

KOLOSSE UND IHRE GROSSEN VORBILDER AUS DER ANTIKE

BRIGITTE RUCK*

Zusammenfassung.-

Kolossale Statuen sind im Vergleich zu “normalen“ auffälliger, aufwendiger, teurer und technisch wie künstlerisch anspruchsvoller, so daß bei ihnen die Frage nach Grund, Zweck und Bedeutung ihrer Errichtung von ganz besonderem Interesse ist. Wo sie antike Kolosse zum Vorbild nehmen, spielt es eine wichtige Rolle, welche Bedeutung diese zum damaligen Zeitpunkt hatten und warum und in welcher Weise man sie rezipierte. Zwei Beispiele, die Reiterstatue Cosimos I. in Florenz (1595) und die Herkulesstatue in der Gartenanlage von Schloß Wilhelmsburg in Kassel (1717), illustrieren den unterschiedlich getreuen, aber expliziten und auf Antrieb erkennbaren Rückgriff auf eine berühmte Vorlage. Von solchen Statuen lassen sich indirekte oder allgemeinere Arten der Rezeption unterscheiden. Aufschlußreich ist ferner ein Blick auf Neuschöpfungen, die sich bewußt nicht an antike Kolosse anlehnen.

Resumen.-

Comparadas con estatuas de tamaño normal, las estatuas colosales son básicamente más llamativas, costosas y lujosas y suelen exigir un mayor esfuerzo técnico y artístico. Ello despierta nuestro interés sobre la causa, finalidad y significado de su construcción. Al contemplar modélicos colosos de la Antigüedad, nos preguntaron qué significado tuvieron en época post-clásica, así como la razón y formas de su recepción. Dos ejemplos, la estatua ecuestre florentina de Cósimo I (1595) y la estatua de Hércules del castillo de Wilhelmsburg en Kassel (1717), ilustran dos evocaciones explícitas, aunque diferenciadas en su fidelidad al original, de un célebre precedente. Estas estatuas permiten reconocer diferentes formas, indirectas o más generales, de recepción. Instructivas resultan asimismo nuevas creaciones que rechazan de forma consciente el modelo del coloso antiguo.

Schlüsselbegriffe: Kolossalität, Statuen, Herrscherrepräsentation, Nationalsymbol.

Palabras clave: Colosalidad, Estatuas, Representación de soberanos, Símbolo nacional.

* Seminar für Alte Geschichte und Epigraphik, Universität Heidelberg.
E-Mail: brigitte.graef@zaw.uni-heidelberg.de.

Kolossale Statuen sind und waren für die Menschen in allen Epochen faszinierend. Insbesondere extrem riesige Exemplare wie die 46 m hohe Freiheitsstatue von New York sind weithin berühmt, und der 30 m hohe Koloß von Rhodos zählte sogar noch Jahrhunderte nach seiner Zerstörung zu den Weltwundern¹. Der großen Aufmerksamkeit, die Kolosse erregen, entspricht fast immer ein hoher Bedeutungs- oder Symbolgehalt, der sich besonders dann offenbart, wenn sie gestürzt werden wie die Statuen auf der Trajans- und der Mark-Aurel-Säule in Rom, welche 1589 unter Austreibung der heidnischen Geister abgenommen und als Zeichen des Triumphs des Christentums durch die Statuen des Petrus und Paulus ersetzt wurden², die Statuen Ludwigs des XIV. auf der Place des Victoires und der Place Vendôme in Paris, die der Französischen Revolution zum Opfer fielen³, oder das Standbild Stalins auf dem Heldenplatz in Budapest, welches beim ungarischen Volksaufstand im Jahr 1956 zu Boden gerissen wurde.

Als kolossal betrachtet man gemeinhin das, was über das Normale deutlich hinausgeht. Für die römische Zeit läßt sich Kolossalgröße auf ein Mindestmaß von 1,5-facher Lebensgröße, d. h. etwa 2,50 m bei Männern bzw. 2,30 m bei Frauen, definieren⁴. Keine antike literarische Quelle erwähnt einen „colossus“, dessen Höhe unter diesem Wert liegt. Zugleich ist dies das Maß, welches sich statistisch deutlich von der Masse der zahllosen Standbilder dieser Zeit unterscheidet, die lebens- oder „leicht überlebensgroß“ sind, d. h. deren Höhe zumeist wesentlich unter 2,50 m liegt. Für denjenigen, der in römischer Zeit über einen öffentlichen Platz ging, traten diese außergewöhnlichen Statuen in zweierlei Hinsicht als eigene Kategorie hervor (Abb. 1, oben) – erstens im Vergleich zu den sonstigen Standbildern und zweitens im Vergleich zur menschlichen Körpergröße entweder des Betrachters selbst oder anderer Passanten, wodurch Kolossalität gleichsam fühlbar wurde: Statuen, die mindestens eineinhalb Mal so groß sind wie man selbst, sind von der natürlichen, menschlichen Größe her nicht mehr greifbar.

¹ Provoyeur, P., „Bartholdi and the Colossal Tradition“, in: VV.AA., *Liberty. The French-American Statue in Art and History*, New York 1986, 64-76; Berndt, J., „Die Listen der Sieben Weltwunder“, in: Hoepfner, W., *Der Koloß von Rhodos und die Bauten des Helios. Neue Forschungen zu einem der Sieben Weltwunder*, Mainz 2003, 103-104.

² Bush, V. L., *The Colossal Sculpture of the Cinquecento*, New-York-London 1976, 259-261.

³ Steinmann, E., „Die Zerstörung der Königsdenkmäler in Paris“: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 10, 1917, Taf. 55, Abb. 17; Taf. 57, Abb. 20.

⁴ Zur Definition von Kolossalgröße im antiken Rom s. Ruck, B., *Die Großen dieser Welt. Kolossalporträts im antiken Rom*, Heidelberg 2007, 17-50 (Lebensgröße dort: 1,65 m bei Männern, 1,54 m bei Frauen); zum Entsprechenden in Italien und den Provinzen s. dies., „Überwältigende Größe: Kolossale Standbilder von Senatoren in den Städten des Römischen Reiches?“, in: Eck, W./ Heil, M. (Hrg.), *Senatores populi Romani. Realität und mediale Präsentation einer Führungsschicht. Kolloquium der Prosopographia Imperii Romani vom 11.-13. Juni 2004*, Stuttgart 2005, 116-121.

In keiner späteren Epoche ist eine ähnliche Zahl an Statuen entstanden. Oft handelt es sich zudem eher um Einzelwerke als gleichsam um “Standard”-Statuen aus einem bestimmten Repertoire wie Toga-, Panzer- oder Reiterstatue. Eine statistische Auswertung ist daher schwierig. In der Renaissance, die sich vermehrt mit antiken Statuen auseinandersetzte und mit rund 50 Exemplaren selbst verhältnismäßig viele Kolosse hervorgebracht hat, gibt es bezeichnenderweise verschiedene theoretische Überlegungen zu Kolossalität, die sie mit dreifacher Lebensgröße angeben. Verwendet wird der Begriff “colossus” im späteren 16. Jh. aber auch für viele kleinere Statuen⁵.

Betrachtet man Kolossalformat in Abhängigkeit von der menschlichen Körpergröße als das Maß, welches von der Natur her nicht mehr zu verstehen ist, dann läßt sie sich für alle Epochen als mindestens 1,5-fache Lebensgröße definieren. Dabei ist der Vergleich mit dem lebenden Menschen und die Erfahrbarkeit der Kolossalität – in unterschiedlicher Deutlichkeit – auch bei verschiedenen Aufstellungsweisen möglich⁶. Am deutlichsten ist er bei einer leicht zugänglichen Aufstellung etwa auf einem öffentlichen Platz, aber auch bei einer erhöhten Aufstellung beispielsweise auf einer Säule, wo die Dimensionen der Statue vielleicht erst auf den zweiten Blick, den Blick auf einen Passanten, erahnbar sind (Abb. 1, unten).

Kolossale Statuen sind auffälliger als “normale”, sie sind aufwendiger, teurer, technisch und künstlerisch anspruchsvoller und daher auch seltener. Die Entscheidung für ihre Errichtung wird mit großem Bedacht gefällt. Die Frage nach dem Grund für die Wahl des Formats, nach dem Dargestellten, dem Stifter und nach Zweck und Bedeutung verdient daher gerade bei solchen Statuen besonderes Interesse.

Antike Kolosse übten entsprechend ihrer Größe, Rarität und oft auch Berühmtheit eine außerordentliche Faszination auf spätere Epochen aus und setzten Maßstäbe, die teilweise geradezu dazu provozierten, etwas Vergleichbares oder sogar noch Gewaltigeres zu erschaffen. Wo eine antike Kolossalstatue in irgendeiner Weise als Vorlage für einen neuen Koloß diente, ist es deshalb wichtig, welche Bedeutung sie zum Zeitpunkt ihrer Rezeption hatte und warum und in welcher Weise man auf sie zurückgriff. Zwei Beispiele aus verschiedenen Epochen, die Reiterstatue Cosimos I. in Florenz und der Herkules im Schloßgarten von Kassel-Wilhelmshöhe, sollen den unterschiedlich getreuen, aber expliziten Rückgriff auf eine berühmte Vorlage illustrieren, deren Wiedererkennung beim Betrachter unbedingt erwünscht war.

