

Feldherr

Diane H. Bodart

Der bemerkenswerte verlegerische Erfolg der *Ritratti di capitani illustri*, einer Sammlung in Kupfer gestochener Portraits berühmter Heerführer mit Kurzbiographien, die von deren bedeutendsten kriegerischen Taten künden, zeugt von der wichtigen Rolle, welche die Figur des Feldherrn im Verlauf des 16. Jahrhunderts in der politischen und militärischen Kultur erlangt hatte. Nach Aliprandio Capriolos Erstausgabe von 1596 wurde das Werk, das mit der Darstellung Friedrich Barbarossas einsetzt und zu den damaligen Zeitgenossen hinführt, ein halbes Jahrhundert lang regelmäßig erweitert und auf den neuesten Stand gebracht.¹ Durch die Aneinanderreihung kurzer Berichte bietet es einen faszinierenden Einblick in die Veränderungen der Kriegsführung, wobei das Interesse an territorialen Eroberungszügen nach den Italienkriegen immer mehr in den Hintergrund gerät und der Schilderung des Erhalts der bestehenden politischen und religiösen Ordnung weicht.

Im Verlauf der Lektüre wird der einstige ritterliche Held zum *Condottiere* oder Söldner und schließlich zum treuen Diener seines Staates. Durch die chronologische Aufeinanderfolge positiver wie negativer Beispiele kristallisiert sich somit Schritt für Schritt das moderne Ideal des vollkommenen Feldherrn heraus: Als souveräner Heerführer oder General im Dienst seines Fürsten zeichnet er sich nicht nur aufgrund seiner militärischen Tapferkeit, sondern auch durch sein lauterer Verhalten und sein edles Anliegen aus, nämlich für den Frieden und die



1 | Gijsbert van Veen (nach Otto van Veen): Alessandro Farnese, 1586, Kupferstich, Amsterdam, Rijksprentenkabinet

Verteidigung des christlichen Glaubens zu kämpfen.²

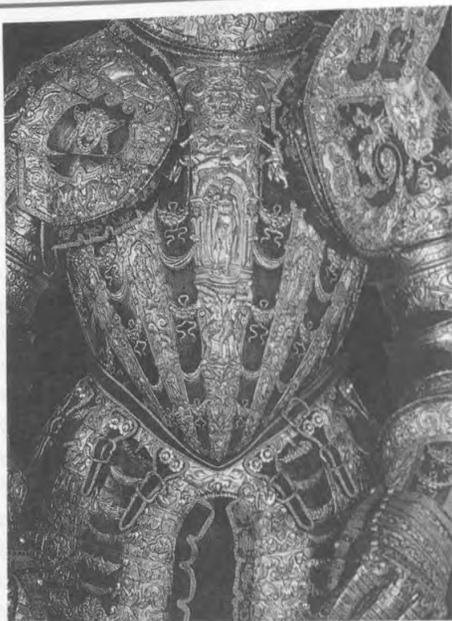
Am Firmament vorbildlicher Feldherren prangt Alessandro Farnese, Herzog von Parma und Generalgouverneur der Niederlande unter Philipp II., sowohl dank seiner zahllosen Siege gegen die «Ungläubigen» als auch wegen seiner militärischen und zivilen Umsicht.³ Sein legendärer Erfolg, der für sich genommen bereits eine Zusammenschau aller Facetten seines Heldentums bot, war und blieb die Einnahme Antwerpens im Jahre 1585, die bis dahin «als aussichts-

loses Unterfangen galt, würdig allein eines Alexanders».⁴ Der Text ist mit einem bescheidenen Stich nach eben jener Vorlage illustriert, die das Bild des Herzogs von Parma nach der Einnahme Antwerpens entscheidend mitgeprägt hatte: einem Kupferstich der Gebrüder Otto und Gijsbert van Veen aus dem Jahre 1586, der ihn als neuen Alexander zeigt [Abb. 1].⁵ Mit seiner ehrgeizigen Rhetorik stellt dieser Druck in der Tat eine Synthese der bildlichen und kulturellen Codes dar, die damals die Gestalt des vollkommenen Feldherrn definierten. Die Parallele zwischen Alessandro Farnese und dem mazedonischen Herrscher wird durch diverse Hinweise gezogen. Auf seinem halbfigürlichen Portrait in moderner Rüstung hält der Herzog von Parma einen Blitz in der Hand, der das ganze Ausmaß seines militärischen Vermögens repräsentiert. Dieses ungewöhnliche Detail ist, wie in der Inschrift erwähnt und auf dem geschmückten Rahmen des Portraits bestätigt, dem berühmten Bildnis Alexanders des Großen von Apelles entnommen. Die Figur des Mazedoniers, der das Attribut Jupiters in seiner Rechten hält und mit den Beinen den Hals des Pferdes Bukephalos umschlingt, ist am oberen Rand zu sehen; an den Seiten werden Personifikationen bezwungener Nationen von Genien des Sieges beinahe erdrückt. Schließlich rechtfertigen zwei Medaillons den Vergleich der beiden Eroberer durch die Gegenüberstellung ihrer jeweiligen Heldentaten: Gezeigt werden die einstige Eroberung von Tyr sowie die zeitgenössische Einnahme Antwerpens.

