenossen thematisiert wird. Außerdem legt sein Text nahe, dass im Zusammenhang mit der Präsentation der Statuen – vermutlich an der Bronzebüste Karls – eine (nur hier dokumentierte, ephemere?) Inschrift zum Lob des Künstlers Leoni angebracht gewesen war:

»Statue von Karl dem Größten.

Habe ich etwa nicht mit meinen [eigenen] Augen eine Statue von Karl dem Größten gesehen, von Kopf bis Fuß nackt, als lebensstreuendes Abbild unseres lebenden Kaisers von Leone aus Arezzo geformt, wo er den mit Ketten gefesselten Furor zähmt? Wie aber öffnet jener Furor, den Mund öffnend, das innerste Geheimnis [seiner] Kehle? Wie richtet er sich selbst, zu Füßen des größten Kaisers auf Waffen liegend, gottlos auf? Und wie blickt er zu dem Größten empor?

Wie schön spannt der Kaiser selbst doch den Hals, die Arme, die Schenkel, die Schienbeine, die entblößten Muskeln?

Wie streckt er das Haupt, die kleinen Füße, die Hände in alle Richtungen aus?

Was für eine breite Brust? Was für ein straffer Bauch? Was für ein runder, wohldefinierter und fester Rücken? Was für feingliedrige Waden? Was für ein schwellender Oberschenkel? Was für eine aquiline Nase? Was für kleine Ohrmuscheln? Was für eine breite Stirn? Was für wohlgerundete Wangen? Was für eine schmucke Haarfrisur? Was für ein wohlgewachsener Bart?²⁰⁴ Was für pflichtbewusst-fromme Augen und was für ein mildes Gesicht zeigt er dem Furor?

Aber wie, dieser bleibt derselbe, als nackter Kaiser und

mit seinen Waffen gerüstet? Wie präsentiert er Helm, Rüstung, Bein- und Armschutz – alles aus Erz? Dennoch immer mit ruhigem und heiterem Gesicht, nicht aufgewühlt noch innerlich erregt? Und [selbst] im Krieg immer ein Freund des Friedens?

Statue der Isabella, einzigartiger Gattin von Karl dem Größten.

Was ist das für eine eherne Statue von Isabella von Portugal, seiner süßesten und – im Vergleich mit allen Königinnen und herausragenden Frauen ihrer Zeit – schönsten Gattin? Erscheint sie nicht durch das Gewand und den portugiesischen Schmuck aufs Geschickteste und Kunstvollste von demselben Leone geformt, abgebildet und gegossen?

Statue von Philipp dem Gerechten, Sohn von Karl dem Größten.

Wurde nicht die gleiche Statue, die eine aus Bronze und die andere aus Marmor, von Philipp dem Gerechten, dem Sohn des Kaisers, geschaffen? [Und] verhalf nicht derselbe Leone in einer gegossenen ehernen Statue für Maria, Königin von Ungarn, dem überaus lebendigen Gesicht und der deutschen Gewandung einer aufwendig geschmückten Ehefrau zu lebendig scheinendem Ausdruck?²⁰⁵

Und es ist nicht verwunderlich, wenn Ferdinando²⁰⁶ [das ist: Ferrante] Gonzaga aus Eurem erlauchten Orden und hochberühmter Ritter sowohl die ganzfigurigen als auch die halbfigurigen Statuen von Kaiser und König (denn einige Körper waren nur zur Hälfte [dargestellt]) zusammen mit seiner bildhübschen Tochter Hippolita²⁰⁷ so sehr lobte und dem Kaiser empfahl.

Leone erzielte zusammen mit seinem Sohn Pompeo großen Ruhm, großes Lob und große Berühmtheit für seinen Namen und seine herausragende Kunst.

Inschrift der Statue für Karl den Größten.

Leucippus [eigentlich: Lysippus] meißelte Alexander: es malte [ihn] Apelles:

Aber den Größten [d.h. Karl] hat Leone, größer als diese beiden, gegossen.«²⁰⁸

Snouckaerts Texte dürften aus der Erinnerung oder mithilfe kurzer Notizen entstanden sein. Das erklärt, warum seine Beschreibung erstaunliche Ungenauigkeiten aufweist, am offensichtlichsten die Auflistung einer Marmorstatue Philipps, das geschmückte Gewand der Maria von Ungarn und Karls Rüstung mit Arm- und Beinschienen sowie Helm (allerdings zeigt eine spätere Zeichnung im Traktat des Diego de Villalta ebenfalls Arm- und Beinschienen sowie einen Schild, hier möglicherweise um die spanische Vorstellung eines kompletten Harnischs zu bedienen). Entscheidend ist der Hinweis, dass Ferrante Gonzaga dem Kaiser Leonis Werke vorgestellt und empfohlen habe: Wenn Snouckaert am *Furor* den gleichen Umstand konstatiert, dass man tief in den Rachen hineinschauen könne, den Gonzaga bereits am 28. Dezember 1553 in einem Brief an den Kaiser herausgestellt hatte,²⁰⁹ dann könnte dies natürlich auf einer ähnlichen, unabhängigen Beobachtung beruhen. Viel wahrscheinlicher scheint jedoch, dass die Kriterien der Betrachtung und des Lobes der Statuen über die Jahre hinweg quasi normiert worden waren und neben der scheinbaren Lebendigkeit und den Unterschieden in der Körpermodellierung bzw. den mentalen und emotionalen Zuständen von Kaiser und *Furor* eben auch der Blick in den Rachen der gefesselten Personifikation dazuzählte. Dass diese Kriterien wohl von Leoni selbst ausgingen und er intensiv daran arbeitete, sie dem Kaiser zu übermitteln, hatte der Künstler selbst bereits 1550 explizit in einem Brief an Granvelle geäußert, in dem er sein Konzept für *Karl V.*

über dem Furor erläuterte: »Es ist daher notwendig, [...] dass Ihr dies auch dem Kaiser erklärt und ihm sagt, dass in unserer Zeit kein Werk ausgeführt wurde, das zugleich so bescheiden [ein Hinweis auf das für Karl so wichtige Dekor] und so außergewöhnlich ist wie dieses, [...].«²¹⁰

Snouckaerts Publikation belegt zudem – ein knappes Jahrzehnt vor Vasaris Beschreibung –, dass tatsächlich mit dem Überraschungseffekt gespielt wurde, die Statue Karls einmal unbekleidet, einmal in Rüstung vorzuführen. Vor allem aber bestätigt seine wortreiche Begeisterung angesichts des nackten Körpers des Kaisers das entscheidende Problem von Leonis neuartiger Statue für zumindest einen Teil des Publikums in Brüssel: Snouckaert hatte offenbar nicht verstanden und war nicht geübt, zwischen dem symbolischen Idealkörper und der realen Physis bzw. dem Porträt des Kaisers zu unterscheiden.²¹¹ Zu vermuten ist, dass diese Problematik in den Niederlanden mit einer Kunst, die noch mehr auf genaue Beobachtung und naturnahe Wiedergabe setzte als in Italien (tendenziell also den ›Porträtmodus‹ favorisierte), und an einem Ort, wo zudem die Erfahrung mit antiken Idealstatuen geringer war, besondere Herausforderungen stellte.²¹²

So sehr jedenfalls Leoni selbst wie auch Snouckaert betonten, welchen künstlerischen Erfolg die Werke bei ihrer Vorstellung einfuhren, dem Kaiser konnte weder die eklatante Differenz seines Standbildes zu seiner wahren Erscheinung noch die Erkenntnis gefallen haben, dass sich zumindest für einen Teil des Publikums die Botschaft seiner wichtigsten Statue auf die ideal-heroische, aber auch erotisch attraktive körperliche Erscheinung reduzieren ließ. Früher hatte Karl, wie gesehen, durchaus Formen einer »Erotik der Macht« in seinen Darstellungen akzeptiert und eingesetzt. Nachdem er aber im Alter von gut 55 Jahren am 25. Oktober 1555 in Brüssel in Trauerkleidung,

gestützt auf Wilhelm von Oranien und unter Betonung von Alter und Krankheit weitestgehend zugunsten seines Sohnes Philipp abgedankt hatte, musste die Ankunft einer idealen Aktstatue des Kaisers im folgenden Jahr geradezu surreal gewirkt haben.²¹³

Allerdings dürfte das Herrscherbildnis auch in seiner gewappneten Version hochproblematisch erschienen sein: Der Habsburger, dem so wichtig war, in wiedererkennbarer, zeitgenössischer Rüstung dargestellt zu werden, trat hier in einer funktional sinnlosen Patchwork-Panzerung aus antiken und modernen Elementen auf. Zu fragen wäre, ob sich die Anerkennung Leonis durch Karl V. nicht vor allem auf die nicht minder revolutionäre Bronzebüste des Kaisers bezog – wohl die »Statue des halben Kaisers« (*statua semicaesaris*) in Snouckaerts Eulogium. Dieses Werk, das den im Gesicht ebenfalls stark idealisierten Karl in seiner Rüstung der Schlacht von Mühlberg zeigt, wurde bereits während der Anfertigung, wie gesehen, mehrfach kopiert und lieferte ein erfolgreiches Modell für spätere Herrscherbüsten.²¹⁴ An dieser Bronzebüste (und kaum an der Gruppe *Karl V. über dem Furor*) war in Brüssel offenbar die allein von Snouckaert überlieferte Inschrift angebracht, die Leoni zu einem größeren Porträtisten als Lysipp und Apelles und Karl zu einem neuen Alexander dem Großen erhob.

Die Statuengruppe von *Karl V. über dem Furor* dagegen – und in ihrem Gefolge die meisten anderen Statuen des Auftrags, die offenbar in einer Art Sippenhaftung ebenfalls in Ungnade fielen – wurde danach für über 75 Jahre nicht mehr gezeigt. In der Werkstatt der Leoni bzw. dann in den Lagerräumen der königlichen Paläste scheinen sie nur sehr wenige Personen zu Gesicht bekommen zu haben. Dazu zählte Diego de Villalta, der in einem Manuskript zur Geschichte der Stadt Martos und hier im Kapitel »über antike

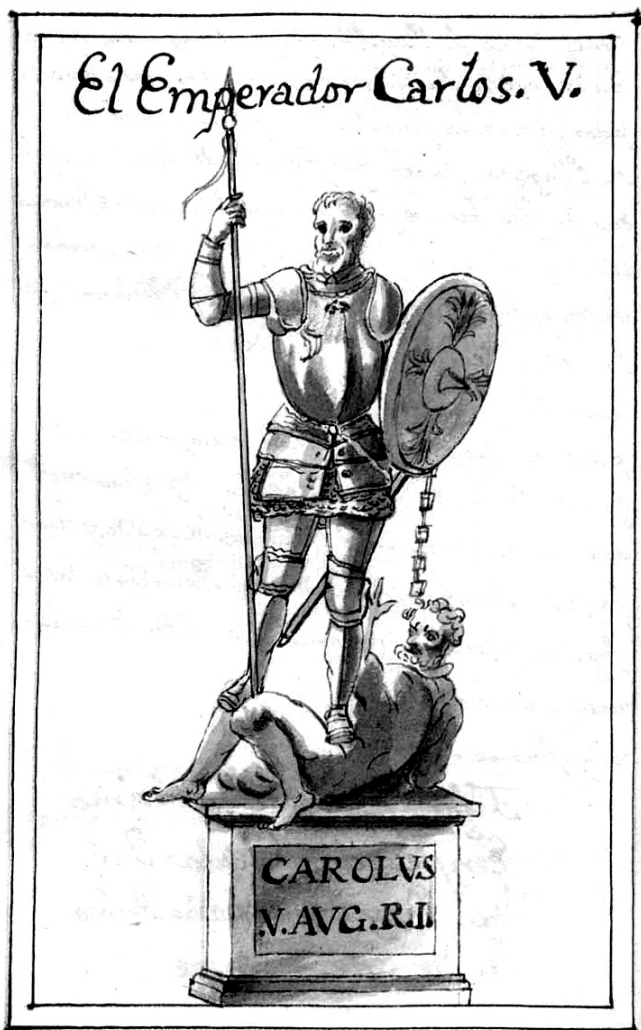


Abb. 10: Karl V. über dem Furor, in: Diego de Villalta: *Tratado de las antigüedades de la memorable Peña de Martos*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano: M 7-2-31 (Kopie des 18. Jh.s nach der Originalzeichnung des Luis de Urea, in: London, British Library, add. 17.905).

Statuen mit besonderer Erwähnung einiger Figuren unserer Könige in Spanien« (drei Textversionen, 1582–1591) auch Leonis Werke anführt: Ausführlich beschreibt er zwar *Karl V. über dem Furor* und lobt an dieser ungewöhnlichen Statue, dass sie, obgleich nackt, so mit einer Rüstung bekleidet werden könne, als ob sie lebendig wäre. Die beigelegte Zeichnung zeigt freilich allein den gerüsteten Kaiser als die offenbar entscheidende Erscheinungsform – mit einem wohl aus der Fantasie des bescheidenen Zeichners Luis de Urea ergänzten Schild und Sockel (Abb. 10).²¹⁵ Um 1600 scheint zudem auch die Identifikation des *Furor* und sein Bezug zur *Aeneis* nicht mehr unbedingt erkannt worden zu sein. Nach dem Tod von Philipp II. 1598 ist die Rede davon, Leonis Statuengruppe stelle »ein ganzfiguriges Bildnis des Kaisers mit einem gefangenen Türken«²¹⁶ dar. Der eigentlich aus Italien stammende, aber wohl bereits mit neun Jahren nach Spanien übersiedelte Vicente Carducho spricht dann 1633 von »Karl V. und die Häresie.«²¹⁷

* * *

Trotz ihrer ›Unsichtbarkeit‹ blieb eine Rezeption von Leonis künstlerisch herausragender Statuengruppe nicht ganz aus. Dabei erinnern die wenigen Beispiele einer Auseinandersetzung mit dem Werk abschließend vor allem nochmals daran, dass beim Kulturtransfer von Bildwerken und beim Nachdenken über eine »hybride Renaissance« nicht nur nach Erfolgen, sondern genauso nach Missverständnissen, nach (partieller) Ablehnung und Scheitern zu fragen ist.²¹⁸

An erster Stelle steht dabei die Katastrophe des Bronzemonuments für Fernando Álvarez de Toledo, dritter Herzog von Alba und Statthalter Philipps II. in den Niederlanden. Am Schicksal dieses Werkes erweist sich ein weiteres Mal, wie sensibel die Wahrnehmung der

neuen Auszeichnungsform ›Personenmonument‹ immer noch war. Der brillante Heerführer Alba ließ nach der glorios gewonnenen Schlacht bei Jemgum aus den dort erbeuteten Kanonen ein eigenes Standbild für die Zitadelle von Antwerpen gießen – nach ikonografischem Programm von Benito Arias Montanus und ausgeführt von Jacob Jonghelinck. Jonghelinck ist im Mai 1552 in Mailand nachgewiesen, als er im Auftrag Leonis eine Bezahlung vornahm und kannte Leonis *Karl V. über dem Furor* also seit der Entstehungsphase.²¹⁹ Dieses Vorbild wird in Albas Denkmal überdeutlich aufgegriffen, wobei der Herzog nicht nackt, sondern in einer symbolischen Mischung aus Rüstung und Zivilkleidung über einer vielköpfigen Figur als Sinnbild der aufständischen, vom ›rechten Glauben‹ abgefallenen Bauern und Adligen triumphierte. Diese Darstellung empfanden nun aber nicht nur die Niederländer sofort als Anmaßung. Als Álvarez kurz darauf bei Philipp II. in Ungnade fiel, wurde das Werk bereits 1574 auf königlichen Befehl wieder abgebaut und wenig später zerstört.²²⁰ Eine Geuzen-Medaille feiert den Abbruch des verhassten Standbildes und parallelisiert ihn mit zwei Beispielen größter Hybris: dem Sturz des Ikarus und auf der Rückseite dem Fall Luzifers (Abb. 11).²²¹ Bei der kleinen, unaufwendigen Bronzescheibe dürfte es sich so um das erste bekannte neuzeitliche Erinnerungszeichen oder ›Denkmal‹ auf die Zerstörung eines Denkmals handeln.

