

Jessica Mack-Andrick

PIETRO TACCA

HOFBILDHAUER DER MEDICI (1577-1640)

Jessica Mack-Andrick

PIETRO TACCA
HOFBILDHAUER DER MEDICI (1577–1640)

Politische Funktion und Ikonographie des
frühabsolutistischen Herrscherdenkmals
unter den Großherzögen Ferdinando I.,
Cosimo II. und Ferdinando II.

VDG

Weimar 2005

Bamberg: Univ., Diss., 2003

©

VERLAG UND DATENBANK
FÜR GEISTESWISSENSCHAFTEN, WEIMAR 2005

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche
Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form
(Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes
Verfahren) reproduziert oder unter Verwen-
dung elektronischer Systeme verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.

Verlag und Autor haben sich nach besten
Kräften bemüht, die erforderlichen
Reproduktionsrechte für alle Abbildungen
einzuholen. Für den Fall, dass wir etwas
übersehen haben, sind wir für Hinweise der
Leser dankbar.

Layout & Satz: Anja Schreiber,
Druck: VDG

ISBN 3-89739-483-9

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	II
1.1 Gegenstand und Zielsetzung	II
1.2 Methodische Vorgehensweise und Forschungsbericht	17
2. PIETRO TACCA UND SEINE AUFTRAGGEBER	23
2.1 Ferdinando I. (1587–1609)	23
2.1.1 „ <i>Tutte le qualità necessarie per un ottimo Principe</i> “ – Ferdinando I. und das absolutistische Herrscherideal	27
2.1.2 „ <i>Nelle fabbriche fu magnifico, non senza eccesso</i> “ – Ferdinando I. als Mäzen und Auftraggeber	31
2.2 Taccas Lehrjahre und der Beginn seiner Karriere (1592–1609)	41
2.3 Cosimo II. (1609–1621)	43
2.4 Taccas Karriere bis 1621: Etablierung in Florenz und Erfolge im Ausland	48
2.5 Die Vormundschaftsregierung und die Herrschaft Ferdinandos II.	53
2.6 Taccas Spätwerk (1621–1640): „ <i>un artefice illusore</i> “	56
Exkurs: Taccas Arbeiten in Pisa: Exemplarische Überlegungen zur Repräsentation der Großherzöge außerhalb von Florenz	61
3. PIETRO TACCA UND DAS FESTWESEN AM HOF DER MEDICI	67
3.1 Die politische Funktion des Festwesens im Rahmen der <i>magnificenza</i> -Theorie	68
3.2 Kunst und Politik: Die wichtigsten Feiern des Großherzogtums	70
3.3 Pietro Taccas Beiträge zur Festdekoration	74
3.3.1 Die <i>trionfi da tavola</i>	74
3.3.2 Die Obeliskten auf der Piazza Santa Maria Novella	78
3.3.3 Die <i>Dovizia</i> im Boboligarten	87
4. DAS SKLAVENDENKMAL IN LIVORNO	101
4.1 Der historische Hintergrund	102
4.1.1 Korsaren im Mittelmeer und der Ritterorden des heiligen Stephan	102
4.1.2 Livorno als Città nuova der Medici	104
4.1.3 Sklaven in Livorno	107
4.2 Die Entstehungsgeschichte des Monuments	109
4.3 Beschreibung und künstlerische Einordnung des Monuments	116

4.3.1	Örtliche Situation und Beschreibung der Gesamtanlage	116
4.3.2	Das Livorneser Standbild Ferdinandos I. und das mediceische Statuenprojekt: zum Typus des <i>capitano</i> und des <i>domatore</i>	118
4.3.3	Die Bronzesklaven	125
4.3.3.1	Die Theorie der Ausdrucksbewegung als Voraussetzung für die Betrachtung der Sklavenfiguren	125
4.3.3.2	Der junge Gefangene an der Nord-West-Ecke des Denkmals	127
4.3.3.3	Der alte Gefangene an der Süd-West-Ecke des Denkmals	129
4.3.3.4	Der junge Gefangene an der Süd-Ost-Ecke des Denkmals	131
4.3.3.5	Der Gefangene mittleren Alters an der Nord-Ost-Ecke des Denkmals	133
4.3.3.6	Überlegungen zur Ausdruckswirkung und zur Herkunft der vier Sklaven ..	134
4.4	Die Wahrnehmung und Interpretation der Sklaven von Livorno in der Kunstkritik vom 17. Jahrhundert bis heute	137
4.5	Sklavenikonographie	142
4.5.1	Die antiken Ursprünge der Sklavenikonographie	143
4.5.2	Die Renaissance der Sklavenikonographie in der Neuzeit und ihre Verwendung bei den Medici (Cosimo I. bis Ferdinando I.)	145
4.5.3	Die Ikonographie des Stephansordens	152
4.5.4	Die Sklaven am Denkmal Heinrichs IV. auf dem Pont-Neuf	155
4.6	Die Rezeption der Sklaven von Livorno	156
4.6.1	Das Denkmal von Livorno als Symbol der Medici-Herrschaft	156
4.6.2	Die Sklavenfiguren als Element einer künstlerischspezifischen Ikonographie Pietro Taccas	159
4.6.3	Die Verwendung der Sklaven als Sammlerstücke in der Kleinplastik	160
4.6.4	Die Verbreitung der Sklavenikonographie als Bestandteil barocker Denkmäler	162
4.6.4.1	Der französische Hof	162
4.6.4.2	Schlüters Reiterstandbild in Berlin als Beispiel der Rezeption in Deutschland	164
4.7	Resümee	165
5. DIE BRUNNEN AUF DER PIAZZA		
	SANTISSIMA ANNUNZIATA	167
5.1	Stilkritische Untersuchung der Doppelbrunnen	171
5.1.1	Naturalismus im Detail: Der Stil <i>rustique</i>	171
5.1.2	Fremdartigkeit des Figürlichen: Chimären und Grottesken	173
5.1.3	„Weiche“, belebte Ornamente: der Ohrmuschelstil	177
5.1.4	Stilistische Einordnung der Gesamtform der Brunnen	181
5.2	Das Monströse im Umfeld des Fürsten	183
5.3	Der städtebauliche Zusammenhang: Die Piazza Santissima Annunziata als Zentrum mediceischer Machtpolitik	186
6. DIE FÜRSTENSTATUEN IN DER CAPPELLA DEI PRINCIPI		
6.1	Die Entstehungsgeschichte der Fürstenkapelle und ihrer Ausstattung	193
6.2	Beschreibung der Fürstenstatuen	203
6.3	Typologische Einordnung im Rahmen der europäischen Funeralplastik	208
6.4	Die Kunst der Trauerfeiern als Vorbild der Fürstenkapelle	212

6.5	Die Tradition der dynastischen Ahnengalerie und ihre Vorbildhaftigkeit für die Fürstenkapelle	215
6.6	Insignien- und Zeremonialbildnis als Ausdruck des Strebens nach dem Ideal eines sakralen Herrschertums bei den Medici	219
7.	ZUSAMMENFASSUNG	229
	QUELLENVERZEICHNIS	235
A.	Quellen aus dem Archivio di Stato di Firenze in chronologischer Ordnung.....	235
B.	Quellen aus dem Archivio di Stato di Pisa in chronologischer Reihenfolge	240
C.	Quellen aus älterer Literatur ohne Archivangaben	243
	BIBLIOGRAPHIE	245
	ABBILDUNGSNACHWEIS	289
	ABBILDUNGEN	291

VORWORT

Diese Arbeit entstand vornehmlich in den Jahren 2000–2002 in Weiterentwicklung meiner Magisterarbeit über Pietro Taccas Sklavenmonument in Livorno, die ich im Jahr 2000 an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg eingereicht hatte („*Pietro Taccas Sklavenfiguren am Denkmal Ferdinands I. in Livorno. Entstehungsgeschichte, historische Hintergründe und Rezeption eines politischen Monuments.*“). Sie wurde – ebenso wie die daran anschließende Dissertation – von Prof. Dr. Franz Matsche, Lehrstuhl II für Kunstgeschichte der Universität Bamberg – betreut, dem ich an dieser Stelle danken möchte. Für die vorliegende Publikation wurde die Arbeit geringfügig überarbeitet und vor allem hinsichtlich der Bibliographie aktualisiert.

Mein besonderer Dank gilt der Studienstiftung des Deutschen Volkes, die mich nicht nur während der Promotionsphase, sondern auch bereits während meines Studiums als Stipendiatin gefördert hat. Diese Förderung beschränkte sich nicht allein auf finanzielle Unterstützung, sondern betraf vor allem ideelle, interdisziplinäre Anregungen und Weiterbildungsangebote, die ich besonders geschätzt habe. Meinen beiden damaligen Betreuungsdozenten, Herrn Prof. Dr. Bernd Schneidmüller (Heidelberg) und Frau Prof. Dr. Ingrid Bennewitz (Bamberg) sei für ihr Interesse und Engagement eigens gedankt, ebenso wie den betreuenden Referenten aus Bonn.