Die Bezugnahme auf antike Exempla war bei der Entstehung der modernen heroischen Bildwelt gewiß ein entscheidendes Element, das sich im Lauf der Renaissance gleichsam als Gemeinplatz der von der Antike inspirierten *Lingua franca* etablierte, welche die europäischen Eliten miteinander teilten. Während die von der Erfindung der Artillerie herrührenden neuen Regeln der

Kriegskunst der Dominanz des Rittertums Ende setzten, vertrieben die Helden aus der Mythologie und der antiken Geschichte die Paladine des ritterlichen Ideals von ihren Plätzen im martialischen Pantheon und bildeten da an den ruhmreichen Horizont der modernen Fürsten und Feldherren. Karl V., der Ende der zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts den ritterlichen Bezugspunkten der deutschen Tradition abgeschworen und seinem Reich klassisch inspirierten, universellen Anstrebungen nach der europäischen Bildwelt und ihrer Darstellungskonventionen eine entscheidende Rolle.⁶ Das Verfahren der Glorifizierung, das auf dem Vergleich oder der Identifizierung mit antiken Exempla sowie der Etablierung einer referentiellen *Summa* all'antica beruhte, griff auf alle Darstellungsmittel über, auf die Literatur ebenso wie auf die Bildenden Künste.⁷

Die Portraits in den verschiedenen Medien so zur Entstehung der Figur des Fürsten als Held bei, der «anticamente moderno e modernamente antico» («auf antike Weise modern und auf moderne Weise antik») wurde, ein berühmtes Oxymoron von Pietro Aretino verwendet. Aber noch verwandelte die Künste die schlechthin, in eine lebendige heroische und seiner zweiten Haut aus Stahl wunde martialische Kraft heldenhafter Vorbilder haucht.⁸ Die Lucio Marliani zugeschriebene Rüstung des Herzogs von Parma von 1576–1580 angefertigte prunkvolle Rüstung Alessandro Farneses zeigt in ihrem reich verzierten Design neben Mars, Pallas, Herkules und Theseus sowie den Tugenden der Kraft und der Tapferkeit auch einen David, der an Michelangelo's kolossales Vorbild erinnert [Abb. 2].⁹ Solche üppigen Werke aus Eisen und Stahl waren im gleichen Maße wie die P



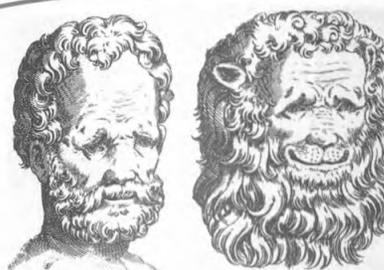
2 | Meister der farnesinischen Rüstung (vielleicht Lucio Marliani): Rüstung von Alessandro Farnese (Detail), 1576–1580, Stahl, Gold u. Silber, Wien, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer

der berühmten Maler und Bildhauer den mächtigsten Fürsten vorbehalten; bei ihrer zeremoniellen Verwendung führten sie deren besondere Würde vor Augen. Aufgrund ihrer wirkungsvollen Rhetorik besaßen diese prächtigen heroischen Rüstungen zugleich die Aussagekraft einer militärischen Ansprache. So rief der bloße Anblick des zu Pferde sitzenden Alessandro Farnese «in Rüstung und reich geschmückt» in seinen Soldaten «eine solche Kampfeslust hervor, daß sie nichts anderes mehr begehrten, als mit ihm die Feinde zu bekämpfen».¹⁰

Die Verweise auf die Antike gingen so weit, daß sie sich in der Physiognomie des Feldherrn niederschlugen. Der Stich der Gebrüder van Veen verleiht dem Herzog von Parma einen entschiedenen Ausdruck, der durch seinen stechenden