Dass das Schicksal der Alba-Statue freilich keine generelle Ablehnung von Personenmonumenten implizierte, belegt eine Reihe anderer Fälle: Genau gleichzeitig, 1571–1572, produzierte Andrea Calamech für Messina die Bronzestatue des Giovanni d’Austria, Sieger der Schlacht von Lepanto, der seinen Fuß auf das Haupt eines Türken stellt.²²² Der entscheidende Unterschied zu Álvarez scheint, dass in diesem Fall der Senat der sizilianischen



Abb. 11: Medaille auf den Sturz des Standbildes Herzog von Alba, in: Gerard van Loon: Beschryving der Nederlandsche Historiepenningen ..., Bd. 1, 's-Gravenhage 1723, S. 178.

Stadt aus Dankbarkeit und Anerkennung das öffentliche Standbild in Auftrag gegeben hatte. Die Marmorstatue des Condottiere Carlo II. Spinelli, der 1559 von Philipp II. den Titel eines Herzogs erhalten hatte, im gut 40 km entfernten kalabresischen Seminara dürfte von der Werkstatt des Calamech sogar noch etwas früher, jedenfalls vor dem Tod des dargestellten Stadtherrn 1572, gemeißelt worden sein. Auch wenn das 1760 durch ein Erdbeben weitgehend zerstörte Monument an seinem Sockel rein profane Ereignisse, darunter den Einzug Karls V. in Seminara, darstellte, spielte es möglicherweise weiterhin auch mit einer religiösen Rechtfertigung: War es doch vor der Kapuzinerkirche aufgestellt, deren Konvent der neue Herzog 1560 gestiftet hatte und in der er begraben werden sollte.²²³

Leoni selbst sollte weitere Standbilder produzieren. In Sabbioneta konnte der Stadtgründer Vespasiano Gonzaga in antiker Tradition eine bronzene Sitzstatue von sich (wohl 1574–1577) zuerst auf dem Marktplatz aufstellen, bevor sie in sein Grabmal überführt wurde. Für seine

Grafschaft Guastalla sollte Ferrante I. Gonzaga, der als Statthalter in Mailand so eng mit Leonis Projekten für Karl V. betraut gewesen war, selbst eine Statue von der Hand Leonis erhalten, die in mehreren Anläufen posthum ab 1559 entstehen sollte, schlussendlich erst 1594 aufgestellt wurde. Der *condottiere* tritt einen Satyr als Sinnbild des Lasters und die Hydra der Verleumdung nieder. Der auf dem Rücken liegende, über den Sockel hinausragende Körper des Besiegten belegt, dass es Leoni zwischenzeitlich geschafft hatte, Benvenuto Cellinis *Perseus über der Medusa* mit eigenen Augen zu sehen.²²⁴ Das Standbild, verstanden als Triumph der Tugend über das Laster, sollte noch im 17. Jahrhundert als »simulacrum avitae virtutis« auf den Münzen des kleinen Herzogtums abgebildet werden.

Nach Giambolognas und Vincenzo Dantis *Cosimo I.* für die Uffizienhof-Fassade (1581–1585) setzt dann in den 1590er Jahren eine richtige Flut an Personenmonumenten ein: Giambolognas bronzenes Reiterstandbild für Cosimo I. de' Medici wurde 1591–1594 ausgeführt, dasjenige für Ferdinando I. folgte 1601–1608. Marmorstatuen wurden errichtet für Cosimo I. bzw. Ferdinando I. de' Medici in Pisa (1593–1596 bzw. 1594–1595), Ferdinando I. de' Medici in Arezzo (1594) und in Livorno (1599–1601). Die Marmorstatue des Alessandro Farnese, die Simone Moschino nach dem Tod des in den Niederlanden siegreichen Feldherrn zwischen 1594 und 1598 schuf, sollte dagegen im Salone des römischen Familienpalastes der Farnese aufgestellt werden. 1601 schließlich ergänzte Taddeo Carlone im Auftrag Genuas Montorsolis Doria-Statue am Eingang des Palazzo Ducale um ein entsprechendes Marmorstandbild für den Großneffen und Adoptivsohn des Seehelden, Giovanni Andrea Doria.

Während bei diesen Monumenten, mit Ausnahme der von Leoni selbst gefertigten Statue in Guastalla, das Modell von *Karl V. über dem Furor* keine zentrale Rolle

spielte, belegen zwei weitere Darstellungen die anhaltende, wenngleich sporadische Rezeption in Italien. 1594 wurde eine lange Gartenportikus des Mailänder Herzogpalastes mit Figuren einer Personifikation Spaniens sowie von Karl V., König Philipp II., von Prinz Philipp und den Mailänder Statthaltern ausgemalt. Zwar sind diese Fresken heute verloren, wenn laut Beschreibung Philipp II. aber »die Häresie unter den Füßen« hatte, dürfte der Rekurs auf die vierzig Jahre zuvor in Mailand gefertigte Statue seines Vaters naheliegen.²²⁵ Das zweite Beispiel betrifft dann ausgerechnet den Enkel des verhassten Álvarez, den fünften Herzog von Alba und Vizekönig von Neapel, Antonio Álvarez de Toledo. Dieser wurde im siebten Jahr seiner Herrschaft 1629 von der Stadt Neapel mit einem Triumphprogramm geehrt. Sein »Monument« für diese ephemere Dekoration war jedoch nur gemalt. Es stellte den Vizekönig gleichwohl in Form einer Statue über den Furien als Symbole für die rasenden Laster dar, insgesamt ein Sinnbild dafür, dass der Potentat sich selbst (und sein Herrschaftsgebiet) unter Kontrolle hat und vorbildlich die Tugenden der Mäßigung und Selbstbeherrschung vorführt (Abb. 12).²²⁶ Auffällig bleibt bei alledem, dass dagegen in Spanien erst mit dem 1616 im Garten der Casa del Campo aufgestellten Reitermonument für Philipp III. von Pietro Tacca ein profanes Herrscherdenkmal zu sehen war – und auch dann nur an einem abgeschirmten Ort vor den Toren Madrids und immer noch unter Beteuerung, dass »Ihre Majestät großen Widerwillen gegen solche öffentlichen Ehrenzeichen« habe.²²⁷

Diese Beispiele, allesamt aus dem Zeitraum, da Leone Leonis spektakuläres Monument für *Karl V. über dem Furor* in der Abstellkammer stand, verdeutlichen jedenfalls nur umso mehr, wie ungewöhnlich das Schicksal dieser Statuengruppe und des gesamten Auftrags von 1549 war.



Abb. 12: Holzschnitt nach dem gemalten Denkmal für Antonio Álvarez de Toledo, in: Ottavio Beltrano und Francesco Antonio Scacciavento: Il zodiaco, over, idea di perfezzione di precncipi, Neapel 1630, S. 291.

Leonis Bestreben, sich insbesondere mit diesem exzeptionellen Bronzekunstwerk als der legitime Nachfolger Michelangelos und jedenfalls als besser denn Benvenuto Cellini zu erweisen, führte wider Erwarten dazu, dass das

Endergebnis offenbar in den Habsburgischen Niederlanden und noch weniger in Spanien selbst seine Funktion als Herrschaftszeichen und Monument im gewünschten Sinne erfüllen konnte.

* * *

Die Geschichte des nachantiken Denkmals in Europa beginnt an verschiedenen Orten mit langwierigen, komplexen und häufig vergeblichen Aushandlungsprozessen. Nachdem sich die (in der griechisch-römischen Antike geläufige) Idee, dass bestimmte Personen ›öffentliche‹ Monumente erhalten sollen und dürfen, mit dem 13. Jahrhundert in weiteren Kreisen wieder durchzusetzen begann, stellte sich die Frage nach den angemessenen Auszeichnungsformen. Wie war mit individueller Leistung versus herausgehobener Geburt, mit Porträtähnlichkeit versus Idealisierung, Historie versus Symbolik, der Spezifik von Zeit und Ort versus Ewigkeitsanspruch umzugehen? Der Balanceakt bestand nicht nur darin, eine Ausnahmeleistung mit einem allgemein akzeptierten Bewertungs- und Darstellungsrahmen – mit Kriterien und Konventionen – zu verbinden. Eine als unangemessen empfundene Idealisierung konnte ebenso wie eine zu ›anekdotische‹ Darstellungsweise alles zunichtemachen. Auch die Vorstellungen davon, was eine erinnerungs- und auszeichnungswürdige Leistung ist, begannen sich schnell auszudifferenzieren: Kriegs-, Glaubens- oder Geisteshelden, herausragende Herrscher, Herrscherinnen oder Thronfolger verlangten je spezifische Modi der Darstellung. Dabei war schnell klar, wie entscheidend die jeweils gefundene Darstellungsform, die visuelle Erscheinung des Denkmals, auf die Vorstellung über die dargestellte Person und ihre Leistungen zurückreflektierte. Das Mo-

nument formt die Person und ihren (Nach-)Ruhm mindestens so sehr wie umgekehrt.

Diese Wechselwirkungen wurden dadurch nicht einfacher, dass die zuständigen Künstler die Werke auch zu ihrer eigenen Selbstverewigung zu nutzen versuchten. Daraus resultierten ein ästhetischer Wettstreit und eine Überbietungsdynamik, die zusätzlich und entscheidend dazu beitrugen, dass die Erscheinungsformen des Personenmonuments in Bewegung blieben. Wenn diese Gattung – die mit dem 17. Jahrhundert doch einigermaßen fest etabliert und ein ›Erfolgsmodell‹ war – in den letzten Jahren nun auf vielen Ebenen wieder zunehmend problematisch wird, weist dies möglicherweise auf ein Ende der Gattung voraus. Dies hätte dann nicht nur damit zu tun, dass die Konzepte von Heldentum, von der Wirkmacht eines einzelnen Individuums, von monumentaler Ehrung oder von einer so tief westlich geprägten Kunstform zunehmend infrage stehen. Es würde auch signalisieren, dass das Personenmonument keine wirkliche Herausforderung mehr für heutige Künstler und Künstlerinnen darstellt, die aemulative künstlerische Dynamik seit Längerem abgebrochen scheint.

Leone Leonis Statuen für die Habsburger und voran seine Bronzegruppe *Karl V. über dem Furor* markieren einen entscheidenden Moment noch in der Anfangsphase dieser Aushandlungsprozesse: Realisiert wird erstmals ein Standbild, das einen Herrscher (auch) in vollkommener idealer Nacktheit präsentiert. Die Bedeutung des Beispiels besteht darin, dass eine herausragende künstlerische Leistung den Erwartungen und der gestellten Aufgabe dennoch nicht gerecht werden konnte – und zwar unter anderem deshalb, da die fertigen Werke in einen anderen kulturellen Wahrnehmungskontext transferiert wurden. Die Meisterwerke verschwanden in der Abstellkammer. Genese und

Entwicklung der Personenmonumente im nachantiken Europa – und zumal der Aktstatuen²²⁸ – erweisen sich mindestens so sehr als eine Geschichte von Misserfolgen wie von Triumphen.

Quellenanhang: Willem Snouckaert van Schauwenburg beschreibt Leonis Statuen, 1559

»Nonne in picturis idem evenit, ut ex nigro, alboq[ue], rubro, & viridi, flavo, & caeruleo, & mineato colore, omnes res, prestans pictor deliniet: & quomodo delineat? nonne ita stilo, & penicillo suo co[n]trarijs coloribus nunc separatim, nunc simul, & identidem indito, pulcherrimas rerum numeratarum imagines, formas nobis repr[a]esentat? ut nihil praeter animam viventem picturis illis deesse ad motum, perfectionemq[ue] suam videatur.

Quid in plastice? nonne addendo, & detrahendo: sustollendo, & deprimendo: plasticae ars perficitur? & hinc fursoriae pulcherrimae Romanorum, & Graecorum statuatae natae sunt?

Quid in arte statuaria, quae omnium harum artium manualium pulcherrima, maximoq[ue] honore digna est: Nonne ex marmore per scalpellum excavato, & lima elimato, & expolito, pulcherrimas marmoreas veterum statuas factas, & in maximo praecio habitas fuisse animadvertimus?

Statua Caroli Maximi.

Nonne statuam Caroli Maximi a capite ad calcem nudi, ad viva[m] effigiem Caesaris nostri viventis a Leone Aretino expressam, ubi furorem cathenis illigatum domabat, meis oculis vidi? quomodo autem furor ille, os aperiens intima gutturis arcana aperit? quomodo ad pedes Caesaris Maximi iacens super arma impius sese erigit? Maximumq[ue] suspicit?

Ipse vero C[ae]sar ut colli, ut brachiorum, foemorum, tibiarum, musculos nudatos pulchre tendit?

Ut caput, pedesque parvos, manus longiores, latioresque pandit.

Quam tumentes mamillas? quam subactum ventrem?
quam rotundum, & nervosum, & compactum dorsum?
quam graciles suras? quam succulentum foemur? quam
aquilinum nasum? qua[m] parvas auriculas? quam la-
tam frontem? quam tumidiusculas malas? quam ornatum
capillum tonsum? quam barbam rotundam? quam pios
oculos furori, vultumque clementem ostendit?

Quid rursus hic idem, Caesar nudus, armis suis indutus?
quomodo cassidem, thoracem, tibialia, manubria omnia
aenea ostentat? placido tamen semper, & sereno vultu,
non turbido, nec turbu lento? & in bello semper pacis
amico?

Statua Isabelae Caroli Maximi uxoris unicae.

Quid Isabelae Lusitanicae coniugis eius suavissimae,
atq[ue] omnium sui temporis Reginarum, & illustrium
foeminarum pulcherrim[a]e statua aenea? Nonne vestitu,
ornatuq[ue] Lusitanico faberrime, artificiosissimeque ef-
formata, & effigiata, & fusa, ab eodem Leone apparet?

Statua Philippi iusti Caroli Maximi filij.

Nonne idem in aenea una, & altera marmorea Philippi
Iusti, Caesaris filij, statua assecutus est?

Nonne & in Maria Pannonum Regina, vivacissimum vul-
tum, & ornatissimae matron[a]e vestitum Germanicum,
idem Leo aenea statua fusa vivaciter expressit?