⁵ Bush, *The Colossal Sculpture...*, XXVII-XXVIII. Bush definiert Kolossalgröße als doppelte Lebensgröße, aber bezieht in bestimmten Fällen auch kleinere Statuen in ihre Untersuchung mit ein (ebd. XXVIII mit Anm. 14).

⁶ Zur Wahrnehmbarkeit von Kolossalstatuen in verschiedenen Aufstellungskontexten s. Ruck, *Die Großen dieser Welt...*, 202-203.

DIE REITERSTATUE COSIMOS I. IN FLORENZ.

Im Jahre 1595 wurde auf der Piazza della Signoria in Florenz eine bronzene Reiterstatue eingeweiht, wie man sie in dieser Stadt bis zu diesem Zeitpunkt noch nie gesehen hatte (Abb. 2, rechts). Ferdinand I. hatte sie seinem Vater Cosimo I., dem ersten Großherzog der Toskana, der den Medici wesentlich zu Macht und Glanz verholfen hatte, nach dessen Tod errichten lassen und dafür Giovanni Bologna beauftragt⁷. Francesco, der ältere Bruder Ferdinands, hatte bereits unter seiner Regierung ein Reiterdenkmal geplant, welches "...due volte grande quanto di Campidoglio" sein sollte, was nichts Geringeres bedeutet, als daß man sich die kolossale bronzene Reiterstatue Mark Aurels auf dem Kapitolsplatz in Rom zum Vorbild genommen hatte (Abb. 2, links) und ihre Größe sogar noch weit zu übertreffen suchte⁸. Letztlich wurde die Statue mit einer Länge von mehr als 4 m und einer Höhe von 4,50 m allerdings nur wenig größer als ihre Vorlage und ist wie diese etwa doppelt lebensgroß⁹.

Das Vorbild für die Reiterstatue Cosimos I. war freilich nicht die Reiterstatue Mark Aurels in ihrem ursprünglichen antiken Aussehen und Zusammenhang, der ja noch weitgehend zu erforschen gewesen wäre. Vorbild war vielmehr das, was man zur Zeit der Spätrenaissance von ihr sah und zu wissen glaubte, und ganz besonders ihre zeitgenössische Aufstellungsweise auf dem Kapitolsplatz¹⁰. 1535 war Michelangelo mit der Neugestaltung des Kapitols als glanzvoller Rahmen für Staatsempfänge beauftragt worden. Es entstand ein repräsentativer Platz, eingefast von großen Palästen und ausgestattet mit den größten und am besten erhaltenen Statuen Roms, die innerhalb der monumentalen Architektur grandios in Szene gesetzt wurden und als beeindruckendste Beispiele für Roms antiken Glanz und dessen Erneuerung dienen

⁷ Zur Reiterstatue Cosimos I. s. Bush, *The Colossal Sculpture...*, 193-195, fig. 183-185; Pope-Hennessy, J., *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture. Catalogue*, London 1963, 86-87. 103-104 pl. 90; Baumstark, R., "Das Nachleben der Reiterstatue", in: VV.AA., *Marc Aurel. Der Reiter auf dem Capitol*, München 1999, 100, Abb. 15.

⁸ Zur Reiterstatue Mark Aurels s. Ruck, *Die Großen dieser Welt...*, 183-185. 283 Kat.-Nr. 29, Taf. 20, 1; Lahusen, G./ Formigli, E., *Römische Bildnisse aus Bronze. Kunst und Technik*, München 2001, 226-227 Kat.-Nr. 138, Abb. 138a-f; 138, 1-7; VV.AA., *Marc Aurel. Der Reiter auf dem Capitol*, München 1999; Fittschen, K./ Zanker, P., *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom. I. Kaiser- und Prinzenbildnisse*, Mainz 1994, 72-74 Kat.-Nr. 67, Taf. 76-77; Bergemann, J., *Römische Reiterstatuen. Ehrendenkmäler im öffentlichen Bereich*, Mainz 1990, 105-108 Kat.-Nr. P 51, Taf. 7b; 78-80; Mura Sommella, A. (ed.), *Il Marco Aurelio in Campidoglio*, Milano 1990; Wegner, M., *Das römische Herrscherbild II 4. Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit*, Berlin 1939, 190-191, Taf. 22-23.

⁹ Maße der Reiterstatue Mark Aurels: Gesamthöhe 4,24 m, Gesamtlänge 3,87 m, Kinn-Scheitel-Höhe des Reiters 46 cm (als aufrecht stehende Einzelstatue würde er fast 3,50 m messen); Maße der Reiterstatue Cosimos: Gesamthöhe 4,50 m, Gesamtlänge 4,09 m (7 braccia, wobei 1 braccio fiorentino 58,4 cm entspricht).

¹⁰ Zur Geschichte der Reiterstatue vor ihrer Aufstellung auf dem Kapitolsplatz s. Gramaccini, N., *Mirabilia. Das Nachleben antiker Statuen vor der Renaissance*, Mainz 1996, 145-147.

sollten. Die prominenteste Position nahm die Reiterstatue Mark Aurels ein, die auf einer eigens von Michelangelo geschaffenen prachtvollen Basis in der Mitte des Platzes stand. Am Ende des 16. Jhs. waren hier die sieben berühmtesten Kolosse Roms versammelt, inzwischen als Symbol des aus der antiken Stadt erstandenen neuen Rom der christlichen Kirche, der sie jetzt ihren Glanz verliehen (Abb. 3, oben)¹¹. Die Statue war damals eine der bekanntesten überhaupt und wurde wie die anderen Kolosse auf dem Kapitol wiederholt abgezeichnet. Sie wurde bewundert für ihre Schönheit, Größe und Erhabenheit und als Verkörperung des Idealbilds eines weisen und tugendhaften Herrschers. Bewundert wurde auch die Aufstellungsweise von Michelangelo, die all dies noch besonders hervorhob¹².

Die Reiterstatue Cosimos ahmt dieses Standbild nach, kopiert es aber nicht einfach, sondern paßt es an die eigene Zeit an und versucht sogar, es noch zu übertreffen¹³.

Beide Pferde gehen im kurzen Trab, einer Gangart, bei der die dynamische natürliche Bewegung des Pferdes durch den Reiter gebändigt und beherrscht wird (Abb. 2, unten)¹⁴. Anders als Mark Aurels Pferd ist das Cosimos gesattelt. Cosimo selbst trägt statt Tunica, Paludamentum und Senatorenschuhen eine zeitgenössische Rüstung und hält in der Rechten einen Kommandostab¹⁵. Zwei scheinbar unmotivierte Motive hat Giambologna nicht übernommen: zum einen das leichte Vorbeugen Mark Aurels, das sicher damit zu tun hat, daß die Kaiserstatue stark auf Unteransicht, speziell auf eine Ansicht von links vorne, gearbeitet ist, wenn auch ihre antike Aufstellungsweise noch im dunkeln liegt¹⁶; zum anderen das sehr hohe Anheben des vorderen Pferdebeins, welches auf eine in der Renaissance schon längst verlorene Barbarenfigur darunter zurückzuführen ist¹⁷. Cosimo hingegen sitzt aufrecht und den Kopf nach links ge-

¹¹ Zur Neugestaltung des Kapitolsplatzes durch Michelangelo und in der 2. Hälfte des 16. Jhs. s. Baumstark, "Das Nachleben...", 88-91, Abb. 7; Mura Sommella (ed.), *Il Marco Aurelio...*, 86-108; Bush, *The Colossal Sculpture...*, 82-97.

¹² Wie man die Statue auffaßte, zeigt die Beschreibung Aldovrandis: "Nel mezo della piazza del Campidoglio si vede la bella statua equestre di bronzo di M. Aurelio filosofo & Imperatore; e sta in habito e gesto di pacificatore... questa cosi bella statua ...e locata superbamente, come si vede nel Campidoglio" (Ulisses Aldovrandi, *Delle statue antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi, e case si veggono*, Nachdruck Venedig 1562, New York-Hildesheim 1975, 268). Zur Auffassung von Mark Aurel als vorbildlichen Herrscher um die Mitte des 16. Jhs. s. Baumstark, "Das Nachleben...", 91.

¹³ Pope-Hennessy, J., *Italian High Renaissance Sculpture. Text*, London 1963, 103-104.

¹⁴ Baumstark, "Das Nachleben...", 99-100.

¹⁵ Zu Haltung und Tracht bei Mark Aurel s. Wünsche, R., "Der Kaiser zu Pferd. Zum Erscheinungsbild des Marc Aurel", in: VV.AA., *Marc Aurel. Der Reiter...*, 60-61; bei Cosimo: Baumstark, "Das Nachleben...", 100. Zur umstrittenen antiken Bedeutung des erhobenen Arms s. Fittschen/ Zanker, *Katalog...*, 73; Bergemann, *Römische Reiterstatuen...*, 6-8; Baumstark, a. a. O., 92; für Aldovrandi war sie ein "gesto di pacificatore" (s. o. Anm. 12).