Blick und die breite, von zwei vertikalen Falten gezeichnete und von einem lodernen Haarschopf gekrönte eckige Stirn noch betont wird. Diese Gesichtszüge, die auf den meisten postumen Darstellungen Farneses zu sehen sind, erinnern an die löwenhafte Physiognomie, wie sie in der berühmten Abhandlung des Pseudo-Aristoteles beschrieben wurde und laut Plutarch das Antlitz Alexanders des Großen charakterisierte (• Tiervergleich).¹¹ Giambattista della Porta schreibt in *De Humana physiognomia* aus dem Jahre 1586, die zusammengezogene Stirn, die eine Spur von «Verstimmung» erkennen lasse, zeuge in ihrer gemäßigten Form von den komplementären Eigenschaften des Löwen: zum einen von Kraft und Mut, zum anderen von Hochherzigkeit und Milde [Abb. 3].¹² Der Elan seiner kriegerischen Tugenden wird demnach durch politische Umsicht und Gerechtigkeit gemäßigt: «Er hat den Schrecken zwischen den Brauen, / den Mut in den Augen und den Stolz auf der Stirn, /

in deren Bereich das Ehrgefühl und der Rat angesiedelt sind.»¹³ Aretino ließ sich bereits in seinem Loblied auf Tizians *Portrait des Francesco Maria della Rovere* von 1536–1538 (Florenz, Uffizien), dessen Antlitz zwischen den Augenbrauen eine tiefe Furche aufweist, von diesen Prinzipien leiten. Dieses Gemälde huldigt gleichermaßen der politischen Würde des Herzogs von Urbino wie auch seiner glänzenden militärischen Laufbahn. Die Löwenmiene, die das Kriegshandwerk verherrlicht, charakterisiert die Portraits fürstlicher Feldherren und kehrt auf dem Visier ihrer Paradehelme in Form eines Löwenkopfes wieder [Abb. 4].¹⁴ Doch auf den Darstellungen zur Glorifizierung ihrer Souveränität nimmt sie mildere Züge an. So ist zu beobachten, daß die löwenartige «Verstimmung» auf den für sein Herzog-



3 | Löwenhafte Physiognomie, aus: Giambattista della Porta: *De Humana physiognomia*, Vico Equense 1586, Holzschnitt

tum in Parma bestimmten prunkvollen Bildnissen von der Stirn Alessandro Farneses gewichen ist, wie etwa auf jenem vor 1590 von Jean-Baptiste de Saive geschaffenen Portrait, das ihn in Rüstung zeigt, im Hintergrund die belagerte Stadt Antwerpen (Parma, Galleria Nazionale).¹⁵ Auf dem Kupferstich der Gebrüder van Veen fällt der Vergleich mit dem antiken Exemplum indes zugunsten des modernen Helden aus: «Aufgrund Deines Namens bist du Alexander ebenbürtig, aufgrund Deiner Taten ihm überlegen», heißt es in der Inschrift. Die Vorrangstellung Alessandro Farneses liegt nicht nur im kriegerischen Rang der besiegten Feinde begründet, sondern auch und vor allem in der Zielsetzung seines Kampfes, der einzig und allein der Verbreitung des Glaubens gilt: «Er hat die zum Krieg untauglichen Perser und Inder niedergeworfen, Du hast für Gott die martialisch gesinnten Belgier und Kelten unterworfen.» Das Loblied schließt mit den Worten, daß die Religion «im Schutze deiner Parma» stehe, womit sowohl ein Schild («parma») als auch die Stadt Parma gemeint sein kann: ein Wortspiel, das auch die Metapher des mit Farneses Wappen gezierten Schildes erklärt, den der Herzog auf seinem Portrait schützend über eine die Religion personifizierende Statuette hält. Die Botschaft wird noch



4 | Filippo Negroli (Umkreis): Bourguignotte «alla ronica», um 1550–1555, Stahl, Gold u. Kupfer, Wien, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer

zusätzlich durch den auf dem Rand des eingravierten Satz verdeutlicht: «Religion setz, Bevölkerung, Farneses durchsch Parma/der farnesische Schild, wird E Jesu Christi Hilfe Schutz gewähre heroischen Tugenden der Antike erwar mit in Gestalt des modernen Feldherrn em Leben und werden zur offensiven w siven Waffe im Dienst der so viel edlere der Heiligen Römischen Kirche. In diese schufen Otto und Gijsbert van Veen i 1586 einen weiteren Stich, auf dem Alessandro Farnese als Herkules am Scheideweg dargestellt ist, der von der Religion zu den Tempeln Ehre und Tugend geführt wird und n



5 | Gijsbert van Veen (nach Otto van Veen): Alessandro Farnese von der Religion geleitet, 1586, Kupferstich, 36 x 23 cm, Amsterdam, Rijksprentenkabinet

seines Schildes mit dem Gorgonenhaupt die Untugenden zu Stein erstarren läßt [Abb. 5] (Herkules).¹⁶