Ac haud demirandum si & has integras, & alias semicaesa-
ris, & semiregis (erant enim corpora dimidiata alia) statuas
Ferdinandus Gonzaga illustris vestri ordinis, & clarissimus
Eques tantopere, cum formosissima filia Hyppolita lauda-
vit, Caesarique commendavit.

Magnam enim Leo hic famam, magnam laudem, magnam
nominis, & artis suae praestantissimae celebritatem, cum
filio Pompeio consecutus est.

Inscriptio statuæ Caroli Maximi.

Sculpsit Alexandrum Leucippus: pinxit Apelles:

Maximum at hunc fudit maior utroq[ue] Leo.²²⁹

Anmerkungen

Alle Übersetzungen stammen, sofern nicht anders vermerkt, vom Autor.

1 Brief Karls V. an seinen Mailänder Statthalter Ferrante Gonzaga vom 26. Januar 1554, s. Eugène Plon: *Les maîtres italiens au service de la maison d'Autriche. Leone Leoni, sculpteur de Charles-Quint, et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II*, Paris 1887, S. 369–370 (Dok. 38).

2 Der oben zitierte Brief vom 26. Januar 1554 erwähnt acht Statuen. Im März 1550 war bereits von fünfzehn Werken »di statue tonde e mezze statue et quadri parte di marmo e parte di metallo rosso per Sua Maestà« die Rede, s. Archivio di Stato di Milano, Registri Cancelleria, serie XXII, 9, 5; zit. nach Kelley Helmstutler Di Dio: *Leone Leoni and the Status of the Artist at the End of the Renaissance*, Farnham und Burlington (VT) 2011, S. 13 und 37, Anm. 59. Für den Transport vorbereitet werden ab dem 14. August 1555 dann dreizehn Stücke (nun einschließlich dem *Furor*, die abnehmbare Rüstung wird nicht eigens gezählt; dazu später mehr), s. Plon: *Les maîtres italiens* (Anm. 1), S. 370–371 (Dok. 39). Ein Bronzerelief und eine Marmorbüste für Isabella wurden entweder nicht fertig ausgeführt oder sind verschollen. Ob unter die fünfzehn Werke auch eine Bronze- und eine Marmorbüste Marias von Ungarn gerechnet wurden, bleibt unklar.

3 So der Bericht von Ferrante Gonzaga an den Kaiser vom 28. Dezember 1553, s. Plon: *Les maîtres italiens* (Anm. 1), S. 368–369 (Dok. 37); die Medaillen erwähnt Leoni bereits am 30. März 1552, s. Plon: *Les maîtres italiens* (Anm. 1), S. 367–368 (Dok. 35).

4 Brief an Granvelle vom 30. März 1552, s. Plon: *Les maîtres italiens* (Anm. 1), S. 367–368 (Dok. 35); zuvor spricht Leoni in einem Brief an Granvelle um den 20. Dezember 1550 (Plon: *Les maîtres italiens* [Anm. 1], S. 362 [Dok. 21]) von seinem Werk »si ben guidata in poco tempo«.

5 Plon: *Les maîtres italiens* (Anm. 1), S. 99.

6 Brief Granvelles an Leoni vom 27. Dezember 1555, s. Plon: *Les maîtres italiens* (Anm. 1), S. 376–377 (Dok. 54); zu Granvelles Interessen und Bedeutung Claudia Banz: *Höfisches Mäzenatentum in Brüssel. Kardinal Antoine Perrenot de Granvelle (1517–1586) und die Erzherzöge Albrecht (1559–1621) und Isabella (1566–1633)*, Berlin 2000, v. a. S. 22–25 und S. 52–56.

7 Michael Cole: *Cellini and the Principles of Sculpture*, Cambridge (MA) 2002; Joachim Poeschke: *Die Skulptur der Renaissance in Italien. Michelangelo und seine Zeit*, München 1992.

8 Bereits am 22. Januar 1551 schreibt Primaticcio unspezifisch an Granvelle, dass er bei Leoni viele von dessen »herausragenden Werken« gesehen habe (Cesare Greppi und Luigi Ferrarino [Hg.]: *Lettere di artisti italiani ad Antonio Perrenot di Granvelle*, Madrid 1977, S. 62). Es folgen etwa Antonio Patanella an Granvelle am 3. März 1554 zum Furor, »statua certamente maraveglia e bella« (Greppi und Ferrarino: *Lettere di artisti*, S. 83) und Ferrante Gonzaga an Karl V. am 28. Dezember 1554 (Plon: *Les maîtres italiens* [Anm. 1], S. 368–369 [Dok. 37]).

9 Helmstutler Di Dio: Leone Leoni and the Status of the Artist (Anm. 2); Antonio Geremicca: Il »Cavaliere Inesistente«. Benedetto Varchi su Leone Leoni e la statua bronzea di Filippo II di Spagna (1554–1555), in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 45, 2018, S. 161–184.

10 Der Bericht des Snouckaert van Schauwenburg (s. letztes Kapitel) ist auch deshalb wichtig, da er Leonis Brief vom 1. August 1556 an Ferrante Gonzaga über die angeblich begeisterte Aufnahme der Werke durch den Kaiser (Amadio Ronchini: Leone Leoni d'Arezzo, in: *Atti e memorie delle Regie Deputazioni di Storia Patria per le provincie modenese e pamesi*, Bd. 3, 1865, S. 9–41, S. 37–38 [Dok. 22]) aus anderer Perspektive zumindest teilweise bestätigt.

11 Walter Cupperi: »Leo faciebat«, »Leo et Pompeius fecerunt«: autorialità multipla e transculturalità nei ritratti leoniani del Prado, in: Leone & Pompeo Leoni. *Actas del Congreso Internacional*, hg. von Stephan Schröder, Madrid 2012, S. 66–84.

12 Luis Arciniega García: Las esculturas encargadas por Carlos V a Leone Leoni en 1549 y su acabado en España por Pompeo Leoni, in: *Archivo Español de Arte* 86, 2013, S. 87–106.

13 José L. Sancho: La escultura de los Leoni en los jardines de los Austrias, in: *Los Leoni (1509–1608). Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*, hg. von Jesús Urrea, Madrid 1994, S. 63–76; Fernando Marías: Diego de Villalta. Fortuna dell'opera dei Leoni nella Spagna del Cinquecento, in: *Leone Leoni tra Lombardia e Spagna*, hg. von Maria L. Gatti Perer, Mailand 1995, S. 97–103.

14 Antonio Ponz: *Viaje de España*, Madrid 1772–1792, hier Bd. 6, 1776, S. 118–119 mit Taf.; der Stich dann kopiert in Jean-François de Bourgoing: *Nouveau voyage en Espagne*, Bd. 1, Paris 1789, S. 227 und Taf.

15 Dass es sich bei der Überführung von Cellinis Bronzestatuette von Cosimo I., die 1553 in der Guardaroba des Palazzo Vecchio verzeichnet ist, 1557 aber an das Hauptportal der neuen Festung Stella von Portoferraio auf Elba versetzt wurde, nicht um ein Zeichen der Geringschätzung handelt, wie teilweise vermutet, argumentiert Carsten-Peter

Warncke: Ein Löwe in der Abstellkammer? Zu Cellinis Büste Cosimos I., in: *Die Virtus in Kunst und Kunsttheorie der italienischen Renaissance*, hg. von Thomas Weigel u.a., Münster 2014, S. 249–264. – Dass auch andere Gattungen von Kunstwerken des 16. Jahrhunderts keine uneingeschränkt positive Aufnahme erfuhren, hat vor Kurzem eine Tagung gezeigt, s. Diletta Gamberini u.a. (Hg.): *Bad Reception. Expressing Disapproval of Art in Early Modern Italy*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 63.1, 2023.

16 Eine reine ›Erfolgsgeschichte‹ politischer Bilder entwirft etwa noch jüngst Peter Burke: *History as Spectacle. Charles V and Imagery*, Brighton 2019; ein Perspektivwechsel für die Monumente Ludwigs XIV. dann bei Hendrik Ziegler: *Der Sonnenkönig und seine Feinde. Die Bildpropaganda Ludwigs XIV. in der Kritik*, Petersberg 2010.

17 Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, Bd. 6, Florenz 1987, S. 201–211; Gian Paolo Lomazzo: *Scritti sulle arti*, hg. von Roberto P. Ciardi, Florenz 1974, Bd. 1, S. 165 (*Libro dei Sogni*), S. 360 (*Idea del Tempio della Pittura*), Bd. 2, S. 377 (*Trattato*).

18 José de Sigüenza: *Fundación del Monasterio de el Escorial por Felipe II*, Madrid 1927, S. 67.

19 Alfonso Rodríguez de Ceballos: *Felipe II y la escultura. El retrato del busto, la medulla y la escultura decorativa*, in: *Felipe II y el arte de su tiempo*, hg. von José Martínez Millán u.a., Madrid 1998, S. 425–440; Walter Cupperi: *Arredi statuari italiani nelle regge dei Paesi Bassi asburgici meridionali (1549–56)*, I. Maria d'Ungheria, Leone Leoni e la galleria di Binche, in: *Prospettiva* 113/114, 2004, S. 98–116, hier S. 112, Anm. 28.

20 Regine Jorzick: *Herrschaftssymbolik und Staat. Die Vermittlung königlicher Herrschaft im Spanien der frühen Neuzeit (1556–1598)*, Wien 1998; Sylvène Édouard: *L'Empire imaginaire de Philippe II. Pouvoir des images et discours du pouvoir sous les Habsbourg d'Espagne au XVI^e siècle*, Paris 2005.

21 Ronchini: *Leone Leoni d'Arezzo* (Anm. 10), S. 37 (Dok. 21); der Brief von Granvelle an Leoni vom 14. Mai 1558 in: Almudena Pérez de Tudela: *Algunas notas sobre el gusto de Felipe II por la escultura en su juventud a la luz de nuevas cartas entre el Obispo de Arrás y Leone Leoni*, in: *Archivo Español de Arte* 73, 2000, S. 264 (Dok. 5).

22 1561 erhält Philipp II. etwa zwölf Cäsarenbüsten inklusive derjenigen Karls V. als Geschenk für sein Schloss in Aranjuez, s. Sylvie Deswarte-Rosa: *Le cardinal Ricci et Philippe II. Cadeaux d'œuvres d'art et envoi d'artistes*, in: *Revue de l'art* 88, 1990, S. 52–63; Margarita Estella: *Decoración escultórica de los Jardines Reales del siglo XVI al XVIII según el texto de Álvarez de Colmenar (1707), y estado actual*, in: *Strug-*

gle for Synthesis. Espaços profanos, espaços abertos, arte efémera, hg. von Luís de Moura Sobral und David W. Booth, Bd. 2, Lissabon 1999, S. 451–462; Rosario Coppe und Kelley Helmstutler *Di Dio: Sculpture Collections in Early Modern Spain*, Farnham 2013.

23 Michael Mezzatesta: *Imperial Themes in the Sculpture of Leone Leoni*, Diss., New York 1980, S. 170–171; Braden Frieder: *Chivalry & the Perfect Prince. Tournaments, Art, and Armor at the Spanish Habsburg Court*, Kirksville 2008, S. 170–172. – Eine Marmorversion der Bronze-statue von Philipp II. scheint bezeichnenderweise erst im Zuge der Neu-ausstattung des Schlosses von Aranjuez 1622/23 entstanden zu sein; die Marmorstatue Philipps II. von Pompeo Leoni für einen Triumphbogen zum Einzug der Anna von Österreich 1570 in Madrid zeigte eine andere Ikonografie, s. Inocencio Cadiñanos Bardeci: *Pompeyo Leoni y los arcos de la entrada triunfal de Doña Ana de Austria*, in: *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 86, 1998, S. 177–191.

24 Johannes Myssok: *Geborgte Virtus. Allegorische Portraits des 16. Jahrhunderts und die Grenzen der Gattung*, in: *Die Virtus in Kunst und Kunsttheorie der italienischen Renaissance*, hg. von Thomas Weigel u. a., Münster 2014, S. 248.

25 Werner Haftmann: *Das italienische Säulenmonument. Versuch zur Geschichte einer antiken Form des Denkmals und Kultmonumentes und ihrer Wirksamkeit für die Antikenvorstellung des Mittelalters und für die Ausbildung des öffentlichen Denkmals in der Frührenaissance*, Leipzig 1939, S. 131–132.

26 Georg Weise: *L'ideale eroico del Rinascimento e le sue premesse umanistiche*, Neapel 1961, und *Georg Weise: L'ideale eroico del Rinascimento. Diffusione europea e tramonto*, Neapel 1965 behandeln erstaunlicherweise ausschließlich Textquellen; die grundlegende Arbeit zu Karl V. von Fernando Checa Cremades: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid 1987 geht nicht auf Schwierigkeiten der Visualisierung und mögliches Scheitern ein; jetzt Katharina Helm: *Heroisierung als visuelle Rhetorik in Standbildern der Frühen Neuzeit in Italien und Frankreich*, Baden-Baden 2022.

27 Vgl. etwa mit Fokus auf die Neuzeit Dario Gamboni: *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, London 1997 [frz. Originalausgabe 1983]; Florian Göttke: *Burning Images. A History of Effigy Protests*, Amsterdam 2021; Sebastian Barsch und Silja Leinung (Hg.): *erinnern_zerstören_gestalten. Denkmäler im interdisziplinären Diskurs*, Kiel 2023; Andrea Pinotti: *Nonumento. Un paradosso della memoria*, Monza 2023.

28 Leoni war am 20. Februar 1542 ernannt worden, s. Silvio Leydi: *Sub Umbra Imperialis Aquilae. Immagini del potere e consenso poli-*

tico nella Milano di Carlo V, Florenz 1999, S. 93–95; Walter Cupperi: *Cultura di scambio. Medaglie e medaglisti italiani tra Milano e Bruxelles (1535–71)*, Pisa 2020.

29 Das Material wird nicht spezifiziert, es handelte sich wahrscheinlich um eine Tonbüste. Dagegen ist der Hinweis im 1571 verfassten Nachlassinventar des Sohnes Francesco Fernando auf »una testa di bronzo dell'immagine del eccellentissimo signor marchese del Vasto« mit größter Wahrscheinlichkeit nicht, wie Rita Bernini: *La collezione d'Avalos in un documento inedito del 1571*, in: *Storia dell'arte* 88, 1996, S. 384–445, hier S. 420, und Leydi: *Sub Umbra* (Anm. 28), S. 216 annehmen, auf dieses Werk zu beziehen, sondern auf eine Bronzebüste des Annibale Fontana von 1569/71, die freilich auch schon Leoni zugeschrieben worden war, s. Walter Cupperi: *Il busto di Alfonso II d'Avalos e altre opere di Annibale Fontana*, in: *Prospettiva* 125, 2007, S. 38–52.

30 Girolamo Muzio: *Lettere*, Venedig 1551, fol. 122^r-127^r; vgl. die kritische Ausgabe hg. von Anna Maria Negri, Alessandria 2000, hier S. 287–302 (III, 7).