Für hilfreiche Hinweise und freundliche Unterstützung während meines Studiums und dieser Dissertation bin ich weiterhin Frau Prof. Dr. Elisabeth Oy-Marra (Mainz) zu Dank verpflichtet ebenso wie Herrn Dr. Henry Keazor (Frankfurt), Herrn Dr. Frank-Matthias Kammel (Nürnberg) und Frau Dr. Anthea Brook (London).

Darüber hinaus möchte ich den Mitarbeitern des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, der Staatsarchive in Florenz und Pisa, der Staatsbibliothek in Florenz und nicht zuletzt der Bayerischen Staatsbibliothek München danken. Das Lektorat übernahm dankenswerterweise Frau Dr. Rigi Luperti (Mannheim).

Für Geduld und Anteilnahme danke ich Christiane Börger, Andrea Bülthuis, Sonja Mißfeldt, Hanna Strzoda, Anja Wenn, Harriet Zilch und vor allem meinem Mann. Ich widme diese Arbeit meinen Eltern in großer Dankbarkeit.

Karlsruhe, Dezember 2004

1. EINLEITUNG

1.1 GEGENSTAND UND ZIELSETZUNG

Die vorliegende Dissertation beschäftigt sich mit dem Werk Pietro Taccas (1577–1640), der von 1609 bis 1640 als Hofbildhauer der Medici-Großherzöge in Florenz tätig war. Als Gegenstand der Untersuchung wurden aus dem Gesamtwerk Taccas, dessen bevorzugte Arbeitsmethode der Bronzeguss war, diejenigen Arbeiten ausgewählt, die als Staatsaufträge entstanden und im öffentlichen Raum eine repräsentative Funktion im Dienste der Herrschaftsidee der Medici erfüllten. Als Einführung in die Thematik soll zu Beginn ein Zitat aus einer Bittschrift der Söhne Taccas¹ stehen, welche diese kurz nach seinem Tod an den damaligen Großherzog Ferdinando II. (reg. 1621–1670) richteten. Sie ziehen darin ein Resümee des langjährigen Dienstes ihres Vaters für die Medici, zählen die wichtigsten Werke auf, die er für seine fürstlichen Auftraggeber geschaffen hat, und beklagen die schlechte Zahlungsmoral der Großherzöge, die ihren Vater nicht angemessen entlohnt hätten.

„Per informazione di V. Sig. Illustriss. In occasione del Memoriale porto a Sua Altezza Serenissima dagli figliuoli, et eredi del già Pietro Tacca, [...] con dovuta reverenza gli rappresentano la servitù di detto loro Padre d’anni quarantaotto dal 1592 al 1640². prestata a questi Serenissimi Principi, con avere in questo tempo fabbricato per lor comandamento, oltre ad una quantità d’opere, e statuette piccole, sì di bronzo, come di marmo, l’infrascritte Opere grandi, cioè
Il Cavallo della Nonziata
Il primo Cavallo per Spagna
Il Cavallo di Francia
La Statua di marmo della Dovizia, ch’è in Boboli
Le quattro Statue degli Schiavi di bronzo, che sono a Livorno.
Il Cignale di Mercato nuovo.
Le Fonti della Nonziata.
Le restaurazione dell’Alessandro Magno, che è al Ponte vecchio.
Una Statua [...] di bronzo per la Regia Cappella [...]
Il Cavallo in atto di galoppo per Spagna.“³

Das Zitat und die dazugehörige Petition der Söhne Pietro Taccas sind in mehrfacher Hinsicht für die folgende Arbeit von Bedeutung. Zum einen gibt das

¹ Mit seiner Gattin Lucrezia Pellegrini hatte Tacca die beiden Söhne Ferdinando und Jacopo. Der erstgeborene Sohn, Ferdinando Tacca (1619–1686), trat 1640 die Nachfolge des Vaters als Hofbildhauer der Medici an. Er vollendete einige der Arbeiten seines Vaters und schuf auch eigenständige Werke. Aufgrund der nachlassenden Patronage der Medici im Bereich der Skulptur wandte er sich jedoch zunehmend anderen Aufgabenbereichen als Architekt und Bühnenbildner zu, vgl. hierzu ZANGHERI 1974, passim sowie zur stilistischen Einordnung Ferdinandos als Bronzebildner RADCLIFFE 1976, passim.

² Die Söhne rechnen den 48jährigen „Dienst“ Taccas ab dem Termin seines Eintritts in die Werkstatt Giambolognas als Lehrling (1592), und nicht erst ab 1609, als Tacca nach dem Tod Giambolognas dessen Amt als Hofbildhauer übernahm.

³ Zit. MANNI 1774, S. 12. Der Brief der Söhne Taccas wurde 1774 von Domenico Manni zusammen mit einer Quelle über Michelangelo veröffentlicht. Im Titel bezeichnet Manni beide Künstler gleichwertig als berühmte Bildhauer („*Celebri Statuari*“).

Dokument einen Eindruck von den beruflichen und finanziellen Bedingungen der Arbeit eines Hofkünstlers, der im Dienst der Fürsten stand – eine Stellung, die die Erben Taccas als „*servitù*“ bezeichneten, was man in Anbetracht der wiederholten Klagen der Familie Tacca über ausbleibende Zahlungen und mangelnde persönliche Freiheit durchaus auch mit „Knechtschaft“ übersetzen könnte. Zum anderen kommt die Aufzählung der „*Opere Grandi*“, die der Künstler auf Geheiß der Fürsten schuf, einer Beschreibung des Gegenstandes der vorliegenden Arbeit gleich.

In Einzelabhandlungen sollen die folgenden Statuenprojekte analysiert werden: die Sklavenfiguren am Denkmal Ferdinandos I. in Livorno (Kapitel 4), die ursprünglich für Livorno vorgesehenen Brunnen auf der Piazza Santissima Annunziata in Florenz (Kapitel 5) sowie die Herrscherstatuen in der Fürstkapelle von San Lorenzo in Florenz (Kapitel 6). Im engen Zusammenhang mit den monumentalen Staatsaufträgen stand die ephemere Kunst des Festwesens, in die ein Hofkünstler wie Pietro Tacca ebenfalls eingebunden war. Ein Blick auf kleine, scheinbar unbedeutende Aufträge Taccas zeigt einerseits die Bandbreite seiner Tätigkeiten und belegt andererseits die stringente Kunstpolitik der Großherzöge, die alle Medien und Kunstgattungen für sich beanspruchten. Ein gesondertes Kapitel stellt daher Werke Taccas vor, die im Zusammenhang mit dem Festwesen am Hof der Medici entstanden, unter anderem die ebenfalls erwähnte Statue der *Dovizia* im Boboligarten und die bronzenen Schildkröten unter den Obelisken auf der Piazza Santa Maria Novella (Kapitel 3). Die vier Reiterstatuen, die Tacca im Auftrag der Medici für Florenz und andere europäische Höfe anfertigte, werden nicht in eigenen Kapiteln untersucht, obwohl es sich dabei um berühmte Arbeiten des Bildhauers handelt. Diese Abgrenzung wurde vorgenommen, da die Reiterstandbilder in der Forschung bereits umfassend thematisiert wurden,⁴ wobei die Autoren mitunter methodische Herangehensweisen anwendeten, die auch in dieser Arbeit zum Tragen kommen sollen.⁵

Es handelt sich bei den ausgewählten Werken um Monumente und Denkmäler, durch die die Medici-Großherzöge ihren Machtanspruch im Territorium der Toskana visualisierten. Der Begriff des „Herrscherdenkmals“ impliziert diese weitreichende machtästhetische Komponente. Aufgabe der vorliegenden Untersuchung ist es, die politische Funktion dieser Monumente im Kontext der Herrschaftspropaganda und des Amtsverständnisses der Medici zu diskutieren. Taccas Karriere fiel in die Regierungszeiten dreier Großherzöge⁶ sowie die Zeit der Regentschaft zweier Großherzoginnen⁷. Eine Charakterisierung dieser Herrscherpersönlichkeiten als Auftraggeber ist für die vorliegende Fragestellung von weitreichender Bedeutung (Kapitel 2). Großherzog Ferdinando I. (reg. 1587–1609) stellt innerhalb dieser Thematik die wichtigste Persönlichkeit dar, da er der Kunst, insbesondere der Bildhauerei, im Rahmen seiner politischen Zielsetzungen einen beachtlichen Stellenwert einräumte und mit einer „Statuenkampagne“⁸ die Herrschaft der Medici inszenierte. Dieses Projekt, das in den 90er Jahren des 16. Jahrhunderts realisiert wurde, stellt eine außergewöhnlich konsequente territoriale Machtinszenierung dar: Ferdinando beauftragte die Werkstatt seines Hofbildhauers Giambologna nicht nur mit der Errichtung der beiden bedeutenden Reiterstandbilder seines Vaters und seiner selbst in Florenz, sondern er ließ darüber hinaus Porträtstandbilder in anderen Städten der Toskana aufstellen. So entstand mit den Medici-Statuen in Arezzo

4 Siehe insbesondere die entsprechenden Passagen in: LIEDTKE 1989 sowie weiterhin ERBEN 1996, passim über die Florentiner Reiterstandbilder; MATILLA 1997, passim über das Reiterstandbild Philipps IV. in Madrid; WATSON 1983, S. 160–260 über die Reiterstandbilder für Ferdinando I. in Florenz, Heinrich IV. in Paris und Philipp III. in Madrid.