In einem von politischen wie religiösen Konflikten zerrissenen Europa fand die Gewalt der Kriegsführung ihre höchste Rechtfertigung in der Verteidigung des Glaubens.¹⁷ Der Herzog von Parma reihte sich in diesem Punkt in die illustre Nachkommenschaft Karls V. ein, jenes laut Paolo Giovio «perfekten Feldherrn», der nach seiner Krönung in Bologna im Jahre 1530 durch Papst Clemens VII. seine Mission eines *Defensor fidei* mit Inbrunst angetreten hatte.¹⁸ Die beiden großen Siege Karls V. gegen die Feinde des Christentums, die Eroberung von Tunis im Jahre 1535 und die Schlacht von Mühlberg im Jahre 1547, wurden in einer Tapissérie nach den Kartons Jan C. Vermeyens von 1546–1554 (Madrid, Palacio Real) sowie in einem Reiterbildnis Tizians von 1548 (Madrid, Museo Nacional del

Prado) verewigt.¹⁹ Die Bekämpfung der Ungläubigen und Häretiker setzte sich parallel dazu als Topos bei der allegorischen Glorifizierung des Kaisers durch, für die Leone Leonis Statue Karl V. triumphiert über den Furor von 1549–1555 (Madrid, Museo Nacional del Prado) zweifellos eines der gelungensten Beispiele darstellt (Tugend).²⁰ Die Protestanten versäumten jedoch nicht, sich das triumphale und ethische Vokabular des Bildes vom vollkommenen katholischen Feldherrn anzueignen. Im Jahre 1590 beschlagnahmte das Heilige Offizium zu Rom einen Kupferstich Heinrichs IV., weil darauf der vom Heiligen Stuhl nicht anerkannte häretische Monarch als «König von Frankreich und Navarra» mit dem Zusatz «Kriegs- und Glaubensheld» betitelt wurde.²¹ Dieser Stich von Philippe Thomassin, der über spätere Fassungen von der Hand Giovanni Battista Mazzas bekannt wurde, verlieh Heinrich IV. eine löwenhafte Physiognomie mit einer breiten, von einem lodernnden Haarschopf gekrönten gerunzelten Stirn, ein wahres Gegenbild zum Antlitz des tugendhaften Alessandro Farnese [Abb. 6].

Indessen wird die Verherrlichung des Herzogs von Parma als *Defensor fidei* auf den Stichen der Gebrüder van Veen durch das Abzeichnen eines Gonfaloniere (Bannerträgers) der Heiligen Römischen Kirche inmitten seines Wappens sowie durch die Kollane des Ordens vom Goldenen Vlies um seinen Hals oder seinen Wappenschild gerechtfertigt. Diese beiden Titel, die der Herzog nach der Einnahme Antwerpens von Papst Sixtus V. und König Philipp II. von Spanien offiziell verliehen bekam, waren der Beweis für die Anerkennung seiner Heldentat durch seinen spirituellen und seinen irdischen Souverän.²² Gleichzeitig setzte die hochtrabende Rhetorik der Stiche der Gebrüder van Veen dem nahezu gänzlichen Fehlen von Bildern ein Ende, nachdem Alessandro Farnese sich seit seiner Ernennung zum Statthalter der Niederlande nicht nur



6 | Giovanni Battista Mazza: Heinrich IV., um 1590, Kupferstich, 28 x 19 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France

gegen die Abbildung seines Antlitzes, sondern auch hartnäckig gegen die Darstellung seiner Heldentaten gewehrt hatte.²³ Der Wandel in der Bildpolitik nach der Einnahme Antwerpens legt nahe, daß die Stiche der Gebrüder van Veen nicht nur aufgrund ihrer Ikonographie, sondern auch wegen ihres behutsamen und gezielten Einsatzes an der Entstehung der Gestalt des vollkommenen Feldherrn beteiligt waren. Erst nach einer beispielhaften Heldentat, der die Anerkennung des Papstes und seines Königs gebührte, empfand sich Alessandro Farnese als würdig, sein Antlitz und seine Heldentat verewigen zu lassen. Die Realisierung seiner Portraits scheint somit ganz und gar die posttridentinischen Gebote zu befolgen, wie sie im Jahre 1582 durch die Abhandlung Gabriele Paleottis festgeschrieben wurden; diese räumte allein den Heiligen oder denjenigen, «die sich ob ihrer Würde und ihrer