31 Zu diesem Lobtopos, der etwa auch für den *Apollo Belvedere* benutzt wurde, s. Ulrich Pfisterer: *Kunst-Geburten. Kreativität, Erotik, Körper in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2014, S. 33–34.

32 Zum Paragone-Vergleich von Text und Bildwerk, wie ihn Horaz, *carm.* 3, 30 aufruft, gleich mehr; zur Rezeption etwa Fabrizio Lollini: »Exegi monumentum aere perennius«. *Tópoi scritti (e visivi) di celebrazione*, in: *Monumento e memoria dall'antichità al contemporaneo*, hg. von Sandro De Maria und Vera Fortunati, Bologna 2010, S. 41–54. Diese Dimension, die kein Bildnis des Künstlers für ein Monument erfordert, wäre noch hinzuzufügen bei Katharina Helm u. a. (Hg.): *Künstlerhelden? Heroisierung und mediale Inszenierung von Malern, Bildhauern und Architekten*, Merzhausen 2015.

33 Girolamo Muzio: *Rime diverse*, Venedig 1551, fol. 56^v (zu diesem Gedicht Federica Pich: *I poeti davanti al ritratto da Petrarca a Marino*, Lucca 2010, S. 226–227); vgl. allerdings auch fol. 205^{r-v} für Porträtmetaphern und noch allgemeiner Muzios *La polvere* zur Vergänglichkeit aller Dinge.

34 Damit geht für Leoni keine Geringschätzung der Münz- und Medaillenkunst einher, vgl. Jeremy Warren: *Medals and Plaquettes by Leone Leoni in the Context of His Larger Habsburg Statues*, in: *Leone & Pompeo Leoni. Actas del Congreso Internacional*, hg. von Stephan F. Schröder, Madrid 2012, S. 33–45; Caylen Ferguson Heckel: *Hierarchies of Value. The Medallist's Work in Sixteenth-Century Art*, in: *Source* 41, 2022, S. 99–108.

35 Vasari: *Le Vite* (Anm. 17), S. 203; Leydi: *Sub Umbra* (Anm. 28), S. 217.

36 Adriano Valerini: *La Celeste Galeria di Minerva*, hg. von Daniela Caracciolo, Florenz 2011, S. 110–111 (Nr. III).

37 Giuseppe Campori: *Gli artisti italiani e stranieri negli stati estensi*, Modena 1855, S. 290–291; Leydi: *Sub Umbra* (Anm. 28), S. 213–218.

38 Barbara U. Ullrich: *Der Kaiser im Schatten von Sankt Peter. Die Planungen Guglielmo della Portas für ein Grabdenkmal Karls V.*, in: *Tod und Verklärung. Grabmalkultur in der Frühen Neuzeit*, hg. von Arne Karsten und Philipp Zitzlsperger, Köln 2004, S. 69–90.

39 Zuletzt Enrico Fantini: *Ipotesi per uno studio variantistico del Carlo V al cavallo* di Tiziano. Un'interpretazione a partire dalle fonti scritte, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia* ser. 5.13, 2021, S. 503–527.

40 Martina Minning: *Giovan Francesco Rustici (1475–1554). Forschungen zu Leben und Werk des Florentiner Bildhauers*, Münster 2010, S. 185–206. – Zu Michelangelos Offerte 1545, auf eigene Kosten ein Reiterstandbild für Franz I. zu errichten; und für das ab 1559 in Zusammenarbeit mit Daniele da Volterra zu realisieren begonnene Reitermonument für Heinrich II. s. Antonia Boström: *Daniele da Volterra and the Equestrian Monument to Henry II of France*, in: *Burlington Magazine* 137.1113, 1995, S. 809–820; Claudia Echinger-Maurach: *Michelangelos und Daniele da Volterras Reiterdenkmal für König Heinrich II. von Frankreich*, in: Joachim Poeschke u. a. (Hg.): *Praemium Virtutis III. Reiterstandbilder von der Antike bis zum Klassizismus*, Münster 2008, S. 235–267.

41 Ronchini: *Leone Leoni d'Arezzo* (Anm. 10), S. 24–25 (Dok. 4).

42 Über die Reise dorthin im Gefolge von Prinz Philipp und zusammen mit Tizian s. Matteo Mancini: *Tiziano e Leone Leoni in viaggio con il principe Filippo d'Asburgo*, Aranjuez 2019.

43 Ronchini: *Leone Leoni d'Arezzo* (Anm. 10), S. 25–26 (Dok. 5).

44 Plon: *Les maîtres italiens* (Anm. 1), S. 98 und S. 369–370 (Dok. 38).

45 Für eine Verwechslung bzw. Unkenntnis der Dichter plädieren Leydi: *Sub Umbra* (Anm. 28), S. 213–220; Geremicca: *Benedetto Varchi su Leone Leoni* (Anm. 9). – Die bislang bekannten Gedichte sind zu ergänzen um Annibal Cruceus: *In aeream statuam Philippi Regis Hispaniarum*, in: *Carmina poetarum nobilium*, hg. von Giovanni Paolo Ubaldini, 1563, fol. 13^r [es folgt ein Gedicht auf das Grabmal des Giovan Giacomo de' Medici von Leoni] und Silvestro Bottigella: *Dell'Uguale*, in: *Rime de gli Academici Affidati di Pavia*, Pavia 1565 [auf dem Titelblatt falsch: 1545], S. 217–221, hier S. 221. Zwei andere Gedichte wurden bereits im 16. bzw. frühen 17., nicht erst im 18. Jahrhundert im Druck

publiziert: Niccolò Secco da Brescia: In statuam aeneam Philippi Regis mira arte per Leonem Aretinum conflata, in: *Carmina praestantum poetarum*, hg. von Giovanni Antonio Taigeto, Brixen 1565, fol. 21^v–22^v [nicht erst in den *Carmina illustrium poetarum Itolorum*, Bd. 9, Florenz 1722, s. Geremicca: Benedetto Varchi su Leone Leoni (Anm. 9), S. 180, Anm. 17 oder Cupperi: *Cultura di scambio* (Anm. 28), S. 136, Anm. 95]; Giano Cesari da Cosenza: De statua Philippi a Leone p., in: *Delitiae CC. Itolorum Poetarum*, hg. von Janus Gruter, Bd. 1, o. O. 1608, S. 506 [nicht erst in den *Carmina illustrium poetarum Itolorum*, Bd. 3, Florenz 1719, s. Cupperi: *Cultura di scambio* (Anm. 28), S. 136, Anm. 95].

46 Ronchini: Leone Leoni d'Arezzo (Anm. 10), S. 26 (Dok. 5); es ist in den letzten Jahren mehrfach gezeigt worden, dass die frühneuzeitliche Formulierung »nach dem Leben« nicht zwingend »nach dem lebenden Modell« bedeutet, sondern auch nur »überzeugend lebensecht« meinen kann. Die Büste Karls wurde 1556 inventarisiert, scheint aber spätestens seit dem 19. Jahrhundert verschollen, s. Cupperi: *Arredi stauari* (Anm. 19), S. 27–38, hier S. 112, Anm. 39. Mezzatesta: *Imperial Themes in the Sculpture of Leone Leoni* (Anm. 23), S. xxi will Leonis etwas unglücklich formulierten Satz wenig wahrscheinlich so verstehen, dass dieser zwei Büsten des Kaisers und eine der Kaiserin gemacht habe.

47 Vgl. Ulrich Pfisterer: *Das Werkzeug in der Sammlung oder: Der König vor Cornelis Gijbsbrechts' Staffelei*, in: *Werkzeuge und Instrumente*, hg. von Philippe Cordez und Matthias Krüger, Berlin 2012, S. 67–92.

48 Ronchini: Leone Leoni d'Arezzo (Anm. 10), S. 27–28 (Dok. 7).

49 Plon: *Les maîtres italiens* (Anm. 1), S. 56–57; Campori: *Gli artisti italiani* (Anm. 37), S. 288 (Dok. 2); Cupperi: *Arredi statuari* (Anm. 19).

50 Der Zahlungsbeleg bei Cupperi: *Arredi statuari italiani* (Anm. 19), S. 113, Anm. 47.

51 Bericht im Brief des Francesco Vinta an Pierfrancesco Riccio vom 3. April 1551, s. Bruce Edelstein: *Leone Leoni, Benvenuto Cellini and Francesco Vinta, a Medici Agent in Milan*, in: *Sculpture Journal* 4, 2000, S. 37 und 42 (Doc. 2). Unklar bleibt, ob diese Bildnisse speziell für Medaillen gedacht waren, von denen zuvor die Rede ist; die offizielle Reiseaufforderung vom 17. Januar 1551 bei Cupperi: *Arredi statuari italiani* (Anm. 19), S. 114, Anm. 51.

52 Brief Leonis vom 29. Juni 1549 an Ferrante Gonzaga, s. Campori: *Gli artisti italiani* (Anm. 37), S. 286 (Dok. 1); deutsche Übersetzung leicht verändert nach Walter Cupperi: *Autorisierte Herrscherbildnisse des Leone Leoni. Die Bronzestatuens Karls V. in Madrid, Wien und Windsor Castle*, in: *Drei Fürstenbildnisse. Meisterwerke der Repraesentatio Maiestatis der Renaissance*, hg. von Martina Minning, Dresden 2008, S. 27.

53 Kelley Helmstutler Di Dio: Leone Leoni's Collection in the Casa degli Omenoni, Milan. The Inventory of 1609, in: Burlington Magazine 145, 2003, S. 572–578, hier S. 576: »Il ritratto di Carlo Quinto et il ritratto del Re vecchio et la sua moglie in piedi a olio il primo con la cornice grande con oro scudi settanta cinque«; vgl. das Inventar von 1615, Mezzatesta: Imperial Themes in the Sculpture of Leone Leoni (Anm. 23), S. 412: »Pitture [...] Nello studio: [...] Tre retrati in piedi di Carlo Quinto, Re Filippo, et Regina«.

54 Cupperi: Herrscherbildnisse des Leone Leoni (Anm. 52)

55 Plon: Les maîtres italiens (Anm. 1), S. 362–363 (Dok. 21); die im Brief selbst fehlende Datierung ergibt sich daraus, dass Granvelle in seiner Antwort Briefe Leonis vom 20. und 27. [Dezember] erwähnt, s. Plon: Les maîtres italiens (Anm. 1), S. 363 (Dok. 23).

56 Plon: Les maîtres italiens (Anm. 1), S. 367 (Dok. 33); zur Datierung dieses Briefes, dessen Monatsangabe abgeschnitten wurde, Mezzatesta: Imperial Themes in the Sculpture of Leone Leoni (Anm. 23), S. 5.

57 Leoni schreibt Granvelle am Tag danach zu dem perfekt gelungenen Guss, s. Plon: Les maîtres italiens (Anm. 1), S. 365 (Dok. 30).

58 Leoni berichtet davon am 10. November, s. Ronchini: Leone Leoni d'Arezzo (Anm. 10), S. 33 (Dok. 16).

59 Der Nachsatz in Leonis Schreiben – Plon: Les maîtres italiens (Anm. 1), S. 370–371 (Dok. 39): »[...] la statua de Sua M^{te}, el Furore et l'armadura, quasi al fine« – bezieht sich auf die gesamte, bis auf die Nachbearbeitung fertiggestellte Statuengruppe, ohne dass sich daraus ableiten ließe, wann deren einzelne Bestandteile gegossen wurden; vgl. dagegen Mezzatesta: Imperial Themes in the Sculpture of Leone Leoni (Anm. 23), S. 6.

60 Brief von Leoni an Granvelle vom 18. März 1554; Datum und Deutung korrigiert von Cupperi: Herrscherbildnisse des Leone Leoni (Anm. 52), S. 38, Anm. 29 gegenüber der Erstpublikation von Pérez de Tudela: El gusto de Felipe II por la escultura (Anm. 21), S. 252 und 264 (Dok. II). Cupperi bezieht die allgemeine Bemerkung von den »statue di metalo gia fondute« auch auf die Bronzebüste des Kaisers, da er davon ausgeht, dass diese Skizzen identisch sind mit zehn Blättern von Zeichnungen, die dann aus dem Nachlass Philipps II. in den Besitz des Architekten Francisco de Mora übergegangen sind, und die eben auch die Bronzebüste Karls zeigen. Allerdings bleibt völlig unklar, wann diese (heute verschollenen) Zeichnungen entstanden sind und warum sie nicht erst nach Ankunft der Werke in Spanien entstanden sein könnten (vgl. etwa den oben zitierten Rat Granvelles an Leoni, Zeichnungen für Philipp II. zu machen). Plon: Les maîtres italiens (Anm. 1), S. 98–99 hat dagegen sehr wahrscheinlich gemacht, dass die Bronzebüste Karls als

letztes Werk erst im Juli 1555 gegossen wurde; vgl. in diesem Sinne auch Claudia Kryza-Gersch: Die Büste Kaiser Karls V., in: Drei Fürstenbildnisse. Meisterwerke der *Repraesentatio Maiestatis* der Renaissance, hg. von Martina Minning, Dresden 2008, S. 41–47.

61 Greppi und Ferrarino: Lettere di artisti (Anm. 8), S. 83.

62 Leydi: Sub Umbra (Anm. 28), S. 183–184.

63 Plon: Les maîtres italiens (Anm. 1), S. 370–371 (Dok. 39); außerdem verspricht Leoni, zwei 3 *braccia* hohe Marmorblöcke aus Carrara für Granvelle mitzunehmen.

64 Brief des Antonio Patanella an Granvelle vom 14. Oktober 1555, s. Plon: Les maîtres italiens (Anm. 1), S. 373 (Dok. 46); sie waren allerdings am 27. Dezember noch nicht bei Granvelle angekommen, s. Plon: Les maîtres italiens (Anm. 1), S. 376 (Dok. 54).

65 Brief Leonis an Granvelle vom 5. Februar 1556, s. Plon: Les maîtres italiens (Anm. 1), S. 378 (Dok. 57).

66 Cupperi: Autorialità multipla e transculturalità (Anm. 11), S. 73 und Anm. 72.

67 García: Las esculturas encargadas por Carlos V a Leone Leoni (Anm. 12).

68 Ambrogio Calepino: Dictionarium, Köln 1522 [zuerst 1502], fol. 263^v, s.v. »monumentum«; vgl. fol. 395^r den sehr kurzen und wenig präzisen Eintrag zu »statua« als »Abbild von irgendjemandem«. Diese Ausgabe des *Dictionarium* zeigt im Übrigen in der Holzschnittrahmung des Titelblattes eine Kaiserstatue mit Strahlenkranz, Muskelpanzer und Löwen zu Füßen. – Vgl. das Verständnis zwischen Grabmal und Ehrenstatue bei Leon Battista Alberti: *L'architettura* (De re aedificatoria), hg. von Giovanni Orlandi, Bd. 2, Mailand 1966, S. 649–663, S. 671–673 und S. 681–685 (VII, 16–17; VIII, 2; VIII, 3). – Ein noch umfassenderer Denkmalbegriff liegt Harald Keller: Denkmal, in: Reallexion zur Deutschen Kunstgeschichte, hg. von Otto Schmitt, Bd. 3, Stuttgart 1954, Sp. 1257–1297 zugrunde.