¹⁶ S. Ruck, *Die Großen dieser Welt...*, 183-185.

¹⁷ Bergemann, *Römische Reiterstatuen...*, Taf. 78. Die Figur –wohl eines Barbaren– wird noch Ende des 12./Anfang des 13. Jhs. erwähnt; Mitte des 15. Jhs. war sie offenbar nicht mehr vorhanden (ebd. 107).

wandt; die Statue ist auf Rundansicht gearbeitet, und das Anheben des Vorderhufs seines Pferdes wirkt natürlicher¹⁸.

Besonders spektakulär war an Cosimos Statue, daß es zum ersten Mal gelungen war, ein Pferd, zumal in dieser Größe, in einem einzigen Stück zu gießen, eine Meisterleistung des Erzgießers Giovanni Alberghetti¹⁹. In dieser Hinsicht war sie der antiken Statue technisch überlegen.

Die Basis der Florentiner Statue ist deutlich der römischen nachgemacht (Abb. 2, oben). Sie besitzt sogar die vier bauchigen Seiten, die in Rom auf das Bodenmuster des Kapitolsplatzes abgestimmt, in Florenz aber unmotiviert sind. In der Ausstattung übertrifft sie jedoch ihr Vorbild, da die Reliefs und die Ehreninschrift in Bronze eingelegt sind²⁰.

Sehr auffällig ist die Aufstellungsweise dem Vorbild nachempfunden (Abb. 3): Auch Cosimos Statue befindet sich auf einem repräsentativen Platz, umgeben von Palästen wie dem Palazzo Vecchio, dem Regierungspalast Cosimos, und steht in Konkurrenz zu Kolossalstatuen der berühmtesten Künstler des 16. Jhs. wie dem Neptun Ammanatis, dem David Michelangelos, der Hercules-Cacus-Gruppe Bandinellis und dem Perseus Cellinis²¹. Sie markiert einerseits das Zentrum des Nordflügels der Piazza della Signoria und ist damit zugleich so positioniert, daß sie trotz der ungünstigen L-Form der Platzanlage von jeder Stelle aus gesehen werden kann²².

Für die Zeitgenossen muß die Parallele zur Reiterstatue Mark Aurels evident gewesen sein. Cosimos Denkmal war das erste, noch dazu kolossale Reiterbild in der Nachfolge des berühmten antiken Vorbildes in Florenz und erst das zweite dieser Art überhaupt. Ein ähnliches Reiterbild wie die viel bestaunte Statue Mark Aurels zu schaffen, schien damals kaum möglich und war gerade darum ein ehrgeiziges Ziel,

¹⁸ Auf Naturtreue wurde beim Reiterbild Cosimos ausdrücklich Wert gelegt.

¹⁹ Zum Guß s. Semper, J. "Dokumente über die Reiterstatue Cosimos I. von Giovanni Bologna": *Jahrbücher für Kunstwissenschaft* 2, 1869, 83-87. Analog dazu galt es bei steinernen Statuen als besonders erstrebenswert, sie ohne Anstückungen aus einem Monolith zu hauen (Bush, *The Colossal Sculpture...*, 24-27). Vgl. dagegen die einzelnen Gußteile beim Mark Aurel: Mura Sommella (ed.), *Il Marco Aurelio...*, 75-77, fig. 62-67.

²⁰ Basis der Mark-Aurel-Statue: Mura Sommella (ed.), *Il Marco Aurelio...*, 96-105, fig. 85. 88. 95. 98. 100; der Statue Cosimos: Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture. Text...*, 103-104.

²¹ Bush, *The Colossal Sculpture...*, 100-119, fig. 97A-C. 113. 115 (David; Höhe 9 braccia = 5,26 m); 120-130, fig. 125. 128 (Hercules-Cacus-Gruppe; Höhe 8,5 braccia = 4,96 m); 133-134, fig. 130 (Perseus; Höhe [inklusive des erhobenen Arms?] = 3,20 m); 143-152, fig. 144-145 (Neptun; Höhe über 9 braccia = über 5,26 m).

²² Fanelli, G., *Firenze. Architettura e città*, Firenze 1973, 280, fig. 1216-1217. 1219. 1221-1223; Seipel, W. (Hrg.), *Bernardo Bellotto genannt Canaletto. Europäische Veduten. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien, 16. März bis 19. Juni 2005*, Wien 2005, 74 Kat.-Nr. 3.

das großen Ruhm und Bewunderung versprach²³. Diese Herausforderung war bislang erst einmal erfolgreich angenommen worden, nämlich in der heute verlorenen Reiterstatue König Heinrichs II. von Frankreich, die nach dessen Tod im Jahre 1559 von seiner Gattin Katharina von Medici in Auftrag gegeben worden war²⁴. Sie lehnte sich nicht nur an die Mark-Aurel-Statue an, sondern war sogar noch etwas größer. Dazu lag die Planung bei Michelangelo, dem Bildhauer, dem die Künstler des 16. Jhs. gleichermaßen nacheiferten wie sie mit ihm wetteiferten, die Ausführung bei seinem Schüler Daniele da Volterra²⁵. Zur Zeit Ferdinands war sie im Palazzo des Orazio Rucellai in Rom aufgestellt, auf einer Basis, die derjenigen der Reiterstatue Mark Aurels ähnlich war. Das Reiterbild Cosimos I. konkurrierte somit sowohl mit der antiken als auch mit der zeitgenössischen Statue und ihren Erschaffern. Sie war ein künstlerisches und technisches Spitzenwerk und feierte als solches nicht nur die Leistung Bolognas und Alberghettis, sondern demonstrierte vor allem das Mäzenatentum und den Reichtum der Medici, die sich die herausragendsten Künstler der Zeit leisten konnten.

Vor allem aber wollte Ferdinand I. mit der Reiterstatue das dynastische Bildprogramm seines Vaters fortsetzen, welches die Legitimation und Demonstration der Machtstellung der Medici in Florenz zum Ziel hatte²⁶. Die Wiedererkennung der Vorlage im neu geschaffenen Werk war wichtig, damit der duce Cosimo in Parallele zum guten Herrscher Mark Aurel gesehen werden konnte. Die Stationen seines steilen cursus honorum zeigen die Bronzereliefs auf der Basis: seine Wahl zum Herzog 1537, den Einzug in Siena, welches durch eine Allianz mit Spanien 1555 unter Cosimos Herrschaft gefallen war, und die Krönung zum ersten Großherzog der Toskana im Jahr 1570, mit der Cosimo das höchste weltliche Amt Italiens zugefallen war²⁷. Die Inschrift preist seine Herrschertugenden und zugleich die Tugendhaftigkeit seines

²³ Im 16. Jh. wurden mehrfach kolossale Reiterstatuen geplant, die aber über das Modell nicht hinaus kamen oder nicht vollendet wurden, wie z. B. eine bronzene Reiterstatue auf steigendem Pferd für Karl V. von Giuglielmo della Porta, die in der Größe der Reiterstatue Mark Aurels entsprechen sollte, aber nach Karls Tod 1558 nie zur Ausführung gelangte. Es gab allerdings Reiterstatuen aus vergänglichem Material, die eigens für Triumphzüge geschaffen wurden. Zu all dem s. Bush, *The Colossal Sculpture...*, 15-18. 131. 171-175, fig. 169-170.

²⁴ Bush, *The Colossal Sculpture...*, 175-178, fig. 171-173; Steinmann, "Die Zerstörung...", 340-343, Taf. 51, Abb. 5. 7.

²⁵ Zum Einfluß Michelangelos auf die Entstehung kolossaler Statuen im 16. Jh. s. Bush, *The Colossal Sculpture...*, 18-22.

²⁶ Bush, *The Colossal Sculpture...*, 189-192.

²⁷ Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture. Text...*, 70, fig. 89; Bush, *The Colossal Sculpture...*, 195.

Sohnes Ferdinand, der seinem Vater dieses Denkmal stiftete²⁸. Das kolossale Format aber macht die Glorifizierung des Dargestellten und seiner Taten besonders eindrücklich und impliziert zugleich unmittelbar eine große Dauerhaftigkeit und bleibende Bedeutung. Eine solche Statue war dem Lob des duce Cosimo und damit dem Glanz des gesamten Hauses Medici mehr als dienlich²⁹.

DER HERKULES IN KASSEL.

Noch heute ist in Kassel an der sogenannten Wilhelmshöhe eine große Schloß- und Gartenanlage zu besichtigen, die auf Landgraf Karl, der zwischen 1677 und 1730 die Grafschaft Hessen-Kassel regierte, zurückgeht, in ihrem geplanten Ausmaß allerdings nie vollendet wurde. Sie ist an einer 1,5 km langen Achse ausgerichtet, die an ihrem unteren Ende mit dem Schloß beginnt und oben auf der Anhöhe mit einem achteckigen Bau, dem Oktogon, endet (Abb. 4). Blickt man vom Schloß hinauf, so sieht man zunächst auf einen – später angelegten – englischen Landschaftspark; dahinter fließt einem auf einer Länge von 250 m Wasser über mehr als 200 Kaskaden entgegen, die ursprünglich sogar bis ganz zum Schloß reichen sollten. Der Wasserlauf ist durch mehrere Becken unterbrochen. Im obersten (Abb. 4, unten) liegt die nur schlecht erhaltene Statue des Giganten Enkelados, der dem Mythos nach von den Göttern nur mit Hilfe des Herkules besiegt werden konnte. Aus seinem Mund speit er eine große Wasserfontäne. Über diesem Becken erhebt sich das Oktogon, welches unten wie die bergigen Felsen aussieht, unter denen der Gigant begraben wurde, im oberen Teil aber als Belvedere gestaltet ist. Die Pyramide darüber trägt ein Standbild des Herkules, welches gleichsam die ganze Anlage bis zum Schloß hinunter überblicken kann³⁰.