aufsergewöhnlichen Tugenden hervor Recht ein, sich abbilden zu lassen.²⁴ Daß der in all seinem Tun auf seinen R dachte Herzog von Parma dermaßen v mit seinem Konterfei verfuhr, war jede zuletzt eine Reaktion auf das negative des vorherigen Statthalters der Niederlande, Herzogs von Alba, Fernando Álvarez de Als brillanter Kriegsmann hatte dies allein wegen seiner mangelnden «zivilisierte», sondern auch wegen der Bror von der Hand Jacques Jonghelincks der Bevölkerung auf sich gezogen (A Rebellion).²⁵ Das Denkmal, das er 1571 in der Zitadelle von Antwerpen z eigenen Ehren hatte errichten lassen, st als «Friedensstifter» dar, der die Hydra stands bezwingt.²⁶ Wegen seiner Maß löste dieses Werk alle nur erdenkliche K Die Antwerpener sahen darin das sch Mal ihrer «ewigen Knechtschaft», wäh spanische Hof es als Zeichen des Hochr tens des Herzogs von Alba auslegte, selbst ein Monument seiner Siege erric te, anstatt seinem Herrscher die ihm ge de Ehre zu erweisen.²⁷ Philipp II. ordn Jahre später die Entfernung der ums Skulptur an, die jedoch dank der von Galle in Kupfer gestochenen und weitv ten Reproduktion sowie zahllosen Besce gen in den Chroniken der Niederlande großen Bekanntheitsgrad erlangen sol rannei). Alessandro Farnese widmete seinen Si diglich papierene Monumente, die klei tig waren, allerdings eine hohe Auf saßen. Und zu seinen Lebzeiten sollten so raffinierten und gelehrten Drucke de der van Veen nur noch weniger anspruch Kupfer gestochene Portraits und einige wöhnliche Gemälde folgen.²⁸ Farnese



7 | Ippolito Buzi: Standbild des Alessandro Farnese (ergänzte antike Panzerstatue), 1593, Marmor, Rom, Palazzo dei Conservatori, Sala dei Capitani

der Nachwelt die Entscheidung, ob ihm die Ehre einer Statue gebühre; er folgte damit den strenger theoretischen Positionen zur Bildniskunst, die nur einem Verstorbenen ein Denkmal zubilligten, wenn die Tugend des Dargestellten gesichert feststand.²⁹ In diesem Sinne wird die Entscheidung des römischen Senats, kurz nach dem Tod des Herzogs ihm zu Ehren auf dem Kapitool ein Standbild zu errichten, in den späteren Auflagen der *Ritratti di capitani illustri* als letzter Beweis für dessen «vorbildliche Tüchtigkeit und militärische Umsicht» bezeichnet, die «in jeder Hinsicht seinen antiken römischen Vorgängern ebenbürtig» seien.³⁰ Das Werk, das aus dem heroischen Körper einer antiken kaiserlichen Statue besteht, die Ippolito Buzi mit einem neuen Kopf versah, wurde bereits 1593 in der heutigen Sala dei Capitani des Konservatorenpalasts aufgestellt, in der schon bald die Mo-

numente der berühmtesten Verfechter des Glaubens versammelt waren |Abb. 7|. ³¹

Die stolze Bronzestatue des Herzogs von Alba und die tugendhaften papierernen Monumente des Herzogs von Parma stecken als Extreme den Rahmen für die Verehrung des Feldherrn ab, die mit dem Respekt für den Herrscher, in dessen Auftrag die Befehlshaber handelten, vereinbar zu sein hatte. Im ausgehenden 16. Jahrhundert war dieser Punkt von wesentlicher Bedeutung, zumal die Epoche der an der Spitze ihres Heeres kämpfenden Herrscher, deren herausragende Helden Karl V. und Franz I. waren, allmählich der Vergangenheit angehörte.³² Die Trennung zwischen der Gestalt des Fürsten und der des Feldherrn trat besonders deutlich in der spanischen Monarchie zutage, seitdem Philipp II. nach seinem Sieg von Saint-Quentin das Kriegshandwerk ganz und gar seinen Generälen überließ und damit das Prinzip einer Regierung aus der Ferne einführte. Diese politische Veränderung sollte eine langatmige theoretische Debatte über die Vor- und Nachteile der Präsenz des Herrschers auf dem Kriegsschauplatz auslösen: Zwar konnte wahrer Ruhm allein auf dem Schlachtfeld errungen werden, doch war das Fernbleiben des Fürsten vom Kampfgeschehen aus politischen Gründen ratsam, damit das Reich im Fall einer Niederlage nicht ohne Führung blieb.³³ Der vollkommene Feldherr, der sich durch die Erhabenheit seiner militärischen Erfolge Lorbeeren verdient hatte, konnte demnach seinen eigenen Monarchen durchaus in dessen Eigenliebe verletzen. Die Thronnachfolger Karls V. sollten ihren brilliantesten Generälen gegenüber immer ein gewisses Mißtrauen hegen, worunter Alessandro Farnese zu leiden hatte, dem Philipp II. am Ende seiner Regierungszeit unterstellte, einen eigenen Herrschaftsanspruch auf die Niederlande geltend machen zu wollen.