69 Zuletzt zur Genese von Standbildern – mit anderer Akzentuierung und unter Einschluss von mythologischen und biblischen Figuren sowie Personifikationen – Helm: Heroisierung als visuelle Rhetorik (Anm. 26).

70 Vgl. etwa Veronika Wiegartz: Antike Bildwerke im Urteil mittelalterlicher Zeitgenossen, Weimar 2004, S. 121–126; zur Umarbeitung antiker Werke zu späteren Herrscherporträts S. 244–266 und 293; Marc von der Höh: Erinnerungskultur und frühe Kommune. Formen und Funktionen des Umgangs mit der Vergangenheit im hochmittelalterlichen Pisa (1050–1150), Berlin 2006, S. 234–253. Für das antike Relief-fragment einer Frau, das wohl im späten 12. Jahrhundert überarbeitet und ebenfalls in Pisa an einer Hausfassade angebracht wurde, ist erst in

der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine Verbindung zur Legende von Chinzica Gismondi, einer Wohltäterin der Stadt, dokumentiert, s. neben Wiegartz: *Antike Bildwerke*, S. 178–182 auch Fabrizio Franceschini: *Storie di eroine pisane. Modelli narrativi, discorso storico, tradizioni popolari*, Pisa 1987, S. 26–38.

71 Haftmann: *Das italienische Säulenmonument* (Anm. 25).

72 Pomponius Gauricus: *De Sculptura* (1504), hg. von André Chastel und Robert Klein, Genf 1969, S. 104–105.

73 Tatjana Bartsch: *Francisco de Holanda und der Koloss von Barletta. Zum Antikenstudium nichtitalienischer Künstler der Renaissance »fuori Roma«*, in: *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike* 4, 2003, S. 115–158.

74 Möglicherweise sollte die etwas frühere Statue eines sitzenden Schreibers, heute im Mantuaner Palazzo Ducale, von einem Bildhauer aus der Nachfolge Antelamis ebenfalls bereits Vergil darstellen; s. insgesamt Vincenzo Farinella (Hg.): *Virgilio. Volti e immagini del poeta*, Mailand 2011.

75 Zur zentralen Stellung der Livius-Knochen s. Ulrich Pfisterer: *Künstler-Reliquien. Personenkult in der Frühen Neuzeit*, in: *Theologisches Wissen und die Kunst. Festschrift für Martin Büchsel*, hg. von Rebecca Müller u.a., Berlin 2015, S. 159–175.

76 Giulio Bertoni und Emilio P. Vicini: *La statua della »Bonissima« a Modena*, in: *Cultura Neolatina* 2, 1942, S. 237–247, sowie Paolo Golinelli: *Quando il santo non basta più. Simboli cittadini non religiosi nell'Italia bassomedievale*, in: *Città e culto dei santi nel Medioevo italiano*, hg. von Paolo Golinelli, Bologna 1996, S. 89–102; Emanuele Lugli: *Hidden in Plain Sight. The Pietre di Paragone and the Preeminence of Medieval Measurements in Communal Italy*, in: *Gesta* 49, 2010, S. 77–95. – Zu Donatello's Säulenmonument der *Dovizia* in Florenz etwa David Wilkins: *Donatello's Lost Dovizia for the Mercato Vecchio. Wealth and Charity as Florentine Civic Virtues*, in: *Art Bulletin* 65, 1983, S. 401–423.

77 Augusto Campana: *Le statue quattrocentesche di Ovidio e il capitano sulmonese di Polidori Tiberti*, in: *Atti del Convegno internazionale ovidiano*, Bd. 1, Rom 1959, S. 169–188.

78 Ulrich Pfisterer: *Plato in Mailand. Giovanni Antonio Piatti erschafft sich 1478 ein Denkmal*, in: *Viaggio nel Nord Italia. Studi di cultura viva in onore di Alessandro Nova*, hg. von Dario Donetti u.a., Florenz 2022, S. 288–292.

79 Elisabeth Oy-Marra: *Florentiner Ehrengabmäler der Frührenaissance*, Berlin 1994; Antje Middeldorf Kosegarten: *Florentiner Statuen von »Uomini illustri« aus dem frühen Quattrocento. Versuch über die*

Fassade von S. Maria del Fiore, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 38, 1999, S. 41–91.

80 Maria L. Polidori und Angioletta Tiburli: *La bella Galiana fra mito e leggenda, a Viterbo ed a Toledo*, in: *Biblioteca e Società*, 6, 1984, S. 48–54; Adriana Emiliozzi (Hg.): *Il sarcofago romano dal monumento rinascimentale della bella Galiana a Viterbo*, Viterbo 1995.

81 Wolfgang Grape: *Roland. Die ältesten Standbilder als Wegbereiter der Neuzeit*, Hürtgenwald 1990.

82 Ingo Herklotz: »Sepulcra« e »monumenta« del Medioevo. Studi sull'arte sepolcrale in Italia, Auflage 2, Neapel 2001; Haude Morvan: »Mirabiles aut humiles«. Le tombe nello sguardo degli autori del Duecento, in: *Le vie della comunicazione nel medioevo*, hg. von Marialuisa Bottazzi u.a., Triest 2019, S. 331–350.

83 Renzo Grandi: *I monumenti dei dottori e la scultura a Bologna (1267–1348)*, Bologna 1982; in Padua erhält Lovato Lovati nach 1309 neben dem von ihm aufgefundenen »Antenor« ein Grabmonument.

84 Wolfgang Liebenwein: *Petrarcas Grab*, in: *Freibeuter* 44, 1990, S. 3–13; zum Dante-Grabmal Debra Pincus: *Ravenna's Unlikely Monument. The Tomb of Dante at the Church of San Francesco*, in: *Ravenna in the Imagination of Renaissance Art*, hg. von Alexander Nagel und Giancarla Periti, Turnhout 2020, S. 145–157.

85 Antonio Averlino gen. Filarete: *Trattato di Architettura*, hg. von Anna M. Finoli und Liliana Grassi, Bd. 2, Mailand 1972, S. 535.

86 Jochen Becker: *Hendrick de Keyser. Standbeeld van Desiderius Erasmus in Rotterdam*, Bloemendaal 1993; zu Künstlern etwa Hans W. Hubert: Michelangelo. Vom Ausnahmekünstler zum »Denkmal«, in: Helm u.a.: *Künstlerhelden?* (Anm. 32), S. 133–178.

87 Tobias Fendt: *Monumenta sepulcrorum cum epigraphis ingenio et doctrina excellentium virorum*, Breslau 1574.

88 Auch hier lassen sich ältere Beispiele anführen, etwa der Reiter am Großmünster von Zürich, um 1180, der allerdings nicht eindeutig identifizierbar ist, s. zur Problematik etwa Peter C. Claussen: *Kompensation und Innovation. Zur Denkmalproblematik im 13. Jahrhundert am Beispiel der Reitermonumente in Magdeburg und Bamberg*, in: *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, hg. von Herbert Beck und Kerstin Hengevoss-Dürkop, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1994, S. 568–569.

89 Haftmann: *Das italienische Säulenmonument* (Anm. 25); Ingo Herklotz: *Antike Denkmäler in den Proömien mittelalterlicher Geschichtsschreiber*, in: *Arte d'Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, hg. von Antonio Cadei u.a., Bd. 3, Rom 1999, S. 971–986.

90 Zit. nach der dt. Übersetzung Franciscus Petrarca: Von der Artzney bayder Glück / des guten und widerwertigen, Augsburg 1532, fol. LIII^v.

91 Magister Marzagaia: De modernis gestis, in: *Antiche Cronache Veronesi*, Bd. 1 (Monumenti storici pubblicati dalla R. Deputazione Veneta di Storia Patria, ser. III/2), hg. von Carlo Cipolla, Venedig 1890, S. 114–120: »Qui post mortem statuis honorati sunt. // Ad hos qui statuis honorati ipsorum operibus, ut perexilis fama memoriam servet, non cito cessisse mondo conati sunt stilus transferatur; tum tantum nimio falacis orbis felicitatem extimasse videntur cum pro dono se lapideos sculpsit vita deficiens, non advertentes idem mortis iterare supplicium, supervacuo illo cedente lapide; signata quantumcumque longissimi habuntur tempora, in quibus vita protrahi delectatur humana.«

92 Zuletzt Markus Krumm: »... eine Schöpfung seines ureigensten künstlerischen Wollens«? Das Brückentor von Capua und Friedrich II., in: *StauferDinge. Materielle Kultur der Stauferzeit in neuer Perspektive*, hg. von Richard Engl u. a., Regensburg 2022, S. 104–125.

93 Tanja Michalsky: Memoria und Repräsentation. Die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien, Göttingen 2000, S. 201–212; Elena B. Di Gioia (Hg.): Carlo I d'Angiò. Re di Sicilia e senatore di Roma. Il monumento onorario nel Campidoglio del Duecento, Rom 2009.

94 Heinrich Finke (Hg.): *Acta Aragonensia*. Quellen zur deutschen, italienischen, französischen, spanischen, zur Kirchen- und Kulturgeschichte aus der diplomatischen Korrespondenz Jaymes II. (1291–1327), Bd. 1, Berlin 1908–1922, S. 288; Cherubino Ghirardacci: *Della historia di Bologna*, Bd. 1, Bologna 1596, S. 416; s. Haftmann: Das italienische Säulenmonument (Anm. 25), S. 132.

95 Die Rekonstruktion des Grabmals ist umstritten, s. etwa Gert Kreytenberg: La tomba dell'imperatore Arrigo VII a Pisa. Una revisione, in: *Studi di storia dell'arte* 27, 2016, S. 25–42; für den Kontext Johannes Tripps: Kunst als politisches Medium zur Zeit Heinrichs VII., in: *Europäische Governance im Spätmittelalter. Heinrich VII. von Luxemburg und die großen Dynastien Europas*, hg. von Michel Pauly, Luxemburg 2010, S. 227–248.

96 Ivo Hlobil: Challenge and Risk. The Parlerian Statues on the Old Town Tower of Charles Bridge. A Reinterpretation, in: *Umění* 63, 2015, S. 2–33.

97 Peter Seiler: Die Idolatrieanklage im Prozeß gegen Bonifaz VIII., in: *Bild-Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*, hg. von Philine Helas u. a., Berlin 2007, S. 353–374; Hans W. Hubert: Sanktifizierung als Heroisierung? Die Statuen Papst Bonifaz' VIII. zwischen Bildnispolitik und Idolatrie, in: *Vom Weihegefäß zur Drohne. Kulturen des Heroi-*

schen und ihre Objekte, hg. von Achim Aurnhammer u.a., Würzburg 2016, S. 59–83. – Zu Padua und einer dort entweder parallel oder dann anstatt der vergoldeten Statue für Bonifaz geplanten Statue Alexanders IV., eines weiteren Wohltäters der Stadt, s. Monika Butzek: Die kommunalen Repräsentationsstatuen der Päpste des 16. Jahrhunderts in Bologna, Perugia und Rom, Bad Honnef 1978, S. 68–69.

98 Peter Seiler: *Praemium Virtutis* oder *Abominabile Idolum*? Zur zeitgenössischen Rezeption des Reitermonuments des Bernabò Visconti in Mailand, in: *Praemium Virtutis III: Reiterstandbilder von der Antike bis zum Klassizismus*, hg. von Joachim Poeschke u.a., Münster 2008, S. 111–134; Graziano A. Vergani: Galvano Fiamma, Francesco Petrarca e i cavalli dei Visconti, in: *Immagini del Medioevo. Studi di arte medievale per Colette Dufour Bozzo*, hg. von Anna Dagnino u.a., Genua 2013, S. 199–207.

99 Vielleicht am deutlichsten formuliert dies Lodovico Domenichi: *Historia di detti, e fatti degni di memoria di diversi principi [...]*, Venedig 1558, S. 462–463 zum Monument des Colleoni auf Geheiß des venezianischen Senats: »per laqual cosa i gratissimi senatori volsero, che gli fosse posta una statua, laquale oltra laltre cose, puo persuadere a ciascuno, che ogni cosa si puo sempre aspettare, & sperare al gratissimo senato.« – Vgl. Ulrich Pfisterer: »Einer für alle ...« *Historia, monumentum* und *allegoria*. Der dreifache Ruhm des Guidoriccio da Fogliano, in: *Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst*, hg. von Uwe Fleckner, Berlin 2014, S. 41–52 und S. 466–468; vgl. Dietrich Erben: Die Krise des Reiterdenkmals und das Wachstum der Staatsgewalt im 16. Jahrhundert, in: Poeschke u. a. (Hg.): *Praemium Virtutis III* (Anm. 40), S. 269–292.

100 Vgl. die Zusammenstellung bei Raphael Beuing: *Reiterbilder der Frührenaissance. Monument und Memoria*, Münster 2010.

101 Haftmann: Das italienische Säulenmonument (Anm. 25), v. a. S. 125–142; Peter Seiler: Der Braunschweiger Löwe. »Epochale Innovation« oder »Einzigartiges Kunstwerk«?, in: *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, hg. von Herbert Beck und Kerstin Hengevoss-Dürkop, Bd. 1, Frankfurt 1994, S. 533–564.

102 Claussen: *Kompensation und Innovation* (Anm. 88); Friedrich Polleroß: *Die Repräsentation der Habsburger (1493–1806)*, Petersburg 2023, S. 73–75.

103 Wolfram Prinz und Ronald G. Kecks: *Das französische Schloss der Renaissance. Form und Bedeutung der Architektur, ihre geschichtlichen und gesellschaftlichen Grundlagen*, Auflage 2, Berlin 1994, S. 247–260.

104 Wolfgang Liebenwein: Die Statue des Markgrafen Alberto d'Este (1393). Ein Denkmal des frühen Humanismus, in: Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit, hg. von Hartmut Boockmann und Ludger Grenzmann, Göttingen 1995, S. 262–300.

105 Bereits 1472, unmittelbar nach dem Tod Borsos, wurde sein Säulenmonument allerdings ebenfalls an die Palastfassade versetzt, s. Charles Rosenberg: *The Este Monuments and Urban Development in Renaissance Ferrara*, Cambridge 1997; kritisch Beuing: *Reiterbilder der Frührenaissance* (Anm. 100), S. 133–152; vgl. aber auch Erben: *Krise des Reiterdenkmals* (Anm. 99).

106 Émilie Passignat: *Stupire e meravigliare l'imperatore durante l'apparato festivo fiorentino del 1536*. Da invittissimo cavaliere a indomito destriero, in: *Critica d'arte* 9. ser., 80.13/14, 2022, S. 7–19.

107 Thomas H. von der Dunk: *Das deutsche Denkmal. Eine Geschichte in Bronze und Stein vom Hochmittelalter bis zum Barock*, Köln 1999, S. 629, Anm. 133. – Ein Denkmal aus rotem Marmor, geschaffen von Hans Valkenauer, lässt sich 1515 Fürsterzbischof Leonhard von Keutschach an der Fassade der Georgskirche in der Festung Hohensalzburg errichten. Es zeigt ihn in Begleitung zweier Diakone, wie er dem Salzburger Land den Segen spendet.