5 Siehe das folgende Kapitel 1.2: *Methodische Vorgehensweise*.

6 Ferdinando I. (reg. 1587–1609), Cosimo II. (reg. 1609–1621) und Ferdinando II. (reg. 1621–1670).

7 Da Ferdinando II., geboren 1610, 1621 beim Tod seines Vaters noch minderjährig war, übernahmen für den Zeitraum bis zu seiner Volljährigkeit im Jahr 1629 seine Mutter Maria Magdalena von Österreich und seine Großmutter Christina von Lothringen die Regentschaft.

8 Zum Begriff s. ERBEN 1996, S. 332.

(Ferdinando I., Piazza del Duomo, 1595), Pisa (Ferdinando I., Piazza Carrara, 1595 und Cosimo I., Piazza dei Cavalieri, 1593–96) und Livorno (Ferdinando I., Piazza Micheli, 1599) ein eng zusammengehöriger Werkkomplex, der wiederholt Gegenstand dieser Arbeit sein wird.⁹

Die Bildhauerei entwickelte sich unter der Regierung Ferdinandos I. zu einem wichtigen Medium der Repräsentation von Herrschaft.¹⁰ Freistehende Monumentalstatuen und Herrscherbüsten an Fassaden sollten seine Herrschaft in seinem Einflussgebiet visualisieren. Dieser territoriale Aspekt der Kunstunternehmungen kommt auch in der räumlichen Verteilung der Denkmäler zum Ausdruck. Dieses kunstprogrammatische Vorgehen Ferdinandos I. entspricht der Einschätzung Schochs über den territorialen Charakter des Staatsporträts:¹¹

„Das Staatsporträt hat seinen Ort überall da, wo die Staatsmacht in Gestalt des Souveräns vergegenwärtigt werden soll [...]. In der Verbreitung des Staatsporträts dokumentiert sich die Allgegenwart des Staates.“¹²

Inwieweit diese programmatische Form politischer Patronage von den Nachfolgern Ferdinandos I. fortgesetzt oder abgewandelt wurde, wird ebenfalls eine zentrale Fragestellung dieser Arbeit sein. Vom Werk eines einzelnen Künstlers, Taccas, ausgehend sollen allgemeine Rückschlüsse auf die Entwicklung der Kunstprogrammatisierung der Großherzöge der Toskana von ca. 1600 bis 1640 gezogen werden. Dies erfordert eine Auseinandersetzung mit der historischen Situation im Großherzogtum Toskana, welches im 17. Jahrhundert noch auf eine vergleichsweise kurze Geschichte zurückblickte. Erst 1531 war mit der Ernennung des Herzogs Alessandro (reg. 1531–1537) die Familie der Medici offiziell von Kaiser Karl V. mit der Herrschaft über Florenz und die Toskana¹³ betraut und damit die republikanische Epoche der Stadt beendet worden.¹⁴ Nach der Ermordung Alessandros im Jahr 1537 wurde mit Cosimo I. (reg. 1537–1574) die Nachfolge eines Medici – wenn auch von einem anderen Zweig der Familie¹⁵ – als Herzog durchgesetzt. Dies führte zur dynastischen Erbfolge der Nachfahren Cosimos I. als Alleinherrscher über die ehemalige Republik Florenz. Mit dem Sieg über die gegnerischen Republikaner bei Montemurlo (1537), der Eroberung des Stadtstaates Siena (1555)¹⁶ und der Erhebung Cosimos I. zum Großherzog (1569) sind die entscheidenden Etappen auf dem Weg zur unangefochtenen Herrschaft der Medici in Florenz genannt.¹⁷ Bereits bei Cosimo I. und genauso bei seinem Sohn Ferdinando I. lässt sich das Bestreben erkennen, die noch junge und keinesfalls unumstrittene Dynastie der Medici mit den Mitteln der staatlichen Kunstpatronage propagandistisch in Szene zu setzen und durch den gezielten Einsatz politischer ikonographischer Programme zu legitimieren.

Dieser Legitimitätsdruck, der besonders auf der vergleichsweise jungen Herrschaft der Medici lastete, gilt als einer der wichtigsten Faktoren fürstlicher Repräsentation, die als „bildlicher Ausdruck politischer Legitimierung“¹⁸ definiert werden kann.¹⁹ Die kunstwissenschaftliche Diskussion des Begriffs „Repräsentation“²⁰ unterstreicht die große Bedeutung dieses Konzepts gerade für die Herrscherikonographie. Dabei ist durchaus das umgangssprachliche Verständnis von Repräsentativität als „aufwendige Zur-Schau-Stellung“²¹ auf die Untersuchung politischer Kunst anzuwenden, da deren formale Mittel vorrangig darauf abzielen, beim Betrachter Bewunderung, Erstaunen und Zu-

9 Siehe die entsprechenden Ausführungen in den Kapiteln 2.1.2: „Nelle fabbriche fu magnifico, non senza eccesso“ – Ferdinando I. als Mäzen und Auftraggeber und 4.3.2: Das Livorneser Standbild Ferdinandos I. und das medicische Statuenprojekt: Zum Typus des capitano und des domatore.

10 Vgl. diesbezüglich die Ausführungen Martins zum „monument politique“ unter Ludwigs XIV., MARTIN 1986, S. 17–22. „Le monument politique est en effet, per la multiplicité de ses aspects et par sa performance, un des moyens qui peut servir le mieux la propagande.“, zit. MARTIN 1986, S. 17.

11 Mit dem Verhältnis von Herrscherdarstellung und Territorium als politischer Landschaft beschäftigen sich auch die Beiträge in dem Sammelband BILDNIS 2000.

12 Zit. SCHOCH 1975, S. 13.

13 Das Territorium der ehemaligen Republik Florenz (*dominio*) umfasste die Zentren Pisa, Arezzo, Pistoia, Prato, Volterra und Cortona, später erweitert um die Gebiete der Republik Siena. Noch heute gehören zur Toskana die Provinzen Arezzo, Grosseto, Livorno, Lucca, Massa-Carrara, Pisa, Pistoia, Prato, Siena und Florenz.

14 Ziel des Kaisers war die Einrichtung einer erblichen Herrschaft in Florenz, die loyal zu den Habsburgern stehen sollte. Zunächst jedoch sollte die republikanische Verfassung formal weiterbestehen, mit Alessandro in der Funktion des *capo*, vgl. HALE 1977, S. 119.

15 Cosimo war der Sohn des Kriegshelden Giovanni delle Bande Nere (1498–1526) und damit Nachfahre Lorenzo de' Medici (1394–1440), des Bruders von Cosimo *pater patriae* (1389–1464).

16 Das strategisch wichtige Gebiet Sienas wurde in Form eines kaiserlichen Lehens (Cosimo hatte die aufständische Stadt im Auftrag des Kaisers erobert) Teil des Territoriums Cosimos I. und seiner Nachfolger, wodurch die Toskana entscheidend vergrößert wurde.

17 Zur Durchsetzung des Prinzipats in Florenz s. HALE 1977, S. 127–132.

18 Zit. nach MICHALSKY 2000, S. 18. Die Autorin bezieht sich dabei auf den Artikel von Otto Gerhard Oexle: *Memoria und Memorialbild*. In: *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter*, hrsg. von Karl Schmid und Joachim Wollasch. München 1984, S. 392, vgl. auch EHALT 1980, S. 70.

19 Vgl. auch Grote (GROTE 1994, S. 238) in Bezug auf den Legitimitätsdruck bei den Medici: „Gerade die im 16. Jahrhundert in Florenz stark empfundene ständige Gefährdung des Herrschaftsanspruches hat zu einer stringenteren legitimatorischen Ikonographie geführt, für welche es zweifellos Vorbilder gegeben hat, die aber offenbar ganz bewusst durch viele Felder fürstlicher Repräsentanz weiterentwickelt wurde [...]“.

20 Die Begriffsgeschichte wird vor allem unter dem Gesichtspunkt staatsrechtlicher Konzepte ausführlich diskutiert von HOFMANN 1974, passim. Zur Begriffsgeschichte s. auch RAGOTZKY/WENZEL 1990, Einführung S. 1–15.

21 Zit. nach MICHALSKY 2000, S. 22, vgl. auch Einführung in: RAGOTZKY/WENZEL 1990, S. 1.

stimmung zu erwecken. Gerade im weitentwickelten höfischen Zeremoniell absolutistischer Fürsten diente die demonstrative Darstellung von Pracht und Reichtum als wirkungsvolles Mittel im Dienst der Herrschaftsrepräsentation.²² Das Konzept von Repräsentation als bildliche Vergegenwärtigung einer physisch nicht anwesenden Person,²³ also der Stellvertretungscharakter des Abbildes, ist im Zusammenhang mit der Erforschung des Herrscherporträts bereits umfassend thematisiert worden.²⁴ Derartige Überlegungen zur zeichenhaften Vergegenwärtigung des Fürsten in allen Teilen seines Territoriums spielen bei der Kunstprogrammatisierung der Medici-Großherzöge eine große Rolle, wie besonders an der Statuenkampagne Ferdinandos I. ersichtlich wird.