8 | Diego Velázquez: Reiterbildnis Philipps IV., um 1628–1635, Öl/Lw., 303 x 317 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado

Der Rahmen, in dem der «perfekte» Feldherr dargestellt werden konnte, hatte demnach seine Grenzen, zumal der Widerhall seiner Siege eigentlich dem Ruhm seines Herrschers zugute kommen sollte. Die militärische Ikonographie büßte damit als Dokumentation des Kriegshandwerks immer weiter an Bedeutung ein, zugunsten einer Betonung der politischen Macht des Herrschers.³⁴ Dieser Prozeß zeigt sich besonders deutlich an den Veränderungen des Reiterbildnisses: Während es noch im 15. Jahrhundert die militärischen Tugenden der *Condottieri* preisen sollte, blieb es seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert zunehmend den Fürsten vorbehalten, die es als Zeichen ihrer rechtmäßigen Autorität erachteten und ihren Herrschaftsraum damit versahen († Reiterstandbild).³⁵ Dieselbe Bedeutungsverschiebung ist in der Gestaltung des Salón Nuevo des Alcázar in Madrid zu Beginn des 17. Jahrhunderts zu erkennen. Dort bezeugt zwar Tizians Reiterbildnis von Karl V. die Anwesenheit des Kaisers in Mühlberg, doch im Kontext eines Zyklus dynastischer Bildnisse, der über eine Allegorie das Fernbleiben der Nachfolger Karls V. vom Kriegsschauplatz



9 | Jusepe Leonardo: Ambrogio Spinola bei der von Jülich, 1634–1635, Öl/Lw., 307 x 381 cm, Museo Nacional del Prado

kompensierte, diente es vor allem dem der Verteidigung des Glaubens durch die lische Monarchie.³⁶ Im Salón de Re Buen Retiro, der den militärischen Sieg rend der Regentschaft Philipps IV. scheint die Dichotomie zwischen Herrs Feldherr endgültig ihren Höhepunkt : chen. Inmitten einer Serie dynastische portraits von der Hand Velázquez' erscl regierende König in Rüstung und zu Pfe Kommandostab in der Hand |Abb. 8|.] handelt es sich bei den Helden der Schlachtenszenen um die herausragen neräle des Königs, wie etwa Ambrogio der auf den von Velázquez beziehur Jusepe Leonardo angefertigten Gemäl ser Serie bei der Übergabe von Breda un gezeigt wird |Abb. 9| († Gestik).³⁷ Die rische Darstellung des Herrschers b Spanien seither metaphorische Bec Während das ganzfigurige Bildnis in als Ausdruck des Verteidigungswillens Schutzes des Reiches interpretiert wu wickelte sich die Darstellung zu Pferde Metapher vorbildlichen Regierens, w Führung eines feurigen Streitrosses d

Monarchen für dessen Fähigkeit stand, seine Untertanen zu lenken.³⁸

Durch die während des Dreißigjährigen Krieges einsetzende Verstaatlichung der Streitkräfte sollte die schillernde Rolle des Feldherrn zwar immer weiter an Bedeutung einbüßen, doch in der Vorstellung lebte seine heroische Figur weiter. Das Ideal des vollkommenen Feldherrn als *Defensor fidei* nahm im Zuge der Befreiung Wiens von der Belagerung der Türken im Jahre 1683 durch Johann III. Sobieski ein letztes Mal in aller Pracht Gestalt an: In Rom war die Rede davon, ihm zu Ehren auf dem Kapitol oder im Petersdom ein Denkmal zu errichten, doch sollte dieses Vorhaben nie realisiert werden.³⁹