108 Vgl. für eine Kontextualisierung Thomas Schauerte: *Annäherung an ein Phantom. Maximilians I. Grabmalspläne im Kontext europäischer Traditionen*, in: *Maximilian I. (1459–1519)*, hg. von Heinz Notflatscher, Innsbruck 2011, S. 373–400.

109 *L'Art des frères d'Amboise. Les chapelles de l'hôtel de Cluny et du château de Gaillon*, Grand Palais Paris, 3. Oktober 2007–4. Februar 2008; die Frage, ob diese Statuen der Familie das erste Ausstattungskonzept darstellten, ist hier nicht zu diskutieren.

110 Roberto Weiss: *The Castle of Gaillon in 1509–10*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 16, 1953, S. 1–12, hier S. 10.

111 W.L. Hildburgh: *Benvenuto Cellini's model for his colossal Mars*, in: *Burlington Magazine* 85, 1944, S. 200–202; Helm: *Heroisierung als visuelle Rhetorik* (Anm. 26), S. 165–168.

112 Helm: *Heroisierung als visuelle Rhetorik* (Anm. 26), S. 115–117.

113 Lionello G. Boccia: *Le armature di S. Maria delle Grazie di Curtatone di Mantova e l'armatura lombarda del '400*, Busto Arsizio 1982. – Immer noch grundlegend für dieses zuletzt viel untersuchte Thema Wolfgang Brückner: *Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies*, Berlin 1966; Gherardo Ortalli: *»Pingatur in Palatio«*. *La pittura infamante nei secoli XIII–XIV*, Rom 1979.

114 Polleroß: *Repräsentation der Habsburger* (Anm. 102), S. 254–255.

115 Dazu Patricia Rubin: Florenz und das Porträt der Renaissance, in: *Gesichter der Renaissance. Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst*, hg. von Keith Christiansen und Stefan Weppelmann, Berlin 2011, S. 2–25 und S. 378–380.

116 Die relevante Passage der handschriftlichen Chronik des Giacomo Zili [Gigli] publiziert bei Butzek: Repräsentationsstatuen der Päpste (Anm. 97), S. 343–344 (Dok. V.1); dass das Schwert an der Seite eigens erwähnt wird, scheint mir auf eine auffällige Metall-Ergänzung zu verweisen.

117 So berichtet von Philippe de Comynes: *Mémoires (Livres I–III)*, hg. von Jean Dufournet, Bd. 3, Paris 2007, S. 101; bereits die Statue des Konsuls Rudolfus von 1124 am Arnoufer war durch die Florentiner zerstört worden, s. von der Höh: *Erinnerungskultur und frühe Kommune* (Anm. 70), S. 237.

118 Butzek: Repräsentationsstatuen der Päpste (Anm. 97); Michael Rohlmann: Michelangelos Bronzestatue von Julius II. Zu Geschichte und Bedeutung päpstlicher Ehrentore in Bologna und Ascoli, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 31, 1996, S. 187–206; Sefy Hendler: »Broken into Pieces and Its Head Thrown into the Square.« *The Numerous Failures of Michelangelo's Bronze Statue of Pope Julius II.*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 63, 2021, S. 114–125. – Kaum beachtet ist die Gedenkbüste an den Besuch 1459 von Papst Pius II. in der Abtei San Benedetto al Polirone (ehemals im Kapitelsaal), deren Autorschaft zwischen Jacopino da Tradate, Luca Fancelli und selbst Antonio Federighi diskutiert wird, s. Giovanni B. Mannucci: *Le vicende di un busto quattrocentesco di Pio II.*, in: *La Balzana* 2, 1928, S. 132–134.

119 Johannes Myssok: *L'Udienza di Palazzo Vecchio nel contest internazionale*, in: *Baccio Bandinelli scultore e maestro (1493–1560)*, hg. von Detlef Heikamp und Beatrice Paolozzi Strozzi, Florenz 2014, S. 212–229. – Die ab 1538 konzipierte, ab 1540 von Bandinelli ausgeführte Sitzstatue für Giovanni delle Bande Nere dagegen, seit 1850 in Florenz auf dem Platz vor S. Lorenzo aufgestellt, war ursprünglich für ein (nicht vollendetes) Grabmal in der Kirche gedacht.

120 Jakob Spiegel: *Lexikon iuris civilis*, Basel 1549, s. v. »Statuas« (fol. FF3^r); eine gleichzeitige Ausgabe Lyon 1549 ohne den Titelholzschnitt.

121 Besonders ausführlich dazu Ristoro Castaldi: *Amplissimus Tractatus de Imperatore*, Rom 1540, fol. 165^v-167^v (quae. 96).

122 Vgl. etwa Fernando Checa Cremades: *Monarchic Liturgies and the »Hidden King«. The Function and Meaning of Spanish Royal Portraiture in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, in: *Iconography, Propaganda, and Legitimation*, hg. von Allan Ellenius, Oxford 1998, S. 89–104.

- 123** Plon: Les maîtres italiens (Anm. 1), S. 362–363 (Dok. 21).
- 124** Plutarch: Moralische Schriften, hg. von Otto Apelt, Bd. 3, S. 13–15 (Ad principem ineruditum); dazu und zum Folgenden Jochen Becker: Hochmut kommt vor dem Fall. Zum Standbild Albas in der Zitadelle von Antwerpen 1571–1574, in: Simiolus 5, 1971, S. 75–115.
- 125** Erasmus von Rotterdam: Institutio Principis Christiani, in: Ausgewählte Schriften, hg. von Werner Welzig, Bd. 5, übers. u. komm. v. Gertraud Christian, Darmstadt 1995, S. 234–235; zur Erziehung Karls s. Anna M. Schlegelmilch: Die Jugendjahre Karls V. Lebenswelt und Erziehung des Burgundischen Prinzen, Köln 2011, v.a. S. 251–317.
- 126** Dieser Rat im griechischen »Fürstenspiegel« des Isokrates für Nikokles von Salamis etwa in italienischer Übersetzung im Anhang (mit eigener Seitennummerierung) zu Lucio Paolo Rosello: Il ritratto del vero governo del prencipe dal essemplio vivo del Gran Cosimo de' Medici, Venedig 1552, S. 90; eine spanische Übersetzung: Preceptos y reglas de Isócrates Atheniense, Valladolid 1551.
- 127** Ronchini: Leone Leoni d'Arezzo (Anm. 10), S. 25–26 (Dok. 5). Eine strikte Trennung der Kategorien von *decoro* und *convenevolezza* scheint mir historisch unzutreffend.
- 128** Vielfach kritisiert wurde die Arbeit von Rainer Hausherr: Convenevolezza. Historische Angemessenheit in der Darstellung von Kostüm und Schauplatz seit der Spätantike bis ins 16. Jahrhundert, Wiesbaden 1984; Carsten-Peter Warncke: Rang, Platz, Pose und Kostüm. Politische Kategorien öffentlicher Personaldenkmäler in der Frühen Neuzeit, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 38, 1999, S. 195–208; Ulrich Pfisterer: Donatello und die Entdeckung der Stile, 1430–1445, München 2002, v.a. S. 97–101.
- 129** Filarete: Trattato di Architettura (Anm. 85), S. 658–659.
- 130** Lionardo da Vinci: Das Buch von der Malerei. Nach dem Cod. Vat. (Urbinas) 1270, übers. und hg. von Heinrich Ludwig, Wien 1882, S. 374 und S. 540–541.
- 131** Gauricus: De Sculptura (Anm. 72), S. 54–55; übernommen ist in meiner Übersetzung der Konjunkturvorschlag von Chastel und Klein, statt »laureatorum« (lorbeerbekrönt) »loricatorum« (in Rüstung) zu lesen – allein dies ist sinnvoll als Kategorisierung.
- 132** Michael Baxandall: A Dialogue on Art from the Court of Leonello d'Este. Angelo Decembrio's *De Politia Litteraria Pars LXVIII*, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 26, 1963, S. 304–326, hier S. 312–315.
- 133** Vgl. etwa die Beispiele in [Lorenzo Vaccaria:] Antiquarum Statuarum Urbis Romae, quae in publicis privatisque locis visuntur, Icones, Rom 1584, wo inschriftlich drei ideal-heroische Aktstatuen als

Kaiser identifiziert werden (die Tafel in der ersten Auflage nicht nummeriert; 3. Auflage 1621, Taf. 55, 73 und 74): Commodus in Gestalt eines Herkules, Commodus als Gladiator und Traian; dazu Wolfgang Weeke: Ein römisches Antikenstichwort von 1584, Frankfurt a.M. 1997. – Zur Antike Caterina Maderna: Iuppiter, Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen. Untersuchungen zum römischen statuarischen Idealporträt, Heidelberg 1988; Christopher H. Hallet: The Roman Nude. Heroic Portrait Statuary 200 BC-AD 300, Oxford 2011; auch Henning Wrede: Consecratio in formam deorum. Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit, Mainz 1981.

134 Etwa Anthologia Graeca, hg. von Hermann Beckby, München 1957–1958, XV, 9; XVI, 100; vgl. XVI, 68 für eine Frau.

135 Eurialo d'Ascoli: Stanze sopra le Statue di Laocoonte, di Venere, et d'Apollo, Rom 1539, Widmung an den Marchese del Vasto: »dopo il gran Carlo Quinto, sete l'altro scudo, & il secondo specchio de la vera Religione, & che perciò, & per la doppia bellezza de l'animo, & del corpo non men di Venere, & d'Apollo meritate, che pubblicamente quelle Statue vi sien poste, che di già ne i cuori degli huomini per li gran beneficij lor fatti communemente dirizzate vi sono.«

136 Colin Eisler: The Athlete of Virtue. The Iconography of Asceticism, in: De artibus opuscula XL, hg. von Millard Meiss, New York 1961, S. 82–97. – Antonio Zantani und Enea Vico: Le imagini con tutti i riversi trovati et le vite de gli Imperatori tratte dalle medaglie et dalle historie de gli antichi, Venedig 1548, s.p. [Galba Taf. IV.2]. – Vgl. die »männliche Tugend« auf einer Münze des Gordianus III. (RIC IV 95) in Gestalt eines »alten bärtigen und ganz nackten Mannes«, die Vincenzo Cartari: Le imagini con la spositione de i dei de gli antichi, Venedig 1556, fol. LXXII^r als Herkules in der Rast identifiziert.

137 Gian Paolo Lomazzo: Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura [Milano 1584] in: Scritti sulle arti, hg. von Roberto Paolo Ciardi, Bd. 2, Florenz 1974, S. 376: »Talvolta anco si facevano ignudi, per accennare che l'imperatore deve esser libero e mostrare apertamente quello che è a popoli, e così che debbe essere riverito per la bontà sua e temuto per la giustizia che ministra.«

138 Vgl. neben der bekannten Diskussion über *ritrarre* und *imitare* (etwa Rudolf Preimesberger: Vincenzo Danti. Das Allgemeine, nicht das Besondere – »imitare« statt »ritrarre« (1567), und: Lodovico Castelvetro: Das Besondere, nicht das Allgemeine – »ritrarre« statt »imitare« (1570), in: Porträt, hg. von Rudolf Preimesberger u.a., Berlin 1999, S. 273–296) etwa auch Girolamo Muzio: Dell'arte poetica, in: ders.: Rime diverse, Venedig 1551, fol. 80^v: »À i semplici ritratti, anzi à la norma / De gli artefici illustri s'avvantaggia. / Veder portrai ne i marmi, & ne i metalli /

De gli antichi maestri un caval sorto / Sovra ogni vero esempio, e una donzella / Crescer dal piede al fianco oltra misura. / Questo perche? Non gia che la dottrina / Mancasse in loro; anzi la lor dottrina / Era seguir quell, che piu à l'occhio aggrada.«

139 Erasmus von Rotterdam: *Institutio Principis Christiani* (Anm. 125) S. 112–113.

140 Francesco Caglioti: *Donatello e i Medici. Storia del David e della Giuditta*, Bd. 1, Florenz 2000, S. 343–341.

141 Offenbar zuerst engl. 1752, hier zit. nach der frz. Ausgabe Gabriel-François Coyer: *Voyage d'Italie*, Bd. 1, Paris 1776, S. 95. – Zur Entstehung s. Richard J. Tuttle: *The Neptune Fountain in Bologna. Bronze, Marble, and Water in the Making of a Papal City*, London 2015.

142 Beispiele und Quellenbelege bei Ulrich Pfisterer: »Here's Looking at You«. *Ambiguities of Personalizing the Nude*, in: *The Renaissance Nude*, hg. von Thomas Kren u. a., Los Angeles 2018, S. 307–323.

143 »la novità presso qualcuno potria causar qualche novo pensiero«, zit. nach Leydi: *Sub Umbra* (Anm. 28), S. 95–96.

144 So Giovio an Tomaso Cambio in einem Brief 1540, zit. nach Leydi: *Sub Umbra* (Anm. 28), S. 242.

145 Die vier kolossalen gemalten Bronzestatuen, die auf alten Fotos teilweise noch zu erkennen sind, bezeugen sowohl Vasari als auch Lomazzo; s. Mezzatesta: *Imperial Themes in the Sculpture of Leone Leoni* (Anm. 23), S. 191–192: »il valore dell'Italia tutto nudo col bastone in mano siccome quelle ch'è superiore a tutti gli altri dominij et provincie.«

146 Donat de Chapeaurouge: *Aktporträts des 16. Jahrhunderts*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 11, 1969, S. 161–176; Nikolaus Himmelmann: *Ideale Nacktheit*, Opladen 1985; Pfisterer: *Ambiguities of Personalizing the Nude* (Anm. 142); Christine Zappella: *The Implicating Gaze in Bronzino's Cosimo I de' Medici as Orpheus and the Intellectual Culture of the Accademia Fiorentina*, in: *Studies in Iconography* 42, 2021, S. 161–185; zu Doria s. u.

147 Bruce Boucher: *The Sculpture of Jacopo Sansovino*, Bd. 1, New Haven 1991, S. 133–134. – Bereits Filarete: *Trattato di Architettura* (Anm. 85), Bd. 1, S. 414–415 beschreibt in seinem Architekturtraktat die Fiktion, dass der Herzog den Architekten von *Sforzinda* auffordert, neben Standbildern der Herrscherfamilie auch sein eigenes am Stadttor anzubringen.

148 Zuletzt Ann-Kathrin Fischer: »Teatro delle Muse e della musica«. Bartolomeo Ammannatis »Herkules Benavides« in Padua, in: *Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen* 40, 2022/23, S. 5–46.

149 Cupperi: *Cultura di scambio* (Anm. 28).

150 Vgl. zum älteren Forschungsstand Friedrich Polleroß: *Rector Marium* or *Pater Patriae*? The Portraits of Andrea Doria as Neptune, in: Wege zum Mythos, hg. von Luba Freedman, Berlin 2001, S. 107–121; George L. Gorse: Body Politics and Mythic Figures. Andrea Doria in the Mediterranean World, in: California Italian Studies 6, 2016, DOI: 10.5070/C361028459; Dorit Malz: Jupiter and Neptune as Emperor Charles V and Andrea I Doria. Changing Allusions at the Genoese court, in: State-Rooms of Royal and Princely Palaces (14th–16th Centuries), hg. von Miguel Metelo de Seixas u.a., Porto 2022, S. 157–180; Helm: Heroisierung als visuelle Rhetorik (Anm. 26), S. 142–159 und S. 171–177; dagegen mit der neuen Zeichnung Marco S. Bolzoni: Bandinelli and the Andrea Doria Monument. A New Drawing and Related Considerations, in: Master Drawings 59, 2021, S. 361–376.