Über die bloße Verbreitung des Abbildes des Herrschers hinaus erfüllt repräsentative Kunst eine weitreichende politische Funktion, indem sie die Legitimation als die eigentliche „*inhaltliche Komponente politischer Ikonographie*“²⁵ zeichenhaft inszeniert. Dabei werden spezielle Darstellungsformen und Ausdrucksmittel als argumentative Strategien entwickelt, um den Betrachter – die zeitgenössische Öffentlichkeit und auch die Nachwelt – von der Herrschaftsberechtigung des Dargestellten, seiner göttlichen Erwähltheit, seiner Tugendhaftigkeit und staatsmännischen Befähigung zu überzeugen. In diesem Verständnis von Herrschaftsrepräsentation als Konzept zur Verbreitung bestimmter Ideale und Überzeugungen ergeben sich enge Parallelen zur Propaganda²⁶, weshalb Begriffe wie „Kunstpropaganda“²⁷ oder „propagandistische Ikonographie“ im Folgenden berechtigt verwendet werden. Zwar geht das heutige Verständnis von moderner Propaganda als Mittel der Beeinflussung der Massen über die medialen Möglichkeiten der frühneuzeitlichen Staatsrepräsentation weit hinaus, doch ist durchaus zu unterstreichen, dass die Denkmalprojekte der Medici zumeist für den öffentlichen Raum bestimmt waren und sich daher an ein sehr großes Publikum richteten, das mit den Mitteln der Kunst von der Legitimität des Prinzipats überzeugt werden sollte.

Eine Untersuchung der formalen Charakteristika und der Typologie, die für das freistehende Herrscherdenkmal entwickelt wurden, um diese Aussagen zu vermitteln, soll ebenfalls mit dieser Arbeit angestrebt werden. Dies geschieht ausgehend von der These, dass Tacca's Werke beispielhaft bestimmte Typen des frühneuzeitlichen Herrscherbildes repräsentieren. Dieser Versuch einer typologischen Einordnung der Denkmäler seiner Hand erfordert eine kritische Auseinandersetzung mit dem grundlegenden Artikel Herbert Keutners über die Entstehung des Standbildes im Cinquecento²⁸ aus dem Jahr 1956 – die bislang einzige typologische Untersuchung über das freistehende Herrscherdenkmal mit vergleichendem methodischen Ansatz. Keutners wichtige Leistung bestand vor allem darin, die bedeutendsten italienischen Denkmalprojekte des 16. Jahrhunderts, angefangen von dem Standbild für Andrea Doria in Genua²⁹ über die Statuenprojekte Leone Leonis für Karl V.³⁰ bis hin zur Denkmalkampagne Ferdinandos I.³¹, in Erinnerung zu rufen und entwicklungsgeschichtlich zu hinterfragen. Seine typologische Gliederung des Denkmalbestandes in die Gruppen „Standbild in der Verkleidung“, „Standbild in der Allegorie“, „Reines Standbild“ und „Standbild in der Apotheose“ bedarf jedoch einer Revision, vor allem deshalb, weil Keutner bei seiner Unterscheidung funktionale Aspekte der jeweiligen Monumente, ihren Aufstellungsort, die geschichtlichen Hintergründe, ja selbst den Rang und die Intention des Dargestellten selbst weitgehend außer Acht ließ. Keutner ging von einer idealen Entwicklungslinie aus, inner-

22 Zum Konzept des „repräsentativen Aufwandes als Herrschaftsmittel“ und seine Begründung in der zeitgenössischen politischen Theorie vgl. EHALT 1980, S. 64–71: „Solange Fürst und Adel ihre Herrschaft nicht für die Untertanen ausüben, sondern vor einem Volk repräsentieren, dem nur ritualisierte Teilnahme als Publikum, kritiklose Zustimmung gestattet ist, liegt die Glaubwürdigkeit, die Überzeugungskraft, ja die Gewähr des Wertes einer Person oder Sache in deren sichtbaren Erscheinung.“, zit. EHALT 1980, S. 67.

23 „Repräsentation gleich Vergegenwärtigung von etwas Abwesendem in der Weise des Abbildes oder der Entsprechung.“, zit. HOFMANN 1974, S. 81. Im Zusammenhang mit der erkenntnistheoretischen Terminologie des Begriffs; s. auch RAGOTZKY/WENZEL 1990, S. 2: „Repräsentation wird damit als (abbildhafte) Vergegenwärtigung von etwas (urbildhaft) Vorgegebenem verstanden, der Aspekt des Sichtbar-Werdens steht im Vordergrund.“

24 So beispielsweise bei SCHOCH 1975, S. 11–13; REINLE 1984, passim; POLLEROS 1995, S. 396–407 (zur zeremoniellen Verwendung des stellvertretenden Porträts). Zur Frage nach dem Zusammenhang von Bildmagie und Repräsentation nicht anwesender Personen (zum Beispiel bei der Bestrafung von Gegnern *in effigie*) s. vor allem BREDEKAMP 1995, passim.

25 Zit. MICHALSKY 2000, S. 26.

26 „Propaganda, in the most neutral sense, means to disseminate or promote particular ideas.“, zit. JOWETT/O'DONNELL 1992, S. 2. Zur Begriffsdefinition der Propaganda s. JOWETT/O'DONNELL 1992, S. 2–8; vgl. auch SCHOCH 1975, S. 16 sowie das Kapitel *Persuasion* bei Burke (BURKE 1992, S. 15–37), in dem der Autor die verschiedenen Medien und Ausdrucksmittel zur Verbreitung der staatstheoretischen Ideale Ludwigs XIV. beschreibt.

27 Vgl. den Exkurs über die Tradition und die kunsttheoretische Diskussion des Funktionszusammenhangs von Kunst und Propaganda in: LEITH 1965, S. 3–26.

28 KEUTNER 1956.

29 Baccio Bandinelli, Andrea Doria als Neptun, 1534–1538, Carrara, Piazza del Duomo; Giovan Angelo Montorsoli, Andrea Doria über Türken und Trophäen, 1539–1540, Genua, Palazzo Ducale; s. KEUTNER 1956, S. 143–148.

30 Leone Leoni, Karl V. über der Raserei, 1549–1555, Madrid, Prado, Inv. E 273; Leone Leoni, Ferrante Gonzaga über Satyr und Hydra, 1556–1564, Guastalla, Piazza Mazzini; s. KEUTNER 1956, S. 151–156.

halb derer sich das „reine Standbild“ – eine an sich schon begrifflich unklare Kategorie – als selbstbewusste, diesseitige Inszenierung einer Persönlichkeit in Gestalt einer Porträtstatue im zeitgenössischen Kostüm ohne allegorisches Beiwerk im Rahmen einer fortschreitenden Individualisierung von Vorformen wie dem heroisch verkleideten oder allegorischen Standbild, die der Verhüllung und Entrückung der eigentlichen Identität des Dargestellten dienten, emanzipiert hätte. Eine derart strikte Trennung von „reinem Standbild“ und allegorischer Darstellung bietet jedoch kaum eine praktikable Handhabung, da allegorische Versatzstücke und Anspielungen auf verschiedene Realitätsebenen selbst bei Monumenten zu finden sind, die Keutner als „reine Standbilder“ charakterisierte: so z. B. beim Denkmal des Don Juan d’Austria in Messina³², bei dem der Dargestellte einen Fuß auf den abgeschlagenen Kopf eines Gegners stützt – eine martialische Trophäe, die sich sozusagen als Relikt der von Keutner als allegorisch eingestuftem Darstellungstradition des Tugendhelden, der als Triumphator seine Feinde vernichtet, erhalten hat. Auch das von Keutner als „reines Denkmal“ katalogisierte Standbild Cosimos I. in Pisa beinhaltet mit dem Delphin unter dem Fuß des Großherzogs ein Element, das an die Neptun-Verkleidungen Andrea Dorias erinnert und damit die von Keutner selbst zu eng gesetzten typologischen Grenzen des „reinen Denkmals“ sprengt. Die Vorstellung einer idealen Entwicklungslinie bei Keutner impliziert außerdem, dass sich der im Denkmal verewigte Herrscher oder Fürst erst mit dem Erreichen der „reinen Denkmalform“ wirklich unverhohlen und frei inszenieren konnte, ohne seine individuelle Erscheinung durch allegorisches Beiwerk oder Verkleidungen verhüllen und scheinbar „aufbessern“ zu müssen. Diese Vorstellung geht jedoch meiner Ansicht nach zu stark von heutigen Individualitätskonzepten aus und verkennt die Selbstverständlichkeit, mit der innerhalb der Herrschaftsikonographie des 16. und 17. Jahrhunderts realitätsnahe Persönlichkeits-schilderung, allegorische Überhöhung und heroische Verkleidung vermischt wurden, um die jeweils gewünschte komplexe ideologische Aussage zu erzielen. Daher soll in dieser Arbeit versucht werden, Keutners Typologie durch neue Kategorien zu erweitern, die stärker nach den jeweiligen Funktionszusammenhängen und dem jeweils vorherrschenden Amtsverständnis fragen. Schon 1995 forderte Fantoni dazu auf, eine Forschungslücke auf dem Gebiet der politischen Ikonographie zu füllen und die verschiedenen charakteristischen Darstellungsvarianten des neuzeitlichen Herrscherporträts einer umfassenden vergleichenden Analyse zu unterziehen, um sie als Ausdrucksformen politischer Zielsetzungen interpretieren zu können.³³ Diesem Denkanstoß folgend sollen die Statuen und Monumente Taccas hinsichtlich ihrer Stellung innerhalb der Typologie des absolutistischen Herrscherdenkmals gewürdigt werden. Seine Werke zeigen die Großherzöge in verschiedenen Rollen, je nach Aufstellungsort und der damit verbundenen Intention: als fürsorglichen Landesvater und Vertreter des „guten Regiments“, als militärischen Machthaber und Tugendhelden (im Sinne des *principe-capitano* und unter Verwendung einer noch näher zu charakterisierenden „imperialen Feldherrenikonographie“) oder als sakrosankten, königgleichen Herrscher (ähnlich dem von Fantoni postulierten Typus des *principe-santo*). Obwohl die Statuenprojekte Ferdinandos I. auf antike Darstellungstraditionen zurückgreifen, weisen sie zeitgenössische Kostüme auf und verzichten auf die Verkleidung in Form einer antiken Panzerstatue à l’antique. Diese auffallende Innovation beweist bereits, dass innerhalb der

³¹ Siehe KEUTNER 1956, S. 162–163.