Anmerkungen

- 1 Vgl. Aliprando Capriolo: *Ritratti di cento capitani illustri*, Rom 1596; bei den wichtigsten Neuauflagen handelt es sich um Pompilio Totti: *Ritratti et elogii di capitani illustri*, Rom 1635; Giulio Roscio: *Ritratti et elogii di capitani illustri che ne' secoli moderni hanno gloriosamente guerreggiato descritti da Giulio Roscio, Mons. Agostino Mascardi, Fabio Leonida, Ottavio Tromsarelli & altri*, Rom 1646.
- 2 Vgl. Marcello Fantoni (Hg.): *Il «Perfetto Capitano». Immagini e realtà (secoli XV-XVII)*, Rom 2001.
- 3 Vgl. Leo van der Essen: *Alexandre Farnèse, prince de Parme, gouverneur général des Pays-Bas*, 5 Bde., Brüssel 1933–1937.
- 4 Totti 1635, S. 258 f.; vgl. Roscio 1646, S. 339 ff.
- 5 Vgl. Bert W. Meijer: *Parma e Bruxelles. Committenza e collezionismo farnesiani alle due corti*, Mailand 1988, S. 176 f.
- 6 Vgl. Frances A. Yates: *Astraea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, London 1975, S. 1–28.
- 7 Vgl. Marcello Fantoni: *Il «Perfetto Capitano»: Storia e mitografia*, in: id. 2001, S. 15–66; Elisabeth Oy-Marra: *Aspetti della rappresentazione del «Perfetto Capitano» nell'arte italiana del Quattro-Cinquecento*, in: *ibid.*, S. 351–383; Friedrich Polleroß: *De l'«exemplum virtutis» à l'apothéose. Hercule comme figure d'identification dans le portrait. Un exemple d'adaptation des formes de représentation classiques*, in: Allan Ellenius (Hg.): *Iconographie, propagande et légitimation*, Paris 2001, S. 49–76.

- 8 Vgl. Amedeo Quondam: *Cavallo e cavaliere. L'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*, Rom 2003, S. 71–114; *Heroic Armor of the Italian Renaissance*. Filippo Negroli and his Contemporaries, hg. v. Stuart W. Pyhrr u. José-A. Godoy, Ausstellungskatalog, New York, Metropolitan Museum of Art, 1998–1999, New York 1998, S. 125 ff. u. S. 278 ff.
- 9 Vgl. *Parures triomphales. Le maniérisme dans l'art de l'armure italienne*, hg. v. José-A. Godoy u. Silvio Leydi, Ausstellungskatalog, Genf, Musées d'art et d'histoire, 2003, Genf 2003, S. 478–481, Nr. 75.
- 10 Paolo Rinaldi: *Liber relationum*, zit. nach van der Essen 1933–1937, Bd. II, S. 30.
- 11 Vgl. Peter Meller: *Physiognomical Theory in Renaissance Heroic Portraits*, in: *The Renaissance and Mannerism. Acts of the 20th International Congress of the History of Art*, Bd. II, Princeton 1963, S. 53–69, S. 58 f.
- 12 Vgl. Giambattista della Porta: *De Humana physiognomonia* [1586], Paris 1990, S. 54 ff. u. S. 229 ff.
- 13 Pietro Aretino: *Lettere. Il primo e il secondo libro*, hg. v. Francesco Flora, Mailand 1960, S. 279 f. (Sonett zum Brief an Veronica Gambara vom 7. November 1537).
- 14 Vgl. *Heroic Armor of the Italian Renaissance* 1998, S. 204–212.
- 15 Vgl. Meijer 1988, S. 178.
- 16 Vgl. *ibid.*, S. 177.
- 17 Vgl. Daniela Frigo: *Principe e capitano, pace e guerra. Figure del «politico» tra Cinque e Seicento*, in: Fantoni 2001, S. 273–304, S. 295 ff.
- 18 Vgl. María José Rodríguez-Salgado: *«El perfecto capitán». Carlos V en los años cuarenta*, in: *La restauración de «El emperador Carlos V a caballo en Mühlberg» de Tiziano*, Ausstellungskatalog, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001, Madrid 2001, S. 17–42; Diane H. Bodart: *Frédéric Gonzague et Charles Quint. Enjeux politiques et artistiques des premiers portraits impériaux par Titien*, in: Sylvia Ferino-Pagden u. Andrea Beyer (Hg.): *Tizian versus Seisenegger. Die Portraits Karls V. mit Hund. Ein Holbeinstreit*, Turnhout 2005, S. 19–31, S. 22.
- 19 Vgl. *Der Kriegszug Kaiser Karls gegen Tunis. Kartons und Tapissereien*, hg. v. Wilfried Seipel, Ausstellungskatalog, Wien, Kunsthistorisches Museum, 2000, Wien 2000.
- 20 Vgl. Fernando Checa: *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*, Madrid 1999, S. 257 ff.
- 21 Vgl. Diane H. Bodart: *Verbreitung und Zensurierung der Königlichen Porträts im Rom des 16. und 17. Jahrhunderts*, in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Bd. 8, hg. v. Uwe Fleckner et al., Berlin 2004, S. 1–67, S. 17 ff.