Die Herkules-Statue ist 8,25 m hoch und wurde zwischen 1714 und 1717 von dem Augsburger Goldschmied Johann Jakob Anthoni aus Kupferblechen gefertigt,

²⁸ “COSIMO MEDICI MA/GNO ETRVRIAE DVCI / PRIMO PIO FELICI IN/VICTO IVSTO CLEMEN/TI SACRAE MILITIAE / PACISQ. IN ETRVRIA / AVTHORI PATRI ET / PRINCIPI OPTIMO / FERDINANDVS F. MAG. / DVX III EREXIT AN / MDLXXXIII” (Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture. Catalogue...*, 87).

²⁹ Vgl. die zeitgenössische Beurteilung der Statue als “la bella e maravigliosa statua del serenissimo gran duca Cosimo a cavallo“ (Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture. Catalogue...*, 87).

³⁰ Zur Anlage s. Ludwig, Th., *Der Herkules in Kassel. Herkules, Oktogon und Kaskaden im Schloßpark Wilhelmshöhe*, Regensburg 2004; Bergmeyer, W., *Landgraf Karl von Hessen-Kassel als Bauherr – Funktionen von Architektur zwischen Vision und Wirklichkeit*, Münster 1999, 190-206; Fenner, G., “Der ‘Grottenbau’ auf dem Karlsberg. Zur Baugeschichte des Oktogons und der Wasserkünste“, in: Lukatis, Chr./ Ottomeyer, H. (Hrsg.), *Herkules. Tugendheld und Herrscherideal. Das Herkules-Monument in Kassel-Wilhelmshöhe*, Eurasburg 1997, 99-120; Sander, H., *Das Herkules-Bauwerk in Kassel-Wilhelmshöhe. Ein Beitrag zur Geschichte der Denkmalpflege und zum Wandel ihrer Methoden und Ziele*, Kassel 1981; Philippi, H., *Landgraf Karl von Hessen-Kassel. Ein deutscher Fürst der Barockzeit*, Marburg 1976, 584-589.

die auf ein Gerüst aus Eisenstangen und Tragringen genietet sind (Abb. 5, links)³¹. Sie folgt dem Typus Farnese und zeigt den Helden nackt und als erwachsenen Mann in einem Moment des Ausruhens nach der Erringung der Äpfel der Hesperiden, die er in seiner rechten Hand auf dem Rücken hält, während er sich mit der linken Achsel auf seine Keule mit dem Löwenfell darüber stützt³². Das Bronzeoriginal des Lysipp aus der Zeit um 320 v. Chr. ist zwar verloren, doch gibt es von ihm so viele Repliken wie sonst von kaum einer antiken Statue. Sechs davon sind mit knapp 3 m Höhe kolossal, darunter auch die berühmteste und namengebende Replik aus den Caracallathermen in Rom, die Karl mehrere Jahre vor seinem Bauprojekt im Palazzo Farnese gesehen hatte (Abb. 5, rechts)³³. Zur Zeit Karls galt der Herkules Farnese als Kunstwerk allerersten Ranges. Man bewunderte die Statue als *das* gelungene Bild des starken und heldenhaften Mannes schlechthin und als Beispiel für vollendete Formen. Unzählige Male wurde sie – oft auch unter Angabe ihrer Größe – abgezeichnet und in Form von Gipsabgüssen als Lehrmodell in die Kunstschulen gestellt³⁴.

Der Herkules in Kassel ist – anders als die Reiterstatue Cosimos – eine recht getreue Kopie der Vorlage, übertrifft sie aber in der Größe um ein Mehrfaches. Damit wurde nicht nur die weitaus größte Replik des Herkules Farnese geschaffen, sondern vermutlich auch die damals größte nachantike Statue nördlich der Alpen überhaupt.

Als künstlerisches Meisterwerk war sie gewissermaßen eine riesige Gartenskulptur. Diese sollte zum einen den Kunstverstand Karls bezeugen, unter dessen Herrschaft Hessen nach den Worten des Baumeisters Simon Louis de Ry in einer Rede vor der Kasseler Kunstakademie im Jahr 1783 *“la renaissance du bon goût”* erlebte und der sich in vielen Bereichen der Kunst als Mäzen gab³⁵. Zum anderen sollte sie stellvertretend die Riesenhaftigkeit der Gesamtanlage betonen, denn in Pracht und Größe

³¹ Zur Konstruktion s. Hoepfner, *Der Koloß von Rhodos...*, 83-84.

³² Zum Kasseler Herkules s. Ludwig, *Der Herkules in Kassel...*, 18-19. 41-42, Abb. S. 45. 46. 49; Sander, *Das Herkules-Bauwerk...*, 186. 223 Bild 23; 262-265 Bild 50-59.

³³ Höhe des Herkules Farnese (ohne Plinthe): 2,92 m. Die kolossalen Repliken sind zugleich die besten, so daß man auch für das Original Kolossalformat annimmt. Zum Typus und seinen Repliken s. Löwe, W., *“Die Kolossalfigur des Lysipp”*, in: Lukatis/ Ottomeyer (Hrg.), *Herkules...*, 23-30; Krull, D., *Der Herakles vom Typ Farnese. Kopienkritische Untersuchung einer Schöpfung des Lysipp*, Frankfurt am Main 1985, 10-190. 300-303. 305-337. 375-381. 428, Taf. 1-4. Zur Italienreise Karls s. Ludwig, *Der Herkules in Kassel...*, 5-8; Sander, *Das Herkules-Bauwerk...*, 17-18.

³⁴ Lukatis, Chr., *“Der Herkules Farnese. “Ein schönes Muster der starken männlichen Natur“*, in: Lukatis/ Ottomeyer (Hrg.), *Herkules...*, 35-60; Haskell, F./ Penny, N., *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven 1988, 229-232. Als ein Beispiel von vielen für die Hochschätzung des Bildwerks ist ein Stich von Jacob Bos aus dem Jahr 1562, auf dem unter der Darstellung der Statue geschrieben steht: *“Omnium elegantissimum Herculis signum ...”* (Lukatis, a. a. O., 40, Abb. 35; 151 Kat.-Nr. 28).

³⁵ Heraeus, St., *“Die Wiedergeburt des guten Geschmacks in Hessen’. Landgraf Karl als Kriegsheld und Kunstmäzen“*, in: Lukatis/ Ottomeyer (Hrg.), *Herkules...*, 90-91; Philippi, *Landgraf Karl...*, 602-619.

ihrer Schlösser und Gärten lagen die Fürsten dieser Zeit in ständigem Wettstreit³⁶. Karl selbst reichte Pläne und Ansichten seines großartigen Bauvorhabens als Gastgeschenke herum und zeigte seinen Gästen ein über 60 m langes Modell davon, um sie mit dessen "Magnificentz" zu beeindrucken. Ein Stich von Alessandro Specchi nach einer Zeichnung von Giovanni Francesco Guerniero, dem Architekten der Anlage, aus dem Jahr 1706 gibt einen Eindruck davon, wie ungeheuerlich groß sie ursprünglich geplant war (Abb. 6)³⁷.

Durch den Standort als Gegenpol zum Schloß, den Aufstellungskontext und die Ikonographie trat die Statue in enge Verbindung mit dem Grafen und seinem Herrscherlob und wurde in einen Zusammenhang gestellt, den das antike Vorbild auch in seiner zeitgenössischen Aufstellung nicht aufwies.

Allgemein war die Figur des Herkules in der Barockzeit Sinnbild staatsmännischer Stärke, Tugend und Klugheit und durchdrang als solches alle Kunstgattungen, nicht nur in Kassel, wo das Löwenfell zugleich auf das hessische Wappentier verwies, sondern auch an anderen Herrscherhöfen wie denen Augusts des Starken, Ludwigs XIV. oder der Habsburger. Teils ließen sich die Herrscher sogar selbst als Herkules darstellen³⁸. Die Inszenierung des Kasseler Herkules als Helfer beim Sieg über Enkelados spielte auf die militärische Hilfe Karls bei der Zurückdrängung der Franzosen im Spanischen Erbfolgekrieg (1701-1714) durch die Habsburger an³⁹. Das Motiv des ausruhenden Herkules, der seine Waffe in diesem Moment nicht einsetzt, sondern neben sich gestellt hat, und in der Hand die Äpfel der Hesperiden, Zeichen der Mäßigung von Zorn und Habgier, hält, war im Falle Karls insbesondere dafür geeignet, die Friedenszeit nach dem Ende des Krieges zu versinnbildlichen. In diesem Zusammenhang erscheint der ausruhende Herkules auch auf einer Medaille des Jahres 1714⁴⁰.