151 »Quanto a mettere gli Turchi sotto gli piedi della statua, et far altri ornamenti, non lasciarete di mettere et aggiungere tutto quello vi parerà convenirsi ad una tale opera«, zit. nach Bolzoni: Bandinelli and the Andrea Doria Monument (Anm. 150), S. 374, Anm. 19.

152 Paul Grottemeyer: Eine Medaille des Andrea Doria von Christoph Weiditz, in: Centennial Publication of the American Numismatic Society, hg. von Harald Ingholt, New York 1958, S. 317–327.

153 Maurice Brock: Le portrait d'Andrea Doria en Neptune par Bronzino, in: Les portraits du pouvoir, hg. von Olivier Bonfait und Brigitte Marin, Paris 2003, S. 49–62; Joseph Eliav: Trident and Oar in Bronzino's Portrait of Andrea Doria, in: Renaissance Quarterly 73, 2020, S. 775–820.

154 Vgl. etwa die Beispiele in der italienischen Ausgabe von Guillaume Du Choul: Discorso della religione antica de Romani, Lyon 1559 [zuerst frz. 1556], S. 88–92.

155 Birgit Laschke: Fra Giovan Angelo da Montorsoli. Ein Florentiner Bildhauer des 16. Jahrhunderts, Berlin 1993, S. 39–41.

156 Die Formulierung »Gods in Uniform« stammt von Ernst H. Kantorowicz: Götter in Uniform. Studien zur Entwicklung des abendländischen Königtums [zuerst engl. 1961], hg. von Eckhart Grünewald und Ulrich Raulff, Stuttgart 1998, S. 46–72. Während mir Kantorowicz' Arbeit zu den »zwei Körpern des Königs« keine Relevanz für die beiden gleichermaßen idealen Erscheinungsformen von Leonis Karls-Statue zu haben scheint (anders Mirko Vagnoni: Charles V and the Fury at the Prado Museum. The Power of the King's Body as Image, in: Eikón / Imago 6.2, 2017, S. 49–66), verdeutlicht seine Feststellung (S. 61), dass in der Antike »die *imitatio deorum* von seiten der Kaiser durch eine *imitatio imperatorum* von seiten der Götter ergänzt wurde«, auf die beiden Ide-

alisierungstrategien, wie sie Leoni und seine Zeitgenossen von antiken Statuen ableiten konnten.

157 S. etwa Fernando Checa Cremades: *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*, Madrid 1999; Uta B. Ullrich: *Der Kaiser im »giardino dell'Impero«*. Zur Rezeption Karls V. in italienischen Bildprogrammen des 16. Jahrhunderts, Berlin 2006; Diane Bodart: *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*, Paris 2011.

158 Ordine, pompe, apparati, et cerimonie delle solenne intrate di Carlo V. Imp. sempre Aug. nella citta di Roma, Siena, et Fiorenza, Florenz 1536, fol. Cii^v: »In su la piazza avanti el Domo sopra un gran pilastro era fatto un cavallo movente finto di marmo assai piu grande che non è quelle che è costa di S. Ianni [S. Giovanni in Laterano], & [...] sopra era una figura a cavallo aramata d'armadure a anticha, e sotto 'essa erano tre figure in forma di tre fiumi con tre vasi in mano che versavano acqua, [...]« Das Reiterstandbild war bereits für den dann nicht erfolgten Einzug 1530 konzipiert worden, s. Leydi: *Sub Umbra* (Anm. 28), S. 133–136 und Passignat: *Stupire e meravigliare l'imperatore* (Anm. 106), S. 10–11.

159 Giovanni Alberto Albicante: *Trattato del'intrar in Milano*, di Carlo V. C. sempre Aug. con le proprie Figure de li Archi, Mailand 1541, s.p.: »Giunge a la Piazza ove si trova altiero / Star eminente, un gran Cavallo arditto / Et sopra CARLO assiso apparea vero / Cinto di glorie, & die valor gradito / Era in memoria, del Romano Impero / Il gran Colosso, dimostrato arditto / Voler l'Europa l'Asia Africa insieme / Riddur con prove, al Christianesimo seme.«

160 [Pierfrancesco Giambullari:] *Apparato et feste nelle noze dello illustrissimo Signor Duca di Firenze, & della Duchessa sua Consorte*, Florenz 1539, S. 13–15.

161 Juan Cristóbal Calvete de Estrella: *El felicissimo Viaje del Principe D. Phelipp*, Antwerpen 1552, fol. 250^v; zu diesem Einzug Stijn Busse: *The Antwerp Entry of Prince Philip in 1549. Rhetoric, Performance and Power*, Amsterdam 2012.

162 Calvete de Estrella: *Viaje del Principe D. Phelipp* (Anm. 161), fol. 89^v–90^r: »Dentro d'el palacio ay un espacioso patio, y enlo alto dela escalera principal, que està en frête dela puera dela casa ay un arco triumphal de piedra, y enla cumbre d'el está la estatua del Emperador de marmol armado y assentado con gran magestad sobre una gran Aguila co la espada desnuda enla mano derecha leventada, puesto el pie encima de un pequeno quadro con letras, que dizen. PLVS VLTRA.« S. auch Mezzatesta: *Imperial Themes in the Sculpture of Leone Leoni* (Anm. 23), S. 81; zum Palast Krista de Jonge: *Le palais de Charles Quint à Bruxelles. Ses dispositions intérieures aux XVe et XVIe siècles et le cérémoniel de Bourgogne*, in: *Architecture et vie sociale. L'organisation intérieure des*

grandes demeures à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance, hg. von Jean Guillaume, Paris 1994, S. 107–121.

163 Ethan M. Kavalier: Power and Performance. The Bruges Mantelpiece to Charles V, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 67, 2017, S. 215–254; vgl. die Kaminverkleidung des Colijn de Nole von 1543–45 im Rathaus von Kampen mit einer Büste Karls über einer sitzenden Justitia, die mit ihrem Schwert die »Gewalt des Mars/Krieges« niederhält.

164 S. für dieses Argument etwa Mezzatesta: Imperial Themes in the Sculpture of Leone Leoni (Anm. 23), S. 6, Anm. 12.

165 Plon: Les maîtres italiens (Anm. 1), S. 367 (Dok. 33).

166 Plon: Les maîtres italiens (Anm. 1), S. 362 (Dok. 21). Dass mit der Formulierung »machina« auch bereits der Mechanismus des abnehmbaren Panzers gemeint gewesen sein könnte, scheint mir allerdings unwahrscheinlich: Nicht nur hätten die Besucher diesen singulären Einfall doch vermutlich kommentiert. Es wäre auch kaum verständlich, wieso der Kaiser erst ein halbes Jahr, nachdem sein Statthalter in Mailand das Werk gesehen hatte und Granvelle informiert gewesen wäre, um Erlaubnis für diese Änderung gebeten wurde.

167 Edelstein: Leone Leoni, Benvenuto Cellini and Francesco Vinta (Anm. 51), S. 42.

168 Edelstein: Leone Leoni, Benvenuto Cellini and Francesco Vinta (Anm. 51), S. 39–40.

169 Plon: Les maîtres italiens (Anm. 1), S. 362 (Dok. 21).

170 Edelstein: Leone Leoni, Benvenuto Cellini and Francesco Vinta (Anm. 51), S. 36 und S. 42 (Doc. 1).

171 Luis de Granada: Guía de pecadores, Madrid 1925, S. 369; insgesamt Andreas Wang: Der »Miles Christianus« im 16. und 17. Jahrhundert und seine mittelalterliche Tradition. Ein Beitrag zum Verhältnis von sprachlicher und graphischer Bildlichkeit, Bern 1975.

172 Ross Dealy: The Stoic Origins of Erasmus' Philosophy of Christ, Toronto 2017, S. 263–332; zum Kontext Wolfgang E.J. Weber: Fürstenspiegel, in: *Enzyklopädie der Neuzeit*, hg. von Friedrich Jaeger, Bd. 4, Stuttgart 2007, Sp. 114–117.

173 Zu diesen erst im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts eingeführten Schärpen Otfried Neubecker: Feldzeichen, in: *RDK Labor*, Bd. 7, Stuttgart 1979, Sp. 1137–1152.

174 So etwa Hans Busteter: Ernstlicher Bericht, wie sich ain frumme Oberkayt Vor, In, vnd Nach, den gefährlichsten Kriegsnoten [...] halten sol, Augsburg 1532; vgl. Hans Busteters Ernstlicher Bericht. Abdruck der einzigen Ausgabe (1532), hg. von Ignaz Peters, Bonn 1887, S. III.

175 Ronchini: Leone Leoni d'Arezzo (Anm. 10), S. 25–26 (Dok. 5).

176 Álvaro Soler del Campo: *The Art of Power. Royal Armor and Portraits from Imperial Spain*, Washington 2009, S. 216–219 (Kat. 39–40); auf einem Stich des Marten van Heemskerck von 1555 ist dann Karl als antiker Imperator umgeben von besiehten Herrschern zu sehen.

177 Vasari: *Le Vite* (Anm. 17), S. 202; man vergleiche etwa auch die Medaille des Pier Paolo Tomei, gen. Romano auf Giampaolo Meli Lupi von um 1554, wo auf der Rückseite wohl der Vater Diofebo II. in einer sehr ähnlichen Ausstattung zu sehen ist; zu Zuschreibung, Datierung und Deutung s. Silvio Leydi und Susanna Zanuso: *Pietro Paolo Tomei detto Romano. La ritrovata identità del medaglista PPR*, in: *Bolletino d'Arte* 25, 2015, S. 35–76, hier S. 68–69 (Nr. 45); Cupperi: *Cultura di scambio* (Anm. 28), S. 81.

178 Plinius, *nat.* 34, 9, 16.

179 Plon: *Les maîtres italiens* (Anm. 1), S. 362–363 (Dok. 21).

180 Calvete de Estrella, *Viaje del Principe D. Phelipp* (Anm. 161), fol. 23^r; s. zu diesem Einzug Leydi: *Sub Umbra* (Anm. 28), S. 103 und S. 153–161; Francesca Bortoletti: *Concordia Principum. The Triumphal Entry of Prince Philip into Milan (1548)*, in: *Charles V, Prince Philip, and the Politics of Succession. Imperial Festivities in Mons and Hainault, 1549*, hg. von Margaret M. McGowan und Margaret Shewring, Turnhout 2020, S. 103–140.

181 Jacopo Strada: *Antiquarum statuarum, tam deorum, quam deorum heroum et eorum coniugum, tum etiam imperatorum et eorundem uxorum formae et effigies ex antiquis marmoreis et aeneis statuīs, quae et Romae et aliis in locis inveniuntur, ad vivum depictae atque quam fidelissime repraesentatae*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, HAN, Cod. min. 21/2, fol. 81^r. Dazu Polleroß: *Repräsentation der Habsburger* (Anm. 102), S. 105–106.

182 Sebastiano Erizzo: *Discorso sopra le medaglie antiche, Venedig 1559*, S. 223–224.

183 Walter Cupperi: *La riscoperta delle monete antiche come codice celebrativo. L'iconografia italiana dell'imperatore Carlo V d'Asburgo nelle medaglie di Alfonso Lombardi, Giovanni Bernardi, Giovanni da Cavino, »TP«, Leone e Pompeo Leoni (1530–1558), con una nota su altre medaglie cesaree di Jacques Jonghelinck e Joachim Deschler*, in: *Saggi e memorie di storia dell'arte* 26, 2002, S. 31–85.

184 Polleroß: *Repräsentation der Habsburger* (Anm. 102), S. 86–87.

185 Das Stück mit der Inschrift »VIRTUS. MAIORA. PARAT« gehört zu einer Serie von drei heute bekannten Plaketten, alle im British Museum, s. Dora Thornton: *A Plaque by Leone Leoni*, in: *Burlington Magazine* 148, 2006, S. 828–832.

186 Plon: *Les maîtres italiens* (Anm. 1), S. 362–363 (Dok. 21).

187 Cesare Vecellio: *De gli Habiti antichi, et moderni di Diverse Parti del Mondo*, libri due, Venedig 1590, S. 14–16; zur Fehldeutung der Tetrachen s. Marilyn Perry: *Saint Mark's Trophies. Legend, Superstition, and Archeology in Renaissance Venice*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 40, 1977, S. 27–49.

188 Marie Tanner: *The Last Descendant of Aeneas. The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor*, New Haven 1993.

189 Beth L. Holman: For »Honor and Profit«. *Benvenuto Cellini's Medal of Clement VII and His Competition with Giovanni Bernardi*, in: *Renaissance Quarterly* 58.2, 2005, S. 512–575.

190 Die Zitate nach Girolamo Muzio: *Rime diverse*, Venedig 1551, fol. 67^r, 58^r, 102^r, 107^r (»Et qual sara lo scudo, & qual la lancia / Da sostenere, & da gittare à terra / Il fero mostro?«) und fol. 233v; vgl. teilweise die kritische Ausgabe *Rime*. Girolamo Muzio, hg. von Anna Maria Negri, Turin 2007, v. a. S. 109. – Vgl. die Charakterisierung Alfonsos, der die »barbarischen Massen« bekämpft, siegreich Waffen und Trophäen anhäuft und dafür Monumente und Medaillen verdient, bei Luca Contile: *Le Rime*, Venedig 1560, Son. XXII (vgl. die kritische Ausgabe Luca Contile: *Rime cristiane*, in: *Atti e Memorie dell'Arcadia*, hg. von Amadeo Quondam, ser. 3, 6, 1974, S. 196–316, hier S. 285, Nr. CXLVI). – Als »Bezwinger des türkischen Furors« wird die Karls-Statue ohne weitere Erläuterung gedeutet bei Claudia Manegold: *Clementia principis. Intention und Rezeption des Standbildes für Fernando Álvarez de Toledo, Dritter Herzog von Alba (1507–1582)*, in: *Unwissen und Missverständnis im vormodernen Friedensprozess*, hg. von Martin Espenhorst, Göttingen 2013, S. 41–70, hier S. 52.

191 Cupperi: *Cultura di scambio* (Anm. 28), S. 124–127; bereits eine von Leonis Plaketten für Andrea Doria von 1541–1542 bezieht sich, vermittelt über Raimondis Stich nach Raffael, auf das Vergil'sche »Quos ego«.

192 Horst Bredekamp: *Der Künstler als Verbrecher. Ein Element der frühmodernen Rechts- und Staatstheorie*, München 2008, S. 38–49; García: *Las esculturas encargadas por Carlos V a Leone Leoni* (Anm. 12), S. 93.

193 Zuletzt Frank Fehrenbach: »Oe, oe, oe! Che, che, chi! Rumentò, rumentò! Tip, tap, top ...« Leone Leoni und die Casa degli Omenoni, in: *Viaggio nel Nord Italia* (Anm. 78), S. 167–171 und Jana Gaul: *Von Drosselgezeter und Dolchstichen. Leone Leoni in Mailand*, in: ebd., S. 172–175.