³² Andrea Calamech, Standbild des Juan d’Austria, 1571–1572, Messina, Piazza dei Catalani.

³³ FANTONI 1995, S. 63–68. Fantoni erwähnt als Typen herrschaftlicher Repräsentation, die weiterer Erforschung bedürfen, u. a. den Fürst als Befehlshaber (*principe-capitano*), den Fürst als Jäger (*principe-cacciatore*) oder den Fürst als Heiligen (*principe-santo*). Von diesen Typen wurde bislang einzig der Typus des *principe-capitano* in einem neuen Sammelwerk erstmals ausführlich analysiert, s. FANTONI 2001.

mediceischen Selbstinszenierung zeitgenössische, realistische Tendenzen keinesfalls im Widerspruch standen zur gleichzeitigen Verwendung traditioneller Herrschaftsallegorien und antiker Herrschaftsikonographie.

Mit der Untersuchung ikonographischer Traditionen und der Thematisierung bestimmter Darstellungsvarianten stellt die vorliegende Arbeit auch einen Versuch dar, den häufig vernachlässigten formalen Aspekt von Herrschaftsrepräsentation in das Blickfeld des Interesses zu rücken. Neben den grundsätzlichen Bedingungen der Form wie Material und Größe rücken dabei auch die Gestik der dargestellten Personen, die zitierten künstlerischen Vorbilder, die verwendete Stilsprache sowie der räumliche Zusammenhang des Ensembles als formale Komponenten in das Blickfeld des Interesses. Sie stellen die Basis für die anschließenden Überlegungen zur politischen Aussage des jeweiligen Denkmals dar.

Die im Titel verwendete Formulierung des „frühabsolutistischen Herrscherdenkmals“ wurde als Verzicht auf die gängige kunstgeschichtliche, an Stilepochen ausgerichtete Terminologie gewählt. Die eher zu erwartende Bezeichnung „frühbarock“ wurde bewusst nicht verwendet, da sie zu sehr an die im Fall Taccas oft geführte, jedoch wenig gewinnbringende Diskussion um die stilistische Bewertung dieses Künstlers als „manieristisch“ oder „barock“ erinnert. Da diese Arbeit nicht stilkritisch orientiert ist, sondern nach den Zusammenhängen von Kunst, Herrschaftsideologie und staatlicher Repräsentation fragt, erscheint der Begriff „frühabsolutistisch“ im Sinne der staatstheoretisch orientierten, herrschaftsbezogenen Periodisierung der Geschichtswissenschaften passender. Angesichts der derzeit von den Historikern der frühen Neuzeit geführten Absolutismusdebatte³⁴ ist dies jedoch nicht unproblematisch. Diese Diskussion hinterfragt grundsätzlich die Berechtigung der Epochenbezeichnung „Absolutismus“, die seit dem 19. Jahrhundert die Zeitspanne vom Ende des 30jährigen Krieges bis zur Französischen Revolution zusammenfasst. Kritiker dieser als anachronistisch bewerteten Begrifflichkeit fordern, sich von dem Klischee des absoluten, über dem Gesetz stehenden, über jeden Untertan frei bestimmenden Herrschers zu befreien und die tatsächlichen verfassungsmäßigen Beschränkungen dieser Macht und die genauen Funktionsweisen von Herrschaft in diesem Zeitraum einer Revision zu unterziehen.³⁵ Die Debatte führt derzeit zur Aufspaltung der Frühneuzeitforschung in diejenigen Wissenschaftler, die den Epochenbegriff Absolutismus ablehnen und diejenigen, die sich dieser Tendenz widersetzen und die althergebrachte Bezeichnung nun sogar auf das 16. bzw. das frühe 17. Jahrhundert ausweiten wollen.³⁶ Die Anwendung des Begriffs „Absolutismus“ auf die Regierungsform der Toskana im frühen 17. Jahrhundert ist ebenfalls umstritten, da man trotz der Durchsetzung des herzoglichen Prinzipats, der Einführung eines straff organisierten Hofzeremoniells und der zunehmenden Staatsverdichtung noch nicht von einer konsequent ausgeübten zentralistischen Macht innerhalb der Toskana sprechen kann.³⁷ Trotz dieser Einwände soll hier zunächst an der Bezeichnung des „frühabsolutistischen Herrscherdenkmals“ festgehalten werden, wobei diese Terminologie versuchsweise als kunstwissenschaftliche Kategorie jenseits stilistischer Epochen Grenzen verwendet wird. Wenn dem Herrscher auf politisch-verfassungsrechtlicher Ebene auch keine absolute Macht gegeben war, so realisierte er doch im Bereich der Kunstpatronage und des Mäzenatentums ein hohes Maß an Verstaatlichung und Zentralisierung. Zudem diente ihm die Kunst ja

³⁴ Jüngst mit Verweisen auf die aktuelle Literatur zusammenfassend geschildert von DUCHHARDT 2002, passim.

³⁵ Vgl. DUCHHARDT 2002, S. 327.

³⁶ So beispielsweise bei der deutschen Ausgabe von Jean Meyer: *Frankreich im Zeitalter des Absolutismus 1515–1789* (= Geschichte Frankreichs, Bd. 3). Stuttgart 1990; s. auch DUCHHARDT 2002, S. 329. Dabei ist durchaus zu bedenken, dass die theoretische Grundlage des absoluten Staates, Jean Bodins *Les six livres de la République* mit der Formulierung der Souveränitätslehre bereits 1576 erschienen war, s. EHALT 1980, S. 139–141.

³⁷ Siehe beispielsweise die Einschätzung Hales (HALE 1977, S. 150).

gerade zur Visualisierung überzogener Machtansprüche, die mit der realen Situation oft wenig gemein hatten. Höhepunkt dieser Entwicklung ist die ausdifferenzierte staatliche Kunstpolitik Ludwigs XIV., deren Charakterisierung als „absolutistisch“ kunstwissenschaftlich durchaus treffend ist, selbst wenn man den historischen Begriff des Absolutismus vermeiden möchte. In der jüngeren Forschung mehren sich die Hinweise darauf, dass der Florentiner Hof eine Vorbildfunktion für Ludwig XIV. einnahm, die durch familiäre Beziehungen zwischen der Toskana und Frankreich begünstigt wurde.³⁸ Erwähnt seien diesbezüglich vor allem Ferdinandos I. kunstpolitische Maßnahmen wie der Ausbau des Hofes, die Einrichtung einer staatlich geleiteten Kunstproduktion in den Uffizien und der gezielte territoriale Einsatz von Monumentalplastik. Derartige Tendenzen begründen die Wahl des Begriffs „frühabsolutistisch“ im Sinne einer rein kunsthistorisch motivierten Periodisierung, um auf die Entwicklungsanfänge einer Herrschaftsprogrammatik im Florenz der Medici hinzuweisen, die für die Kunstunternehmungen Ludwigs XIV. in Frankreich vorbildhaft war.

1.2 METHODISCHE VORGEHENSWEISE UND FORSCHUNGSBERICHT³⁹

In der bisherigen kunstwissenschaftlichen Literatur über Pietro Tacca wurde die politische Dimension seines Œuvres noch nicht untersucht. Zwar existieren bereits mehrere Monographien über den Künstler,⁴⁰ doch widmet sich keine dieser Arbeiten vorrangig und umfassend der Erläuterung der politischen Ikonographie. Das Anliegen dieser Publikationen besteht meist darin, das Gesamtwerk überblickartig darzustellen, wobei auch die Hauptwerke eher kurz abgehandelt werden. Oft stehen dabei stilistische Überlegungen im Vordergrund, insbesondere die Frage, ob Taccas Stil dem Manierismus oder eher dem Barock zuzurechnen sei.⁴¹ Weiterhin stand bislang die Dokumentation der Entstehungsgeschichte einzelner Werke anhand archivarischer Quellenstudien im Mittelpunkt der Forschung.⁴² Die bislang wichtigste Arbeit stellt die Publikation Katharine Watsons aus dem Jahr 1983 dar. Sie versucht erstmals, der Kontextualisierung der Werke Taccas einen größeren Stellenwert einzuräumen, indem sie beispielsweise die Werkstattsituation und das System der Kunstförderung der Medici im Hinblick auf seine Künstlerkarriere untersucht. Ihre Arbeit verfolgt seinen Werdegang jedoch nur bis zum Jahr 1617 und spart daher gerade die Hauptschaffensphase des Künstlers aus, in der die selbständigen Hauptwerke entstanden, die den Gegenstand dieser Dissertation bilden.