Daß der Heros nicht als Jugendheld, sondern als reifer Mann erscheint, kam der Bezugnahme auf Karls Person entgegen. Unterstrichen wurde dies noch durch die Porträtbüste, die sich am Fuß der Pyramide genau in der Achse des Kolosses befand

³⁶ Ludwig, *Der Herkules in Kassel...*, 4-5.

³⁷ Ludwig, *Der Herkules in Kassel...*, 16-17, Abb. S. 7; Sander, *Das Herkules-Bauwerk...*, 19-20. 123-126; Heraeus, "Die Wiedergeburt des guten Geschmacks in Hessen'...", 80-82; Fenner, "Der 'Grottenbau'...", 104. 115, Abb. 85. 94-95; Bergmeyer, *Landgraf Karl...*, 197-200, Taf. 21. Zur zeitgenössischen Beurteilung des Projektes s. Bergmeyer, a. a. O., 203-206.

³⁸ Zur Auffassung des Herkules seit dem 16. Jh. s. Ludwig, *Der Herkules in Kassel...*, 42-45; Ihrle, K., "Herkules im Spiegel der Herrscher", in: Lukatis/ Ottomeyer (Hrg.), *Herkules...*, 61-76; Heraeus, "Die Wiedergeburt des guten Geschmacks in Hessen'...", 79-80. 82-83; Vollkommer, R., "Herakles – Die Geburt eines Vorbildes und sein Fortbestehen bis in die Neuzeit": *Idea* 6, 1987, 20-24.

³⁹ Ludwig, *Der Herkules in Kassel...*, 18; Ihrle, "Herkules im Spiegel...", 77.

⁴⁰ Ludwig, *Der Herkules in Kassel...*, 43-45; Ihrle, "Herkules im Spiegel...", 66; Heraeus, "Die Wiedergeburt des guten Geschmacks in Hessen'...", 92-93, Abb. 76.

(Abb. 7)⁴¹. Das in Kunstkreisen gepriesene, in diesem Herkulestypus so besonders gut zum Ausdruck gebrachte Bild der Stärke und Heldenhaftigkeit fiel damit umso leichter auf den Landgrafen zurück.

Und noch eine weitere Facette des Herkules klang in dem Monument an: Da in zeitgenössischen Briefen das Oktogon auch als Musenberg angesprochen wird, konnte der Herkules offenbar auch als Musagetes verstanden werden, der auf Karl als den Förderer von Kunst und Wissenschaft in Friedenszeiten verwies⁴².

Im Grunde ist der Koloß leuchtende Krone und weithin sichtbarer Gipfel einer ganzen Auftürmung von Herrschertugenden Karls, welche zugleich noch in sechs weiteren Statuen des – nun keulenschwingenden – Herkules sowie Statuen verschiedener Allegorien von Herrschertugenden an der Pyramide und auf der Balustrade des Oktogons verkörpert waren (Abb. 7)⁴³. In seiner Einbindung in ein vielfiguriges Programm, das mit der Architektur ein Gesamtwerk bildet und zu dessen vollem Verständnis es einiger Gelehrtheit und Bildung bedurfte, ist er typisch für die Zeit des Barock. Unabhängig von der einstigen oder zeitgenössischen Funktion und Aufstellungsweise seiner Vorlage steht er ganz im Dienste dieses Programms.

FAZIT UND ANDERE ARTEN UND WEISEN DER REZEPTION.

Sowohl für die Reiterstatue Cosimos als auch den Herkules in Kassel diente ein signifikantes und gut erhaltenes antikes Werk als Vorlage, dessen Wiedererkennung eine wichtige Rolle spielte. Viele Kolossalporträts etwa, die sich in Rom befanden, wurden nicht rezipiert, weil sie gleichsam unscheinbar, fragmentarisch erhalten oder nicht in gleicher Weise prominent in Szene gesetzt waren⁴⁴. Voraussetzung für eine Rezeption war ferner die "Verwertbarkeit" der Ikonographie und des Statuentypus'. In Ermangelung adäquater antiker Vorbilder folgen deshalb z. B. die kolossalen Sitzstatuen der Päpste im 16. Jh. im Typus vor allem spätmittelalterlichen und frührenaissancezeitlichen Traditionen⁴⁵. Wichtig war außerdem die zeitgenössische Auffassung von der inhaltlichen Aussage und der künstlerischen Bedeutung der antiken Statue, von der das neue Werk profitierte.

Gleichzeitig kam es in beiden Fällen unbedingt darauf an, die Vorlage in irgendeiner Weise zu übertreffen. Das gilt insbesondere auch für die Größe, die mit ein wesentlicher Grund für die Bewunderung und Berühmtheit und damit zugleich für

⁴¹ Zu der Büste und zu den Statuen an der Pyramide und auf der Balustrade des Oktogons (s. u.): Ludwig, *Der Herkules in Kassel...*, 40-41, Abb. S. 44; Heraeus, "Die Wiedergeburt des guten Geschmacks in Hessen'...", 80-81, Abb. 62; Fenner, "Der 'Grottenbau'...", 107, Abb. 92.

⁴² Heraeus, "Die Wiedergeburt des guten Geschmacks in Hessen'...", 93.

⁴³ S. o. Anm. 41.

⁴⁴ Vgl. den Katalog mit den kolossalen Statuen und Porträtköpfen bei Ruck, *Die Großen dieser Welt...*, 279-291.

⁴⁵ Bush, *The Colossal Sculpture...*, 205-206.

die Auswahl des Vorbildes war. Das neue Standbild nicht mindestens genauso groß zu machen, hätte nicht nur ein entscheidendes Charakteristikum der antiken Statue und damit ein entscheidendes Wiedererkennungsmerkmal ignoriert, sondern auch seinen Anspruch gleichsam ins Lächerliche gezogen.

Daneben gibt es aber auch eher indirekte und allgemeinere Arten der Rezeption. Eine Form des indirekten Rückgriffs auf antike Vorbilder repräsentieren kolossale Reiterstatuen wie z. B. jene Ludwigs XIV. von François Girardon (1699) auf der Place Vendôme und Ludwigs XV. von Edme Bouchardon (1762) auf der Place Louis XV (heute Place de la Concorde) in Paris⁴⁶. Ihre Vorbilder oder mindestens wesentlicher Anstoß zu ihrer Entstehung waren jene kolossalen Reiterbilder, die in Florenz entstanden waren und sich an die Mark-Aurel-Statue auf dem Kapitol in Rom anlehnen: die Reiterstatue Heinrichs II., welche im Jahr 1622 von Florenz nach Paris auf die Place Royal gebracht und mit dem Bildnis Ludwigs XIII. versehen worden war, diejenige Cosimos I. und eine weitere Ferdinands I. von Giovanni Bologna und Pietro Tacca, welche dieser sich im Jahr 1608 auf der Piazza SS. Annunziata in Florenz hatte aufstellen lassen, sowie jene Reiterstatue, welche Maria de' Medici von Giovanni Bologna ihrem Mann Heinrich IV. von Frankreich 1614 auf dem Pont Neuf in Paris hatte errichten lassen und welche aus denselben Formen gegossen war, die für Ferdinands Standbild angefertigt worden waren⁴⁷. Diese Statuen hatten eine Tradition für die Herrscherdarstellung europäischer Monarchen etabliert, die ihrerseits variiert und weiterentwickelt wurde. Ohne sie wären die späteren Reiterstandbilder nicht denkbar. Daß das ursprüngliche Vorbild und eigentlicher Maßstab der Reiter auf dem Kapitol war, blieb den Auftraggebern dabei dennoch vielfach präsent. Noch Napoleon sollte im Auftrag seines Bruders und Königs von Neapel eine "statue équestre colossale en bronze dans les mêmes proportions que celle de Marc-Aurèle qui est au Capitole" erhalten⁴⁸.

⁴⁶ Die Statue Ludwigs XIV. war aus 1 Stück gegossen und fast doppelt so groß wie die Reiterstatue Mark Aurels: Baumstark, "Das Nachleben...", 103-104, Abb. 17; Steinmann, "Die Zerstörung...", 351-355, Taf. 56, Abb. 18-19; Ludwig XV: Baumstark, a. a. O., 104; Steinmann, a. a. O., 357-362, Taf. 62, Abb. 31-32; Philipp III.: Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture. Text...*, 104.

⁴⁷ Bush, *The Colossal Sculpture...*, 197. Zur Reiterstatue Heinrichs II. s. o. Anm. 24; zur Reiterstatue Ferdinands I. s. Bush, a. a. O., 195-196, fig. 186-187; Fanelli, *Firenze...*, 300-301, fig. 1293-1294. 1298-1299. 1302. 1307; Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture. Text...*, 104, fig. 137; zur Reiterstatue Heinrichs II. s. o. Anm. 24; zur Reiterstatue Ferdinands I. s. Bush, *The Colossal Sculpture...*, 195-196, fig. 186-187; zur Reiterstatue Heinrichs IV. s. ebd. 196-197, fig. 188. Auch die Reiterstatue Philipps III. (1616) auf der Plaza Mayor in Madrid war aus denselben Formen gegossen wie das Reiterbild Ferdinands.