194 Ulrich Pfisterer: *Die Erotik der Macht. Visualisierte Herrscher-Potenz in der Renaissance*, in: *Menschennatur und politische Ordnung*, hg. von Andreas Höfele und Beate Kellner, Paderborn 2016, S. 177–201.

195 In dem vor 1558 entstandenen Bildinventar der Rüstungen Karls V. scheinen zumindest bei zweien eine solche Holzpuppe erkennbar, s.

Juan Bautista Crooke y Navarrot: Bilderinventar der Waffen, Rüstungen, Gewänder und Standarten Karl V. in der Armeria Real zu Madrid, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 10, 1889, S. 353–399 und 11, 1890, S. 242–323, hier I, Taf. 15 und II, Taf. 30. Eine der frühesten erhaltenen Figuren stammt von dem »Riesen« Bartlmä Bon in Schloss Ambras (vor 1581/83), s. Thomas Kuster: Living Curiosities. Giants and Dwarves at the Court of Archduke Ferdinand II and in the Princely Ambras Collection, in: *Studia Rudolphina* 21/22, 2022, S. 10–23. – Ein vermutlich französisches Rüstungsmodell des 16. Jahrhunderts aus Holz und Metall hat sich im British Museum erhalten: https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1881-0802-61 [19. Februar 2024].

196 Claudia Kryza-Gersch: Pompeo Leoni's Portrait of Philip II in the Kunsthistorisches Museum in Vienna, in: Pompeo Leoni, hg. von Stephan F. Schröder, Madrid 2012, S. 99–107.

197 Die Deutung des bislang nicht kommentierten Inventareintrags erschließt sich nicht restlos: »Sotto al portico: Un huomo di legno per capelj doppio«; s. Mezzatesta: Imperial Themes in the Sculpture of Leone Leoni (Anm. 23), S. 407.

198 Leydi: Sub Umbra (Anm. 28), S. 68–74; insgesamt zum funktionalen Spektrum dieser Figuren Marthe Kretzschmar: Herrscherbilder aus Wachs. Lebensgroße Porträts politischer Machthaber in der Frühen Neuzeit, Berlin 2014.

199 Resümierend etwa Peter Burke: Kultureller Austausch, Frankfurt a.M. 2000; Michael North (Hg.): Kultureller Austausch. Bilanz und Perspektiven der Frühneuzeitforschung, Köln 2009; für eine konkrete Bildform etwa Chiara Franceschini (Hg.): Sacred Images and Normativity. Contested Forms in Early Modern Art, Turnhout 2022.

200 Zur Ausbildung von Stilkategorien vom 14.–16. Jahrhundert etwa Thomas Eser: »Künstlich auf welsch und deutschen sitten«. Italianismus als Stilkriterium für die deutsche Skulptur zwischen 1500 und 1550, in: Deutschland und Italien in ihren wechselseitigen Beziehungen während der Renaissance, hg. von Bodo Guthmüller, Wiesbaden 2000, S. 319–361; Pfisterer: Donatello (Anm. 128).

201 Bodart: Pouvoirs du portrait (Anm. 157); Michael Cole: Towards an Art History of Spanish Italy, in: *I Tatti Studies in the Italian Renaissance* 16, 2013, S. 37–46.

202 Willem Snouckaert van Schauwenburg: De republica, vita, moribus, gestis, fama, religione, sanctitate. Imperatoris, Caesaris, Augusti, Quinti, Caroli, Maximi, Monarchae, Libri septem, Brügge 1559; die vollständigen Ausgaben 1560, 1562 und 1596.

203 Zu dieser Publikation bislang nur Virginie Leroux: Guillaume Snouckaert van Schauwenburg, dit Zenocarus, biographe de Charles Quint, in: Carolus Quintus. Kaiser Karl V. in der neulateinischen Literatur, hg. von Marc Laureys u.a., Tübingen 2022, S. 107–125, hier auf S. 119–120 bereits ein Verweis auf die Statue *Karl V. über dem Furor*, nicht aber auf die Inschrift und die anderen Werke.

204 Zu diesen beiden Kriterien s. Sefy Hendler: *Pelo sopra pelo. Sculpting Hair and Beards as a Reflection of Artistic Excellence during the Renaissance*, in: *Sculpture Journal* 24, 2015, S. 722.

205 S. für eine kunsthistorische Einordnung der Gewandung etwa Cordula van Wyhe: *The Fabric of Female Rule in Leone Leoni's Statue of Mary of Hungary, c. 1556*, in: *Cambridge and the Study of Netherlandish Art*, hg. von Meredith McNeill Hale, Turnhout 2016, S. 139–174; Kelly Helmstutler Di Dio: »A Woman Who Is So Much Like a Man«: *Mary of Hungary, Female Rulership, and Portraits by the Leoni*, in: *Mary of Hungary. Renaissance Patron and Collector. Gender, Art and Culture*, hg. von Noelia García Pérez, Turnhout 2020, S. 109–122.

206 Gonzaga selbst benutzte manchmal die Formen »Ferrando« oder »Fernandus« für seinen Vornamen; von hier ist der Sprung zu Snouckaerts Namensform gering, s. Diletta Gamberini: *L'arte al tempo della ruina. Antonio Tebaldeo e tre poetiche storie di immagini nella Roma del Sacco*, Heidelberg 2023, S. 19–20, DOI: 10.11588/arthistoricum.1177.

207 Prinz Philipp kannte Hippolita von ihrer Hochzeit mit Fabrizio Colonna am 1. Januar 1549 in Mailand, bei der er zu Gast war, s. Bortoletti: *Concordia Principum* (Anm. 180), S. 135.

208 Snouckaert van Schauwenburg: *De republica* (Anm. 202), S. 207–208, s. den Anhang.

209 Plon: *Les maîtres italiens* (Anm. 1), S. 368–369 (Dok. 37).

210 Plon: *Les maîtres italiens* (Anm. 1), S. 362–363 (Dok. 21).

211 Zum Horizont von Aktstatuen in den Niederlanden etwa Franciszek Skibiński: *Corporality Unveiled. Nudity and all'antica Sculpture in the Sixteenth-Century Low Countries*, in: *Nackte Gestalten. Die Wiederkehr des antiken Akts in der Renaissanceplastik*, hg. von Nicole Hegener, Petersberg 2021, S. 319–339; zu gegenreformatorischen Positionen in Spanien dann etwa die Analyse von Juan de Pinedas *Diálogos familiares* (1589) bei Corinna Albert: *Sehen im Dialog. Bedeutungsdimensionen intermedialer Phänomene in den spanischen Renaissance-dialogen zu Kunst und Malerei*, Stuttgart 2017, v. a. S. 192–193.

212 Skibiński: *Corporality Unveiled* (Anm. 211).

213 Einen Augenzeugenbericht zum Aussehen und Befinden des Kaisers in diesen Jahren trug etwa Federico Badoer, der seit 1554 ve-

nezianischer Botschafter zuerst bei Karl V., dann Philipp II. war, 1557 dem Senat in Venedig vor, s. Eugenio Albèri (Hg.): *Le relazioni degli ambasciatori veneti al senato durante il secolo decimosesto*, ser. 1, Bd. 3, Florenz 1853, S. 175–232 zu Karl, hier S. 222. Vgl. zur Vita und der Abdankung etwa Geoffrey Parker: *Emperor. A New Life of Charles V*, New Haven 2019 und Heinz Schilling: *Karl V. Der Kaiser, dem die Welt zerbrach*. Biographie, München 2020.

214 Für Leonis Invention einer Herrscherbüste mit Begleitfiguren wäre neben antiken Vorbildern auch auf Enea Vicos Porträtstich und Anton Francesco Donis zugehörige *Dichiaratione* von 1550 zu verweisen, s. Elisabeth von Hagenow: *Bildniskommentare. Allegorisch gerahmte Herrscherbildnisse in der Graphik des Barock*. Entstehung und Bedeutung, Hildesheim 1999.

215 »La una figura del Emperador, que es de bronce, está estrañamente sculpida, desnuda y hecha con tal artificio que encima della se ponen las armas labradas del mismo bronce, para quitarlas y ponerlas cuando quisieren, como si vivo estuviese«; zit. nach Marías: *Diego de Villalta* (Anm. 13), S. 100. Die wichtigste der fünf bekannten Manuskriptversionen unter dem Titel *Tratado de las estatuas antiguas y el principio que tuvieron con memoria particular de las figuras y retratos de los Reyes de España*, die 1590 dem späteren Philipp III. überreicht wurde, heute London, British Library, add. 17.905, ist im Moment nicht zugänglich; daher wird hier die Kopie des 18. Jahrhunderts in Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, M 7–2–31 herangezogen: *Tratado de las antigüedades de la memorable Peña de Martos: donde al principio se trata de las estatuas antiguas con particular mención de algunos bultos, y figuras de nuestros reyes de España*. Vgl. Alejandro Recio Veganzones: »Tratado de las estatuas antiguas« de Diego de Villalta. Primer manual en español de escultura antigua y moderna 1590–1591, in: *Aldaba* (Ayuntamiento de Martos) 9, 2000, S. 39–47.

216 »retrato entero del Emperador con el Turco aprisionado«, zit. nach Pérez de Tudela: *El gusto de Felipe II por la escultura* (Anm. 21), S. 252, Anm. 13.

217 Vicente Carducho: *Diálogos de la pintura*, hg. von Francisco Calvo Serraller, Madrid 1979, S. 436–437.

218 Vgl. etwa Peter Burke: *Hybrid Renaissance. Culture, Language, Architecture*, Budapest 2016.

219 Emilio Motta: *Giacomo Jonghelinck e Leone Leoni a Milano* (nuovi documenti), in: *Rivista Italiana di Numismatica* 21, 1908, S. 75–82; Luc Smolderen: *Jacques Jonghelinck. Sculpteur, médailleur et graveur de sceaux* (1530–1606), Louvain-La-Neuve 1996. – Der Herzog von Alba hatte seinerseits wohl bereits 1555 als Gouverneur von Mailand

und Generalkapitän in Italien bei Leoni eine Büste von sich (heute Windsor Castle), Karl V. und Philipp II. in Auftrag gegeben.

220 Vgl. die ausführliche Darstellung in Willem Baudartius: *Poleographia Auraico-Belgica*, Bd. 1, Amsterdam 1616, S. 138–144. Zur Forschung Becker: Zum Standbild Albas (Anm. 124) und Luc Smolderen: *La statue du duc d'Albe à Anvers par Jacques Jonghelinck (1571)*, Brüssel 1972; Manegold: *Clementia principis* (Anm. 190).

221 Becker: Zum Standbild Albas (Anm. 124), S. 86–87; Helm: Heroisierung als visuelle Rhetorik (Anm. 26), S. 221–222.

222 Zu diesen Monumenten zusammenfassend Helm: Heroisierung als visuelle Rhetorik (Anm. 26), S. 177–224.

223 Monica De Marco: *Dal primo Rinascimento all'ultima Maniera. Marmi del Cinquecento nella provincia di Reggio Calabria, Lamezia Terme (CZ) 2010*, S. 282–287.

224 Walter Cupperi: *Una commissione monumentale di Cesare I Gonzaga. La statua di Ferrante I, opera di Leone Leoni, a Guastalla*, in: *Archivio Storico per gli Antichi Stati Guastallesi* 3, 2002, S. 83–124.

225 Die Leitung der Ausmalung oblag dem Niederländer Valerio Profondavalle (Valerius van Diependale), s. Leydi: *Sub Umbra* (Anm. 28), S. 186–192; das Zitat S. 187.

226 Ottavio Beltrano und Francesco Antonio Scacciavento: *Il zodiaco, over, idea di perfettione di precipi. Formata dall'heroiche virtù dell'illustriss. et eccellentiss. signore D. Antonio Alvarez di Toledo, duca d'Alba vicere di Napoli, Neapel 1630*, S. 288–293.

227 Bodart: *Pouvoirs du portrait* (Anm. 157), S. 414–415; vgl. auch Rosario Coppel Aréizaga: *La escultura de bronce en las colecciones reales antes del segundo viaje de Velázquez a Italia*, in: *Velázquez*, hg. von José M. Luzón Nogué, Madrid 2008, S. 133–143.

228 Zum Schicksal dann von Antonio Canovas Napoleon-Statue Himmelmann: *Ideale Nacktheit* (Anm. 145).

229 Snouckaert van Schauwenburg: *De republica* (Anm. 202), S. 207–208.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Jesús Urrea Fernández: Los Leoni (1509–1608). Escultores del renacimiento italiano al servicio de la corte de España, cat. exp., Madrid 1994, S. 103.

Abb. 2: ©Photographic Archive Museo Nacional del Prado.

Abb. 3: Privatsammlung.

Abb. 4: Patrimonio Nacional. Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, Signatura: RBME 28-I-20.

Abb. 5: Marco Simone Bolzoni: Bandinelli and the Andrea Doria Monument, A New Drawing and Related Considerations, in: *Master Drawings* 59, No. 3 (2021), Fig. 2, S. 363.

Abb. 6: Sailko / Wikimedia Commons. CC BY-SA 4.0.

Abb. 7: Jesús Urrea Fernández: Los Leoni (1509–1608). Escultores del renacimiento italiano al servicio de la corte de España, cat. exp., Madrid 1994, S. 115.

Abb. 8: ÖNB Digital / Österreichische Nationalbibliothek.

Abb. 9: Privatsammlung.

Abb. 10: Madrid, Fundación Lázaro Galdiano: M 7-2-31.

Abb. 11: UB Heidelberg. doi.org/10.11588/diglit.69611#0228.

Abb. 12: Getty Research Institute / Archive.org.

Dank

Die Idee zu dieser Publikation entstand 2021 während einer Einladung des Sonderforschungsbereichs 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen« an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i.Br. Dem Sprecher, Ralf von den Hoff, und allen Kolleginnen und Kollegen dort danke ich herzlich für die Gastfreundschaft und Diskussionen.

Entscheidend war zudem, dass ich an einem vom Programm der Getty Foundation »Connecting Art Histories« finanzierten, mehrjährigen Projekt »Spanish Italy & the Iberian Americas« teilnehmen durfte, das von Michael Cole und Alessandra Russo (Columbia University) geleitet wurde. Auch hier gilt allen Beteiligten mein großer Dank.

Hilfe, Anregung und Kritik für den Text kamen zudem von Maria Effinger, Chiara Franceschini, Diletta Gamberini, Cornelia Logemann, Friedrich Polleroß und dem anonymen Peer-Reviewer.

Ulrike Zimmermann, Philipp Multhaupt, Alexandra Kuhn und Hannah Stolz am SFB danke ich für das ausgezeichnete Lektorat, dem Wallstein Verlag für die gute Drucklegung.

Wenn meine Überlegungen nun in komprimierter Form veröffentlicht werden, dann mit dem Gefühl, dass zu jedem Aspekt dieses riesigen Themenfeldes die Imprese Karls V. abgewandelt das Motto liefern könnte: »plus ultra«.