Die bisherige Tacca-Forschung arbeitete also vorrangig künstlermonographisch und stilkritisch orientiert. Demgegenüber soll die vorliegende Arbeit den Kontext der Werke thematisieren und dadurch ihre Entstehung vor dem Hintergrund der historischen und kulturellen Gesamtsituation erörtern. Als Dokumente und Bildquellen zum Verständnis absolutistischer Herrschaftsvorstellungen gewinnen dabei auch Denkmäler an Bedeutung, die von der älteren Forschung aufgrund umstrittener ästhetischer Qualitäten vernachlässigt wurden. Das weit verbreitete Vorurteil, wonach „*Die Qualität von Kunstwerken [...] eher negativ mit dem Grad des politischen Engagements des Künstlers zu korrelieren*“⁴³ scheint, schlug sich lange Zeit auch auf die wissenschaftliche Auseinanderset-

³⁸ Vgl. zit. SPINI 1971, S. 832: „*L'identificazione fra lo stato e la persona del principe, nella Toscana medicea, è tale da sembrare un'anticipazione della Francia di Luigi XIV. Un secolo prima del Re Sole, Cosimo I e i suoi figli avrebbero potuto far proprio il motto, 'Lo stato sono io'*.“ Siehe auch BURKE 1992, S. 187–188: „*The French debt to Italian Renaissance and Baroque traditions was enormous in almost all media in which the king was represented. The 'Italian connection', as we might call it, is an obvious aspect of Cardinal Mazarin's patronage of the arts.*“, zit. BURKE 1992, S. 187. „*An earlier Grand Duke of Tuscany, Cosimo de' Medici, was almost certainly a model for Louis XIV or his advisers. Cosimo [...] turned his Grand Duchy into an absolute monarchy in miniature.*“, zit. BURKE 1992, S. 188. Auf die weitreichende europäische Dimension des Florentiner Hofes im Hinblick auf kulturelle, wissenschaftliche und künstlerische Einflüsse verweist Fantoni (FANTONI 2000, S. 256). Bush (BUSH 1976) charakterisiert das Kunstprogramm Ferdinandos I. als absolutistisch und hebt seine Bedeutung für andere europäische Fürsten und deren Bildpropaganda hervor: „*Cosimo de' Medici's Florence has been called the first absolutist court in Europe, but it was Cosimo's sons, or rather his second son Ferdinando, who developed the types of absolutist portraiture that the Grand Dukes of Tuscany bequeathed to European monarchs of the seventeenth and eighteenth centuries.*“, zit. BUSH 1976, S. 191. Zur Vorbildhaftigkeit der kunstpolitischen Maßnahmen in Florenz und deren Vermittlung durch Maria de' Medici s. jüngst auch Jacques Solinas: *Art de la politique et politique des arts à Florence pendant la jeunesse de Marie de Médicis*. In: AK BLOIS 2003, S. 42–51.

³⁹ Die folgenden Angaben zum Forschungsstand beziehen sich auf die allgemeine wissenschaftliche Bearbeitung des Künstlers Pietro Tacca sowie auf diejenigen Veröffentlichungen, die aufgrund der methodischen Verfahren für diese Arbeit relevant sind. Die späteren Einzelabhandlungen enthalten weitere Angaben zur Forschungslage der jeweiligen speziellen Fragestellungen.

⁴⁰ LEWY 1928; WATSON 1983; TORRITI 1984; TOMMASI 1995. Aus der unselbständig erschienenen Literatur zu Tacca in Überblickswerken seien folgende erwähnt: REYMOND 1900, S. 182–186; VENTURI 1937, S. 851–873; TIETZE-CONRAT 1938; WITTKOWER 1958, S. 86–87; WATSON/BROOK 1986.

⁴¹ Gerade Tommasi (TOMMASI 1995) widmet sich vorrangig stilistischen Überlegungen.

⁴² Die bislang bedeutendste quellenorientierte Veröffentlichung ist die Arbeit von Lo Vullo Bianchi (LO VULLO BIANCHI 1931). Sie liefert wesentliche Erkenntnisse zur Entstehungsgeschichte der wichtigsten Werke Taccas.

⁴³ Zit. BEYME 1998, S. 29.

zung mit dem Künstler Tacca nieder: Sein Werk schien allzu sehr von der Dominanz des politischen Systems durchdrungen zu sein, als dass es als Ausdruck individueller künstlerischer Leistung hätte gewertet werden können.

Vorbildhaft für die methodische Vorgehensweise der vorliegenden Arbeit ist insbesondere Dietrich Erbens Veröffentlichung über die beiden Florentiner Reiterstandbilder in den Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes von 1996.⁴⁴ Der Autor untersucht darin die politische Bedeutung der Reiterdarstellungen Cosimos I. und Ferdinandos I. und unterstreicht den Mangel eines derartigen Ansatzes in der bisherigen Forschung zu den beiden Monumenten. Die Charakterisierung der von ihm verwendeten Methode kann auch als Beschreibung der hier angewendeten Vorgehensweise dienen:

„Es ist im Hinblick auf die Reiterstandbilder keine Übertreibung, festzustellen, daß die Frage nach der Bedeutung der Monumente in der künstlermonographischen Literatur bislang nicht gestellt wurde. In vereinzelten Beiträgen zur Ikonographie der Monumente wird nur auf einen allgemeinen Kontext der politischen Theorie als Deutungsrahmen Bezug genommen. Man konstatiert zudem mit einer gewissen Verwunderung, daß auch in diesem Zusammenhang der Blick auf die Reiterstatuen insofern verengt ist, als die Denkmäler weder in der Gesamterscheinung von Statue und Sockel, noch in den Details der ikonographisch relevanten Motive als konzeptionelle Einheit erörtert werden. Hier setzt die vorliegende Deutung an. [...] Ausgehend von der Bedeutung der Denkmäler selbst stellt sich vor dem Hintergrund der Auftragsituation schließlich die Frage, wie die Interessen des Auftraggebers Ferdinando de' Medici in den Monumenten zum Vorschein kommen.“⁴⁵

Erben merkt weiterhin an, dass andere Statuenprojekte der Medici im Bezug auf ihre politische Bedeutung ebenso vernachlässigt wurden, wie zum Beispiel das Denkmal Ferdinandos I. in Livorno mit den von Tacca geschaffenen Sklavenfiguren.⁴⁶ Die Feststellung dieses Forschungsdesiderats motivierte die Entstehung der vorliegenden Arbeit.

In einem methodenkritischen Aufsatz von 1995 über die Zusammenhänge von Ikonographie und Politik stellte Marcello Fantoni für die Kunstwissenschaft ein Forschungsdefizit auf dem Gebiet der politischen Ikonographie fest.⁴⁷ Gerade in Italien bevorzugten die Kunsthistoriker meist formale Ansätze und betrachteten Kunst vornehmlich unter ästhetischen Gesichtspunkten. Fantoni fordert dazu auf, demgegenüber einen methodisch breit angelegten kunsthistorischen Ansatz zu verfolgen, der es ermögliche, die Kunst als wesentliches Element des neuzeitlichen Staates und seiner politischen Grundlagen zu verstehen.⁴⁸ Diese Methodik, für die Fantoni die Untersuchung Paul Zankers über „Augustus und die Macht der Bilder“ als vorbildhaft erwähnt,⁴⁹ solle die Kunst im Dienst der Herrschenden im unmittelbaren Zusammenhang von zeitgenössischer Kultur und Ideologie erfahrbar machen und in einen umfassenden Kontext stellen.⁵⁰

Im Falle Taccas wird dieser historische Kontext oder der „ideelle Entstehungs- und Existenzraum“⁵¹ seiner Werke im weitesten Sinne durch den Florentiner Hof des frühen 17. Jahrhunderts konstituiert. Ganz im Sinne der seit den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts vermehrt betriebenen Residenzenforschung⁵² rücken vielfältige Aspekte frühneuzeitlicher höfischer Kultur ins Interesse der vor-

44 ERBEN 1996.

45 Zit. ERBEN 1996, S. 288.

46 Vgl. ERBEN 1996, S. 352, Anm. 137: „So weit ich sehe, ist das Denkmal weder im Hinblick auf seine Planungsgeschichte noch auf seine Ikonographie untersucht.“

47 FANTONI 1995, S. 43; S. 46. Fantonis Artikel ist als Bestandsaufnahme der italienischen Forschung zur politischen Ikonographie zu verstehen und bietet zahlreiche bibliographische Hinweise zu dieser Thematik.