⁴⁸ Hubert, G./Ledoux-Lebard, G., *Napoléon. Portraits contemporains. Bustes et statues*, Paris 1999, 196.

Von allgemeinerer Art ist die Rezeption in solchen Fällen, in denen Statuen ihr Vorbild nur in einer gewissen Hinsicht nachahmen oder keiner konkret faßbaren Vorlage mehr folgen.

Steht man in München auf der Theresienwiese, so sieht man dort am Ende einer breiten Freitreppe auf einer großen Basis eine fast 16 m hohe weibliche Bronzestatue in den Himmel ragen, welche Bavaria, die Personifikation des bayerischen Landes, darstellt. Durch ihre Größe und ihre Aufstellungsweise kann sie über die Theresienwiese hinaus über die ganze Stadt blicken. Das Standbild wird von einem hufeisenförmigen, von dorischen Säulenhallen eingefassten Bauwerk, der sogenannten Ruhmeshalle, umrahmt, in der 200 Büsten herausragender Männer des Landes aufgestellt sind⁴⁹. Halle und Statue waren von König Ludwig I. von Bayern im Jahr 1833 als bayerisches Gegenstück zu dem von ihm bereits 1830 begonnenen Bau der Walhalla bei Regensburg, der Ruhmeshalle für bedeutende Deutsche, initiiert worden. Architekt der Halle war Leo von Klenze. Von ihm stammen auch erste Entwürfe für die Statue, mit deren Gestaltung und Herstellung später jedoch Ludwig Michael Schwanthaler beauftragt wurde. Ihre Einweihung konnte erst 1850 gefeiert werden.

“Nero und ich sind die einzigen, die so Großes gemacht haben,” soll der König gesagt haben⁵⁰. An den 30 m hohen Koloß des Nero in Rom kommt die Bavaria mit rund 27 m Höhe tatsächlich fast heran, allerdings nur mit der Basis und dem erhobenen Arm⁵¹. Ursprünglich geplant war ein “Koloß, wie er als Athene ... auf der Akropolis von Athen das Parthenon überragte”⁵². Gemeint ist die Athena Promachos, deren vergoldete Lanzenspitze nach antiker Überlieferung für die in den Hafen einlaufenden Schiffe schon von weitem über den Burgmauern zu sehen gewesen sein soll. Ein von Leo von Klenze selbst angefertigtes Gemälde der Akropolis zeigt, wie man sich die

⁴⁹ Zur Ruhmeshalle und der Bavaria s. Fischer, M. F., *Ruhmeshalle und Bavaria*, 2. erweiterte Auflage, München 1997; Rattelmüller, P. E., *Die Bavaria, Geschichte eines Symbols*, München 1977; Otten, F., *Ludwig Michael Schwanthaler 1802-1848. Ein Bildhauer unter König Ludwig I. von Bayern*, München 1970, 60-64. 130-131; Reidelbach, H., *König Ludwig I. von Bayern und seine Kunstschöpfungen*, Neudruck, Hannover 1985, 241-244.

⁵⁰ Aus dem Tagebuch des Alois Flir von 1864 (s. Otten, *Ludwig Michael Schwanthaler...*, 60). Bewundert wurden von Ludwig auch andere Kolossalstatuen wie der Koloß von Rhodos oder exzeptionelle Denkmäler wie die Reitergruppe Alexanders d. Gr. für die Gefallenen am Granikos (s. Rattelmüller, *Die Bavaria...*, 18).

⁵¹ Gesamthöhe der Statue: 18,10 m; Höhe von Sohle bis Scheitel: 15,77 m; Höhe der Basis: 8,92 m. Zur technischen Konstruktion s. Hoepfner, *Der Koloß von Rhodos...*, 85-87.

⁵² Brief von Klenzes an Ludwig I. von 1834 (s. Otten, *Ludwig Michael Schwanthaler...*, 60).

verlorene Promachos und ihre Wirkung auf der Akropolis vorstellte⁵³. Es sollte also etwas entstehen, das ähnlich war wie das verlorene Vorbild im Hinblick auf die Funktion und Aussage als Verkörperung und Beschützerin des Staates sowie auf die Größe und die Aufstellungsweise auf einer Anhöhe und vor einer Staatsarchitektur, eine Statue, die der Rolle Münchens als eines zweiten, eines "Isar"-Athen angemessen war⁵⁴.

In der Ikonographie hingegen entstand schließlich eine völlig davon abweichende Statue, welche durch die Attribute des Bärenfells um den Oberkörper, der Eichenkränze auf dem Haupt und in der linken Hand und des Büschels aus Eichenlaub in der rechten Hand auf das Deutschtum verwies. Ihr Schwert, das Bavaria ebenfalls in der Rechten hält, ist als allgemeines Herrschaftszeichen, der Löwe zu ihren Füßen als Zeichen für Kraft und Stärke zu verstehen⁵⁵. Das Standbild ist bereits dem beginnenden Historismus zuzurechnen, der nach den erfolgreichen Befreiungskriegen gegen Napoleon und der Neuordnung der Staatenwelt im Wiener Kongreß auf der Suche nach Neuorientierung die Wurzeln der eigenen Kultur beschwört⁵⁶. Die bildliche Assoziation mit der Athena Promachos liegt hier schon recht fern, vergleicht

⁵³ Von Buttlar, A., "Ideale Ansicht der Stadt Athen in antiker Zeit", in: Baumstark, R. (Hrg.), *Das neue Hellas. Griechen und Bayern zur Zeit Ludwigs I.*, München 1999, 531-532 Kat.-Nr. 398; Lieb, N., "Katalog der Gemälde", in: Lieb, N./Hufnagel, F., *Leo von Klenze. Gemälde und Zeichnungen*, München 1979, 120-121 Kat.-Nr. G 55 Farbabb. VIII; zu den Vorzeichnungen der Athena Promachos für dieses Gemälde, die mindestens teilweise von Schwanthaler stammen, s. Hufnagel, F., "Katalog der Zeichnungen", in: Lieb/Hufnagel, a. a. O., 203-204 Kat.-Nr. Z 289-290; Otten, *Ludwig Michael Schwanthaler...*, Abb. 169. Vgl. auch die Darstellung der Promachos in Zeichnungen Schinkels: von Buttlar, A., "Entwurf einer königlichen Residenz auf der Akropolis", in: Baumstark (Hrg.), a. a. O., 535-538 Kat.-Nr. 403.

⁵⁴ Zu München als dem neuen Athen s. Nerdinger, W., "'Ein Bild des reinen Hellenismus in unsere Welt verpflanzen'. Leo von Klenzes Bauten für Isar-Athen", in: Baumstark (Hrg.), *Das neue Hellas...*, 187-201; Rattelmüller, *Die Bavaria...*, 14; Otten, *Ludwig Michael Schwanthaler...*, 60.

⁵⁵ Der Entwurf von Klenzes aus dem Jahr 1834 sah eine Statue in kurzem Chiton mit einer Ägis vor, welche mit der Rechten eine Herme mit Lorbeer bekränzt und in der Linken einen weiteren Lorbeerkranz hält; zu ihren Füßen lagert ein Löwe (Fischer, *Ruhmeshalle...*, 22-24, Abb. 5; Otten, *Ludwig Michael Schwanthaler...*, Abb. 168; Karnapp, B.-V., "Entwurf für die Ruhmeshalle mit Bavaria", in: Baumstark (Hrg.), *Das neue Hellas...*, 613-614 Kat.-Nr. 471; Reidelbach, *König Ludwig...*, 241). Zu den verschiedenen Vorstufen der endgültigen Version Schwanthalers s. Volk, P., "Schwanthalers Bavaria": *Pantheon* 57, 1999, 193-198 und dens., "Bozzetto für das Standbild der Bavaria", in: Baumstark (Hrg.), a. a. O., 614-615 Kat.-Nr. 472; Fischer, a. a. O., 25-27, Abb. 6; Otten, a. a. O., 61-62, Abb. 170-173. Zur Bedeutung der Attribute und des Löwen s. Fischer, a. a. O., 27-28; Otten, a. a. O., 63.

⁵⁶ Hammer, L., "Das Hermannsdenkmal und seine Zeitgenossen: Ein Streifzug durch die deutsche Denkmallandschaft des 19. Jahrhunderts", in: VV.AA., *125 Jahre Hermannsdenkmal. Nationaldenkmale im historischen und politischen Kontext. Symposium zum 125-jährigen Jubiläum des Hermannsdenkmales am 18. August 2000 in Detmold-Hiddesen*, Lemgo 2000, 60. 66; Otten, *Ludwig Michael Schwanthaler...*, 62-64. Ludwig I. hing der Vorstellung an, daß die Mittel- und Kleinstaaten, unter denen Bayern eine führende Rolle einnahm, ein Gegengewicht zu den beiden Großmächten Preußen und Österreich im Deutschen Bund bilden könnten, und dies spiegelt sich in seiner

man die gesuchte Nähe der Statuen Cosimos I. und des Kasseler Herkules zu ihrem Vorbild.