- 22 Farnese wurde im Jahr 1581 zum Ritter des Goldenen Vlies in pectore ernannt; vgl. Giuseppe Bestini: *I Farnese e il toson d'oro. L'ideale cavalleresco dei duchi di Parma*, in: Antonella Bilotto, Piero del Negro u. Cesare Mozzarelli (Hg.): *I Farnese. Corti, guerra e nobiltà in antico regime*, Rom 1997, S. 267–287, S. 277 f.
- 23 Vgl. Brief von Jacques-Annibal de Hohemans an Erzherzog Ferdinand II. von Tirol, 11. Januar 1579, zit. nach Francis Kelly: *Les Portraits du prince de Parme. Essai d'iconographie méthodique*, in: van der Essen 1933–1937, Bd. V, S. 389–409; Paolo Rinaldi: *Liber relationum*, zit. nach *ibid.*, Bd. II, S. 25 ff.
- 24 Gabriele Paleotti: *Discorso intorno alle immagini sacre e profane, diviso in cinque libri* [1582], in: Paola Barocchi (Hg.): *Trattati d'arte del Cinquecento, fra Manierismo e Controriforma*, 3 Bde., Bari 1960–1962, Bd. II, S. 117–509, S. 332–336.
- 25 Vgl. Giovanni Botero: *I Capitani*, Turin 1607, S. 73 f.
- 26 Vgl. Luc Smolderen: *La Statue du duc d'Albe à Anvers par Jacques Jonghelinc (1571)*, Brüssel 1971.
- 27 Vgl. Jacques de Thou: *Histoire des choses arrivées de son temps (1543–1607)*, Paris 1659, S. 324.
- 28 Vgl. Kelly 1937.
- 29 Vgl. Paleotti 1960–1962, S. 320 f.
- 30 Totti 1635, S. 259; vgl. Roscio 1646, S. 342.
- 31 Vgl. Didier Bodart: *Cérémonies et monuments romains à la mémoire d'Alexandre Farnèse, duc de Parme et de Plaisance*, in: *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome* 37/1965, S. 137–160; zu den für dynastische Zwecke von der Familie Farnese errichteten Statuen vgl. Roberto Sabbadini: *L'uso della memoria. I Farnese e le immagini di Alessandro, duca e capitano*, in: Fantoni 2001, S. 155–182.
- 32 Vgl. Frigo 2001, S. 285–295.
- 33 Vgl. Fantoni 2001, S. 46–52 u. S. 491–508 (Quellenverzeichnis); Joël Cornette: *Le Roi de guerre. Essai sur la souveraineté dans la France du* (1993), Paris 2000, S. 177–207.
- 34 Vgl. Godehard Janzing: *Le Pouvoir en matière de commandement dans l'image du souverain des temps modernes*, in: Thomas W. Gae Nicole Hochner (Hg.): *L'Image du roi de France Louis XIV*, Paris 2006, S. 245–280; Diard: *De Mühlberg à Lérida. Le portrait mi-présence du roi en guerre dans l'Espagne de 1618*, in: *ibid.*, S. 283–305.
- 35 Vgl. Ulrich Keller: *Reitermonumente abscheuliche Funktionen, München u. Zürich 1971* Erben: *Die Reiterdenkmäler der Medici in Florenz*, in: *Mitteilungen des Historischen Instituts in Florenz* 40/1996, S. 1–10; Michel Martin: *Les Monuments équestres de France. Une grande entreprise de propagande*, Paris 1986.
- 36 Vgl. Steven N. Orso: *Philip IV and the Alcázar of Madrid*, Princeton 1986, S. 3.
- 37 Vgl. *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el arte*, hg. v. Andrés Ubeda de los Cobos, Ausstellungskatalog, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005, Madrid 2005, S. 91–167.
- 38 Vgl. Juan de Zabaleta: *Errores celebrados* [1618], in: David Hershberg, Madrid 1972, S. 53–60; John F. Moffitt: *Veldzque and the Baroque Equestrian Portrait*, in: *Burlington Magazine* 123/1981, S. 529–537; Diane H. Bodart: *Portrait équestre de Christine de Suède par Olivier Bonfait u. Brigitt* (Hg.): *Les Portraits du pouvoir*, Rom 2003, S. 81 ff.
- 39 Vgl. Tod A. Marder: *Bernini's Scala Regia and the Palazzo Apostolico*, Cambridge 1997, S. 202–211, Nr. 129.