48 „Quasi mai si è intrapreso lo sforzo di ricostruire il processo di formazione o di consolidamento di un qualsiasi regime politico seguendo l'organico filo conduttore del nesso fra sovranità, immagini e cultura.“, zit. FANTONI 1995, S. 46.

49 ZANKER 1987. Paul Zankers Arbeit über die Bildsprache des Kaisers Augustus und die Repräsentation seiner Herrschaft mit den Mitteln der Kunst ist methodisch wegweisend und auch für diese Arbeit vorbildhaft.

50 FANTONI 1995, S. 49–50.

51 MATSCHE 1981, Vorwort, S. XII.

52 Zum aktuellen Stand der Residenzenforschung und näheren bibliographischen Angaben s. VEC 1998, S. 5. Auch in der Geschichtswissenschaft rückte der Hof als wesentlicher Faktor absolutistischer Herrschaftsbildung erst in den 70er und 80er Jahren des 20. Jahrhunderts ins Interesse der Forschung, vgl. KRUEDENER 1973, passim; EHALT 1980, passim.

liegenden Untersuchung. Dabei kann auf die Erkenntnisse einiger vorrangig kulturwissenschaftlich orientierter Veröffentlichungen zum Hof in Florenz zurückgegriffen werden.⁵³ Die aktuelle historische Forschungstendenz, Ritual und Zeremoniell als wichtige Elemente kulturanthropologischer Entwicklungen zu erfassen,⁵⁴ kann ebenfalls der methodisch breit angelegten Vorgehensweise dieser Untersuchung dienlich sein. Die Erkenntnisse aus der Ritual- und Zeremoniellforschung helfen beispielsweise dabei, die kontextbezogene Bedeutung der Reiterstandbilder Taccas als diplomatische Geschenke im Dienste ritualisierter internationaler Diplomatie zu beurteilen.⁵⁵

Auch die kunstwissenschaftliche Forschung hat bereits wichtige Beiträge zur Kunst am Hof der Medici-Großherzöge⁵⁶ und ihrer Sammlungstätigkeit⁵⁷ hervorgebracht, wenn auch das Florentiner *Seicento* als Kunstepoche im Vergleich zur Frührenaissance und dem Manierismus erst relativ spät ins Blickfeld des wissenschaftlichen Interesses gerückt ist.⁵⁸ Dies hängt mit der lange Zeit vorherrschenden Einschätzung zusammen, nach der Florenz um 1600 seine künstlerische Vorrangstellung an Rom als Zentrum moderner barocker Stilrichtungen verloren habe und – von wenigen Ausnahmen abgesehen – als Kunstzentrum in weitgehende Bedeutungslosigkeit herabgesunken sei.⁵⁹ Dieses Urteil führte vermutlich auch dazu, dass die einzelnen Großherzöge als Kunstmäzene und Auftraggeber unterschiedlich intensiv wahrgenommen wurden. Während Cosimo I.⁶⁰ und sein Nachfolger Francesco I.⁶¹ aufgrund der großen politischen Bedeutung des einen und der rätselhaften, charismatischen Persönlichkeit des anderen als historische Charaktere im Lichte ihrer Kunstpatronage in zahlreichen kunsthistorischen Publikationen gewürdigt wurden, erfuhr bereits Ferdinando I. diesbezüglich deutlich weniger Beachtung. Nur die Arbeit Guido Quodbachs widmet sich der Kunstpatronage Ferdinandos I. in einem größeren Zusammenhang und stellt daher für die vorliegende Dissertation eine wichtige Grundlage dar.⁶² Für die späteren Medici in der Nachfolge Ferdinandos I., insbesondere für die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts, fehlen vergleichbare umfassende Untersuchungen zur Kunstpatronage oder biographische Arbeiten über die entsprechenden Herrscherpersönlichkeiten nahezu vollständig.⁶³ Dieses Desiderat rückte in jüngster Zeit offensichtlich in das Bewusstsein der Wissenschaftler, denn im Jahr 2002 fand im Palazzo Strozzi eine Ausstellung über die Kunst in Florenz zwischen 1537 und 1631 in der Nachfolge Michelangelos statt. Der dazugehörige Katalog⁶⁴ beinhaltet einzelne kurze Abhandlungen über die Kunstpatronage der jeweiligen Großherzöge von Cosimo I. bis zu Cosimo II.⁶⁵ Eine weitere bedeutende Ausstellung präsentierte in jüngster Zeit (2003–2004) den Palazzo Pitti als Residenz der Medici in einer einzigartigen Überblicksschau. Die Ausstattung der Innenräume mit Fresken und Statuen wurde dabei ebenso intensiv berücksichtigt wie die Gestaltung des Boboligartens. Die minutiöse wissenschaftliche Erforschung der Umbaumaßnahmen des 17. Jahrhunderts führte zu wesentlichen Erkenntnissen über die Rolle von Cosimo II. und Ferdinando II. als Auftraggeber und lieferte damit einen wichtigen Beitrag zu diesem bislang vernachlässigten Aspekt mediceischer Kunstpatronage. Der Katalog der Ausstellung *Palazzo Pitti. La reggia rivelata*⁶⁶ stand während des Verfassens dieser Arbeit noch nicht zur Verfügung; die wesentlichen Erkenntnisse konnten jedoch in der für die Drucklegung überarbeiteten Fassung berücksichtigt werden.

⁵³ Als grundlegend sind hierfür insbesondere die Arbeiten Fantonis (FANTONI 1994 und FANTONI 2000) zu nennen.

⁵⁴ Eine Zusammenstellung der aktuellen Forschungstendenzen bei BELLIGER/KRIEGER 1998. Zahlreiche nützliche Untersuchungen aus dem Bereich der Zeremoniellforschung bietet der Sammelband BERNIS/RAHN 1995.

⁵⁵ Vgl. Kapitel 2.3: „*Nelle fabbriche fu magnifico, non senza eccesso*“. Ferdinando I. als Mäzen und Auftraggeber.

⁵⁶ Zur Hofkunst der Medici generell: AK FLORENZ 1969 a; AK FLORENZ 1980; AK MAILAND 1997, AK FLORENZ/CHICAGO/DETROIT 2002.

⁵⁷ Zu den Sammlungen der Medici und den politischen Hintergründen dieser Sammlungstätigkeit s. GROTE 1994.

⁵⁸ Einen umfassenden Überblick zum Florentiner *Seicento* bieten der Ausstellungskatalog AK FLORENZ 1986 sowie GREGORI 2001. Die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts in Florenz ist insgesamt noch weniger bearbeitet worden als das späte *Seicento* und die erste Hälfte des *Settecento*. Die spätbarocke Phase unter der Regierungszeit Cosimos III. (reg. 1670–1723) ist bereits in mehreren Publikationen beleuchtet worden: LANKHEIT 1962; AK FLORENZ/DETROIT 1974; KUNST DES BAROCK 1976; GOLDBERG 1983.

⁵⁹ Charakteristisch ist diesbezüglich die Einschätzung Wittkowers zur außerrömischen Skulptur der hochbarocken Stilphase ab ca. 1625: „*It has already become apparent that not much need to be said about the development of sculpture outside Rome. With Rome's supremacy incontestably established, Roman sculptors catered for the need of patrons all over Italy.*“, zit. WITTKOWER 1958, S. 212.

⁶⁰ Zur politischen Ikonographie Cosimos I. s. insbesondere FORSTER 1971; RICHELSON 1975; VAN VEEN 1993; VAN VEEN 1998.

⁶¹ Hier grundlegend: BERTI 1967.

⁶² QUODBACH 1993. Die persönliche Bildsprache und das Mäzenatentum Ferdinandos I. werden des Weiteren in verschiedenen Artikeln thematisiert, so beispielsweise von Butters (BUTTERS 1999), Strunck (STRUNCK 1998), die die Bedeutung der Städte Rom und Florenz für die politische Ikonographie Ferdinandos I. untersucht, und Quast (QUAST 1998) mit seiner Arbeit über die Villenarchitektur als Ausdruck der Herrschaftsinszenierung Ferdinandos I. Im Vergleich zu seiner Regierungszeit als Großherzog wurde Ferdinando de' Medici von der Kunstwissenschaft vor allem in seiner vorherigen Rolle als Kardinal in Rom wahrgenommen. Sein römisches Mäzenatentum, insbesondere die Ausstattung seiner dortigen Residenz, der Villa Medici, wurde in der dreibändigen Veröffentlichung VILLA MÉDICIS 1989–1991 (darunter besonders hervorzuheben Bd. 3 = MOREL 1991) und im Katalog der Ausstellung *Il sogno di un cardinale* von 1999 (AK ROM 1999) umfassend gewürdigt.

⁶³ Einige knappe Anmerkungen zur Kunstpatronage der späteren Medici bietet die Einleitung zu GOLDBERG 1983, S. 3–20.

⁶⁴ AK FLORENZ/CHICAGO/DETROIT 2002.

⁶⁵ Z. B. BUTTERS 2002, passim über die Kunstpatronage Ferdinandos I. und CHIARINI 2002, passim über Cosimo II. und Maria Magdalena als Mäzene.

⁶⁶ AK FLORENZ 2003 a.