Rezipiert werden konnte sogar die bloße Idee für einen Koloß, der in der Antike ersonnen, jedoch nie verwirklicht wurde. Besonders phantasieanregend für spätere Epochen war der angebliche, unerhörte Vorschlag des Deinokrates, den Berg Athos in eine Statue Alexanders d. Gr. umzuwandeln⁵⁷. So soll etwa Michelangelo daran gedacht haben, aus dem Berg Carrara eine Reihe von großen Statuen herauszuarbeiten⁵⁸. 1584 verwirklichte Giovanni Bologna die Idee des Berges als Skulptur in dem über 10 m hohen Koloß des Apennin in der Medici-Villa von Pratolino bei Florenz: eine scheinbar aus dem Felsen gehauene, in Wirklichkeit aber gemauerte und teils mit Zement und Stein angestückte Statue, die ursprünglich von einer künstlich angelegten Felswand hinterfangen wurde⁵⁹.

Beispiel für ein Denkmal, welches nur allgemein und ohne ein spezielles Vorbild die typische Aufstellungsweise einer bestimmten Gruppe antiker Kolossalstatuen nachahmt, ist die fast 6 m hohe Sitzstatue Abraham Lincolns von Daniel Chester French aus dem Jahr 1922 im Lincoln-Memorial von Washington⁶⁰. Der Bau erinnert mit seinen nicht weniger als 12 Frontsäulen an große Staatstempel der Antike und wird in der Inschrift über der Statue auch als "temple" bezeichnet. Die Statue selbst gibt sich nach Größe und Plazierung wie eine kolossale Kultstatue, ohne aber ein bestimmtes antikes Vorbild zu zitieren und nicht in der Ikonographie eines Gottes, sondern als bekleidete Porträtstatue.

Aufschlußreich ist umgekehrt, welche Kolosse aus inhaltlichen Gründen ganz explizit keine antiken Kolossalstatuen zum Vorbild nehmen wollen. So beispielsweise Denkmäler des deutschen Historismus im 19. Jh., die auf das Deutschtum abheben wie das Hermannsdenkmal (1838-75) in Detmold. Das ohne Schwert 20 m hohe Standbild des Cheruskerfürsten Arminius sollte ja gerade an die gemeinsame Abwehr der Römer unter Varus durch die Germanen im Teutoburger Wald erinnern und damit

Denkmalpolitik wieder (Scharf, H., *Zum Stolze der Nation. Deutsche Denkmäler des 19. Jahrhunderts*, Dortmund 1983, 135-186).

⁵⁷ Vitruv. 2, pr. 2-3; die Geschichte wird auch von Plin. *Alex.* 72, 4 und Str. 14, 1, 23 von einem Architekten namens Stasikrates bzw. Cheiokrates erzählt; zur Wirkung dieser Überlieferung auf die spätere Kunst s. Körte, W., "Deinokrates und die barocke Phantasie": *Die Antike* 13, 1937, 289-312.

⁵⁸ Körte, "Deinokrates...", 295-297; Bush, *The Colossal Sculpture...*, 20; in zwei Grabgedichten wurde Michelangelo sogar mit Deinokrates verglichen.

⁵⁹ V.V.A.A., *Risveglio di un colosso. Il restauro dell'Appennino del Giambologna*, Firenze 1988; Bush, *The Colossal Sculpture...*, 229-230, fig. 321; Körte, "Deinokrates...", 297-302, Taf. 21.

⁶⁰ Reynolds, D. M., *Masters of American sculpture: the figurative tradition from the American renaissance to the millennium*, New York-London-Paris 1993, 94-97. Höhe der Sitzstatue: 19 Fuß; Höhe der Basis: 11 Fuß.

ein Nationalsymbol für den Befreiungskampf gegen die Fremdherrschaft Napoleons und Ermahnung zur Einigkeit aller deutschen Stämme sein⁶¹.

Ähnliche Motive bewegten den Bildhauer Gutzon Borglum, der von 1927 bis 1941 die über 50 m hohen Büsten der amerikanischen Präsidenten George Washington, Thomas Jefferson, Theodore Roosevelt und Abraham Lincoln aus den Granitfelsen des Mount Rushmore, des höchsten Bergs in South-Dakota, meißelte⁶². Er lehnte alles Griechisch-Römische ab, was aus Europa importiert wurde und dessen Jahrtausende zurückliegende, teils nicht einmal mehr nachvollziehbare ursprüngliche Bedeutung nach seiner Auffassung keineswegs den zeitgemäßen Anforderungen an die Aufgaben der Kunst in Amerika angemessen war. Stattdessen sah er es als seine Aufgabe an, die Werte, Errungenschaften und Stärke Amerikas durch eine eigene, amerikanische Kunst unverwüstlich in Stein zu hauen, in einer Größe, die den Dargestellten entspricht und den Betrachter emotional überwältigt. Die Geburtsstunde des Riesenwerkes schlug in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg, einer Zeit großer Prosperität und großen Selbstbewußtseins in den USA, in der man voller Enthusiasmus glaubte, alles erreichen zu können, und Borglum war ein ausgesprochener Patriot, der erklärte: "Our age will some day be called 'the Colossal Age'"⁶³. Es ist eine Ironie der Geschichte, daß ausgerechnet dieser Bildhauer mit dem Denkmal von Mount Rushmore genau das verwirklichte, was einst Alexander d. Gr. zgedacht war: einen ganzen Berg in einen Koloß zu verwandeln. Das Denkmal am Mount Rushmore will nicht mehr von der Anlehnung an ein antikes Vorbild profitieren, sondern für sich stehen. Trotzdem: Im Grundgedanken, der mit einer solch unglaublichen Schöpfung verbunden ist, hätte Borglum wohl mit Deinokrates übereingestimmt, der Vitruv zufolge bei der

⁶¹ Mellies, D., "Die Bau- und Forschungsgeschichte des Hermannsdenkmales – ein Resümée", in: VV.AA., *125 Jahre Hermannsdenkmal...*, 41-57; Barmeyer, H., "Das Hermannsdenkmal als deutsches Nationaldenkmal zwischen Befreiungskrieg und Reichsgründung", in: VV.AA., *125 Jahre Hermannsdenkmal...*, 85-100; Scharf, *Zum Stolze der Nation...*, 49-57; Tittel, L., "Monumentaldenkmäler von 1871 bis 1918 in Deutschland. Ein Beitrag zum Thema Denkmal und Landschaft", in: Mai, E./ Waetzoldt, S. (Hrg.), *Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich*, Berlin 1981, 220-222. Zur technischen Konstruktion s. Hoepfner, *Der Koloß von Rhodos...*, 87. Ein weiteres, aber erst 1877 bis 1883, als Reaktion auf den Sieg im Deutsch-Französischen Krieg und der Gründung des Kaisertums entstandenes überregionales Nationaldenkmal ist die 12,50 m hohe Statue der Germania vom Niederwalddenkmal bei Rüdesheim, die in der Rechten die Reichskrone, in der Linken ein gesenktes Schwert hält und einen Eichenkranz auf dem Haupt trägt; ihren Brustpanzer zierte ein Adler (Hammer, "Das Hermannsdenkmal...", 67-68; Scharf, a. a. O., 67-91; Tittel, a. a. O., 223-225, Abb. 8).

⁶² Die Höhe der Köpfe beträgt etwa 18 m. Zum Denkmal s. Smith, R. A., *The Carving of Mount Rushmore*, New York, 1985; Muggler, F., "Monumentale Präsidenten": *Steinmetz + Bildhauer* 101, 2, 1985, 18-21.

⁶³ Smith, *The Carving...*, 18-22. Die amerikanische Kunst des 19. Jhs. war noch stark an der europäischen orientiert (s. Reynolds, *Masters...*, 15-18; Muggler, "Monumentale Präsidenten...", 19).

Unterbreitung seines Vorschlags zu Alexander gesagt haben soll: "...cogitationes et formas adfero dignas tuae claritati"⁶⁴.

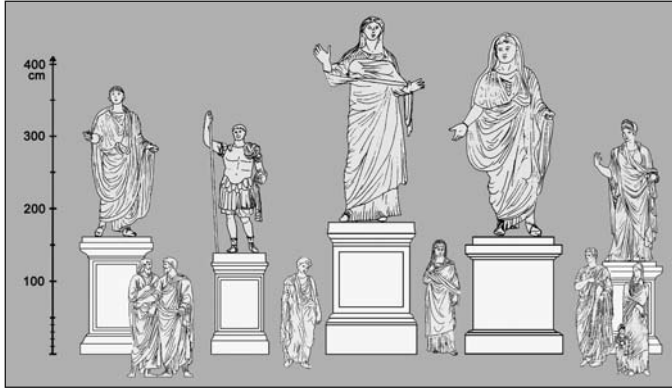


Abb. 1. Kolosse im Vergleich zum Menschen: Passanten an römischen Statuendenkmälern und an der Säule im Schloßpark von Blenheim Palace (bei Woodstock) (oben: Zeichnung B. Ruck; unten: Foto F. Feraudi-Gruénais).

⁶⁴ Vitruvius, 2, pr. 2.



Abb. 2. Reiterstatue Mark Aurels auf dem Kapitol in Rom und Reiterstatue Cosimos I. auf der Piazza della Signoria in Florenz im Vergleich (links oben: Foto R. Binek; rechts oben: Foto F. Feraudi-Gruénais; links unten: Foto St. Fiorani; rechts unten: Baumstark, "Das Nachleben...", 101 Abb. 15).

KOLOSSE UND IHRE GROSSEN VORBILDER AUS DER ANTIKE

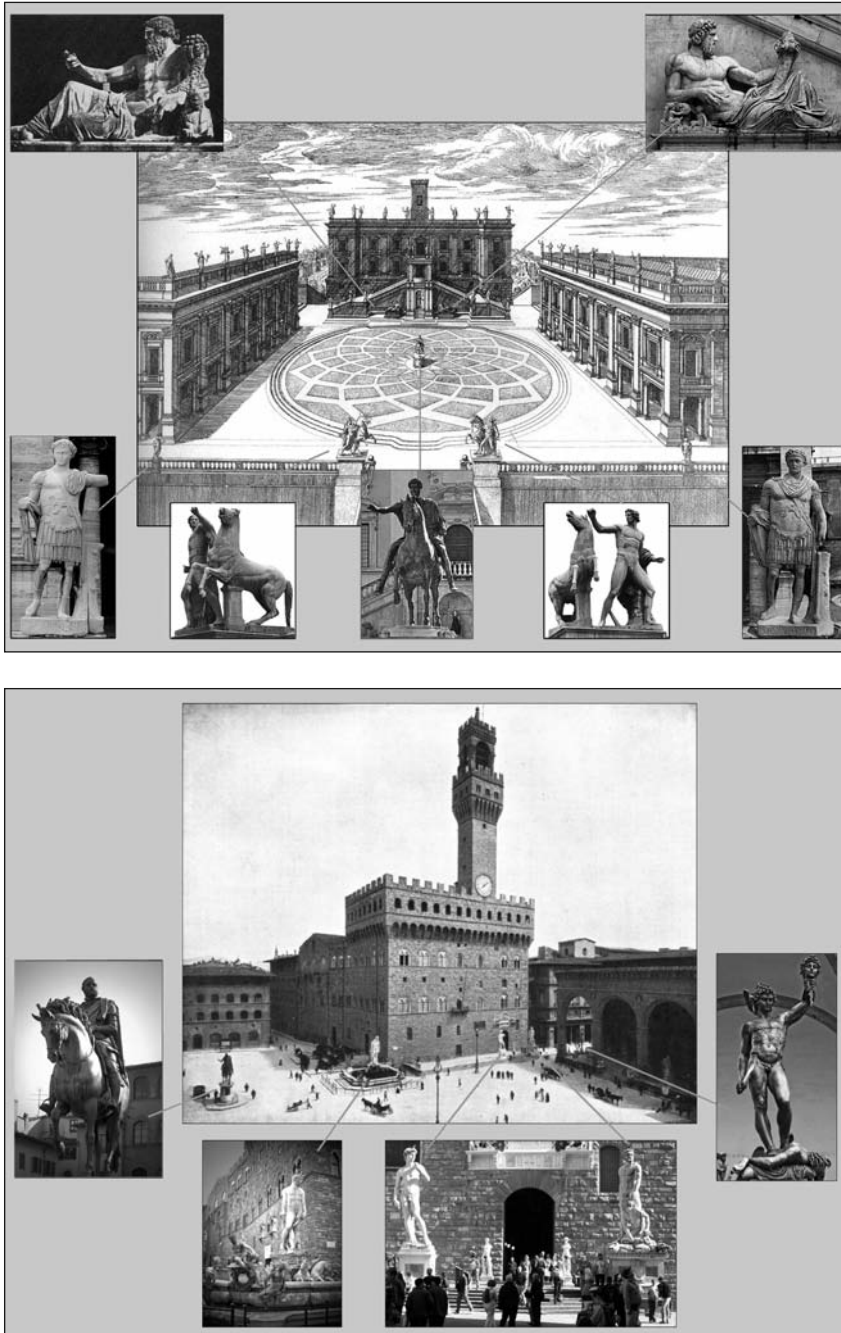


Abb. 3. Aufstellungskontexte im Vergleich: Kolossalstatuen um 1600 auf dem Kapitolsplatz in Rom und auf der Piazza della Signoria in Florenz (B. Ruck).

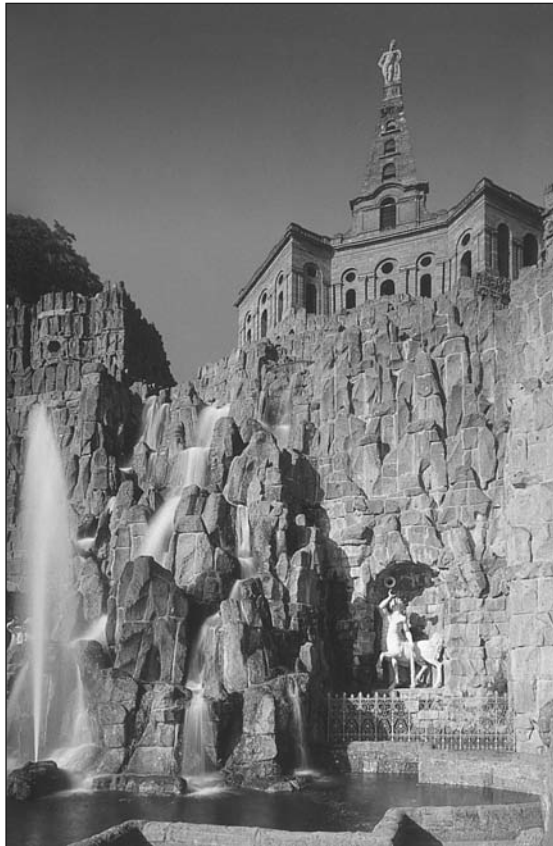


Abb. 4. Kassel, Schloß Wilhelmshöhe: Blick auf Oktagon und Herkulesstatue vom Schloß und vom Enkelados-Becken aus (Ludwig, *Der Herkules in Kassel...*, 5. 15).



Abb. 5. Herkulesstatue auf dem Oktogon in Kassel (Höhe = 8,25 m) und Herkules Farnese in Neapel (Höhe = 2,92 m) im Vergleich (links: Foto www.monumedia.de; rechts: De Caro, St., *Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Napoli 1999, 44).

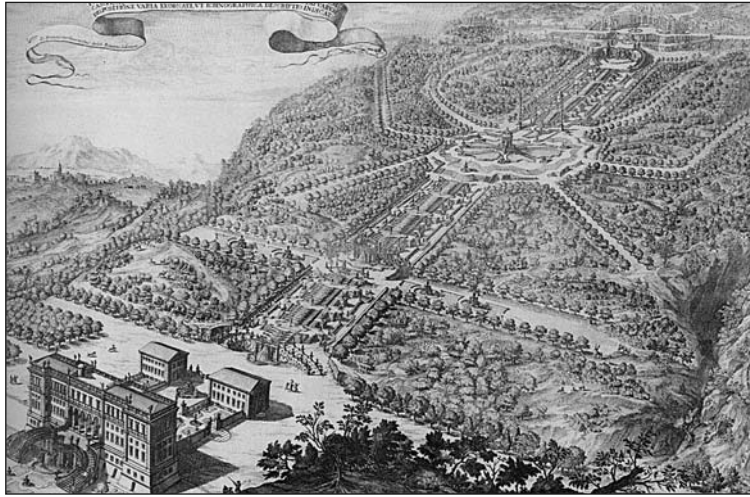


Abb. 6. Ansicht der geplanten Gartenanlage von Schloß Wilhelmshöhe (Alessandro Specchi, 1706) (Ludwig, *Der Herkules in Kassel...*, 7).

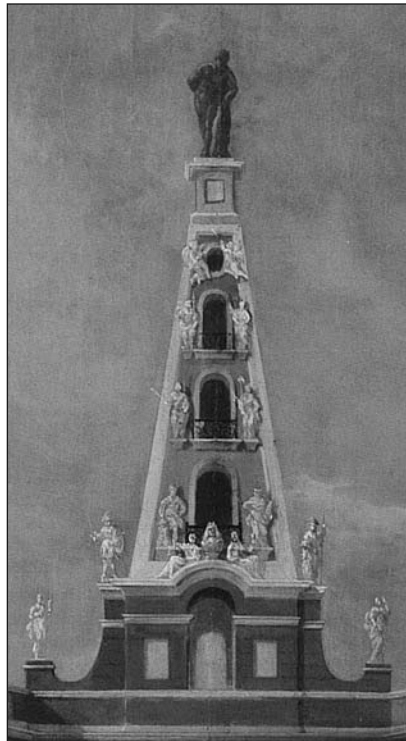


Abb. 7. Pyramide auf dem Oktogon (Jan van Nickelen, 1716-1721) (Ludwig, *Der Herkules in Kassel...*, 44).