Die große Bedeutung, die die öffentliche Inszenierung von Macht und Autorität gerade für die Durchsetzung und Etablierung der mediceischen Herrschaft in Florenz hatte, wurde in der Forschung bereits erkannt und thematisiert. Die „Eroberung“⁶⁷ des städtischen Raums geschah einerseits durch seine temporäre Umwandlung in einen „*spazio ceremoniale*“⁶⁸ anlässlich der großen Feierlichkeiten und wurde andererseits mittels einer sukzessiven Prägung der urbanen Strukturen durch dauerhafte Zeichen der Herrschaft wie Büsten, Denkmäler und Repräsentationsbauten realisiert. Grundlegend für die Erforschung des Zusammenhangs von Kunst und Politik im öffentlichen Raum sind für den Florentiner Bereich vornehmlich die Veröffentlichungen Giorgio Spinis aus den 70er und 80er Jahren.⁶⁹

Die öffentlichkeitswirksamen Formen des höfischen Zeremoniells, wie die Festkultur mit ihren Umzügen, Straßenfeiern und öffentlichen Spielen, hatten weitreichende Auswirkungen auf die Kunstentwicklung und sind daher bereits seit längerem Gegenstand kunsthistorischer Forschungen.⁷⁰ Tacca war als Hofbildhauer eng in diesen Bereich höfischer Kultur eingebunden, eine Sachlage, die in Kapitel 3 näher beleuchtet werden soll. Die generelle Frage, inwiefern öffentliche Denkmäler in die um sie herum inszenierten Rituale herrschaftlicher Repräsentation eingebunden waren⁷¹ und welche Wirkung sie dabei auf den zeitgenössischen Betrachter ausüben sollten, wird im Einzelfall thematisiert werden.

Die Berücksichtigung der Residenz und ihrer vom Zeremoniell geprägten Alltagsrealität als Ausgangspunkt und Quelle höfischer Kunstproduktion bedingt auch die Frage nach der Stellung des Hofkünstlers innerhalb dieser Strukturen.⁷² Obwohl die vorliegende Arbeit keinesfalls umfassende sozialgeschichtliche Erörterungen zum Hofbildhauer Tacca anstellen kann, soll auf einzelne auffällige Umstände der Lebens- und Arbeitssituation hingewiesen werden, um die weitreichenden Abhängigkeiten des künstlerischen Schaffens vom Machtzentrum des Hofes zu unterstreichen.

Der Florentiner Hof und die Großherzöge als seine wichtigsten Repräsentanten bilden innerhalb der soeben skizzierten kulturwissenschaftlich orientierten Herangehensweise den Hintergrund für die Betrachtung der Werke Taccas. In der Einzelanalyse sollen weiterhin für jedes Kunstwerk die zu seiner Deutung relevanten Fragestellungen in methodenpluralistischer Offenheit aufgeworfen werden. Insbesondere das zentrale und umfangreichste Kapitel über die Livorneser Sklavenfiguren (Kapitel 4) weist diese Methodenvielfalt auf, da das Denkmal für Ferdinando I. als besonders komplexes und vielschichtiges Werk eine umfassende Herangehensweise erfordert.

Generell wird die ikonographische Analyse im Vordergrund stehen, die die von Tacca verwendeten Motive und Darstellungsvarianten auf ihre Vorlagen hin untersucht und diskutiert, welche ikonographischen Traditionen jeweils vom Künstler aufgegriffen wurden. Doch nicht nur die ikonographischen Vorläufer sollen aufgezeigt werden, sondern im Einzelfall auch die Rezeption, die Taccas Arbeiten erfuhren (auch dies bietet sich vornehmlich bei den vielfach rezipierten Sklavenfiguren von Livorno an). Obwohl der Kontext der Kunstwerke und die Deutung ihrer inhaltlichen Bestimmung den Schwerpunkt der Untersuchungen bilden, sollen auch werkimmanent orientierte Ansätze, vor allem formale Analysen, nicht gänzlich vernachlässigt werden. Für die abschließende Interpretation der Arbeiten Taccas ist nicht nur die Frage danach interes-

67 Vgl. MANTINI 1995, S. 191: „*La Riconquista dello spazio urbano*“.

68 Zahlreiche Veröffentlichungen behandeln die Umwandlung des öffentlichen Raums in eine Bühne zur rituellen Inszenierung der großherzoglichen Herrschaft, wobei die Festarchitekturen, die Routen der Umzüge sowie die einzelnen Veranstaltungen und Spiele thematisiert werden. Beispielhaft seien erwähnt: STRONG 1973; ZORZI 1975; BLUMENTHAL 1980; STRONG 1984; BLUMENTHAL 1990; CISERI 1990; BREDEKAMP 1993; MOREL 1993; MANTINI 1995, S. 191–259; CASINI 1996; SASLOW 1996; TESTAVERDE 1996.

69 SPINI 1971; SPINI 1976; SPINI 1983. Vgl. auch MANTINI 1995, S. 191–259.

70 Grundlegend die Auflistung der wichtigsten Feierlichkeiten und deren Festarchitekturen von Cosimo I. bis Cosimo II. in: AK FLORENZ 1969 b.

71 Diesen Ansatz, den die Kunstgeschichte bislang zu stark vernachlässigt hat, verfolgt Blake McHam (BLAKE McHAM 1998) am Beispiel der öffentlichen Skulpturen in Florenz. Sie interpretiert darin die Standbilder als Bestandteile des öffentlichen Rituals und als wesentliche Faktoren des Identitätsbewusstseins der Florentiner.

72 Zur Sozialgeschichte des Hofbildhauers s. grundlegend: WARNKE 1996.

sant, *was* dargestellt wurde, sondern auch *wie* Tacca die jeweiligen, ihm durch die Aufgabenstellung vorgegebenen Motive gestaltete. Durch die Betrachtung formaler Aspekte treten die künstlerischen Qualitäten Taccas zutage, die bislang aufgrund der vorherrschenden politischen Bestimmung seiner Arbeiten nicht genügend gewürdigt wurden.

Die beschriebene Methode dient dem Ziel, Taccas Werke in den historischen Gesamtzusammenhang einzuordnen. Um diesem Ansatz gerecht zu werden, lag ein Arbeitsschwerpunkt auf der Berücksichtigung zeitgenössischer Textquellen. Hierzu gehörte als wichtiges Quellenmaterial die Panegyrik der Hofliteraten, die aufschlussreiche Informationen über das vom Hof propagierte Herrscherbild der Zeit bietet. Diese huldigenden Schriften entstanden meist anlässlich besonderer Ereignisse, beispielsweise als Lobreden bei Trauerfeiern für den verstorbenen Herrscher oder auch zur Geburt eines Nachfolgers.⁷³ Neben der Hervorhebung außenpolitischer Leistungen oder kriegerischer Erfolge erfuhr auch die Kunstpatronage des jeweiligen Herrschers stets besondere Beachtung in der Hofliteratur. Diese Quellentexte liegen meist als zeitgenössische Veröffentlichungen in gedruckter Form vor. Sie wurden in der Münchener Staatsbibliothek und in der Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (abgekürzt BNCF) eingesehen. Die Zitierweise dieser Quellen hält sich genau an die vorliegende altertümliche Schreibweise und verzichtet auf Angleichungen an das moderne Italienisch.

Darüber hinaus wurden Archivquellen aus dem Archivio di Stato di Firenze (zukünftig abgekürzt: ASF) und dem Archivio di Stato di Pisa (zukünftig abgekürzt: ASP) zur Bearbeitung herangezogen. In einem Quellenverzeichnis im Anhang dieser Dissertation werden wichtige Archivquellen zum Werk Pietro Taccas, auf die innerhalb dieser Untersuchung verwiesen wurde, mit den entsprechenden bibliographischen Angaben aufgelistet. Die bislang nicht publizierten, von der Verfasserin transkribierten Dokumente werden dabei in Auszügen zitiert.

Der grundlegende historische Quellentext zu Leben und Werk Pietro Taccas, auf den sich alle folgenden Autoren beziehen, ist die Lebensbeschreibung des Künstlers in Filippo Baldinuccis (1625–1697) *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* – einer Vitensammlung, die zwischen 1681 und 1728 in sechs Bänden erstmals erschien und den Anspruch erhob, Vasaris Künstlerbiographien zu aktualisieren.⁷⁴ Von der Geburt in Carrara an verfolgt Baldinucci Taccas Lebensweg, beschreibt die wichtigsten Werke des Künstlers, insbesondere die Großaufträge, und bereichert seine Schilderung durch Anekdoten und Quellentexte. Aufgrund der zeitlichen Nähe ist dies eine wichtige Schilderung zu Leben und Werk des Künstlers, auf die im Verlauf der Arbeit immer wieder verwiesen wird.

⁷³ Diese wichtigen Quellen wurden bislang in der Forschung nicht umfassend berücksichtigt. Einzig die Grabreden für die verstorbenen Großherzöge wurden bereits als Quellen für die Selbstdarstellung der Medici herangezogen: s. BERNER 1970; ANGIOLINI 2001.

⁷⁴ Nachdruck, hrsg. von F. Ranalli 1845–1847. Zu Tacca: BALDINUCCI 1846, Bd. 4, S. 77–108.

