

## L'ARCO DI LORENA HABSBURGISCHE PROPAGANDA IN FLORENZ

von Bruno Klein

1737 endete mit dem Tod des Grossherzogs Gian Gastone die jahrhundertlange Herrschaft der Medici. Die Toskana war bereits vorher zur Figur im Spiel der europäischen Grossmächte geworden, die sie bei dem absehbaren Aussterben der alten Herrscherdynastie als besonders leicht verschiebbar betrachteten. So wurde nach dem Tod des letzten Medici der Herzog von Lothringen, Franz Stephan, neuer Grossherzog der Toskana. Er selbst hatte sein Land an den polnischen König Stanislas Leszcynski abtreten müssen, dessen Tochter, Maria Leszcynska, mit Ludwig XV. vermählt wurde, um so in der Erbfolge Lothringens für Frankreich zu sichern. Franz Stephan schliesslich war mit Maria Theresia, der künftigen habsburgischen Alleinerbin, verheiratet. So arrondierten die Grossmächte Frankreich und Österreich ihre Grenzen, während die aufgesogenen Kleinstaaten sowohl politisch als auch kulturell ihre ehemalige Bedeutung vollkommen verloren.

Die neuen Herren der Toskana benahmen sich wie Usurpatoren, zusätzliche Konflikte wurden durch den Zusammenstoss einer neuen, aufgeklärten Schicht von Verwaltungsbeamten mit den durchaus rückständigen Strukturen in der Toskana geschaffen. Der neue Grossherzog, der seinen Titel eines Herzogs von Lothringen behalten hatte, regierte nicht selbst, sondern liess das Land durch einen wenig geliebten Regentschaftsrat verwalten. Er lebte bei seiner Frau am Wiener Hof oder versuchte sich, allerdings ohne Erfolg, als Feldherr in den Türkenkriegen. Die Kriegspause der Wintermonate 1738/39 nutzte er zusammen mit Maria Theresia zu seiner ersten und einzigen Reise in sein Grossherzogtum, um sich so der Kritik zu entziehen, der er in Wien und im Feld wegen seiner Misserfolge ausgesetzt war.

Eine erste Anweisung an den Regentschaftsrat im Zusammenhang mit der Reise datiert vom 22.11.1738.<sup>1</sup> Das Datum des 10. Dezember 1738 tragen die Briefe, mit denen der Doge, der Papst und schliesslich auch die Pfalzgräfin Anna Luisa de' Medici in Florenz informiert werden<sup>2</sup>, während am gleichen Tag auch erste Anweisungen zur Planung des Einzugszereemoniells an den Regentschaftsrat ergehen.<sup>3</sup> Einige Tage später wird die Abreise von Wien auf den 17. Dezember 1738 festgelegt.<sup>4</sup>

In Florenz ist erstmals am 3. Dezember von einem Festapparat für den Einzug des Herrscherpaares die Rede, gleichzeitig wird auch der Architekt des Triumphbogens, der den Hauptschmuck des Ingressus bilden sollte, genannt. Dies war Jean Nicolas Jadot, der zur Durchführung des Projektes von Wien nach Florenz gekommen war.<sup>5</sup> Jadot, wie der Grossherzog ein Lothringer, hatte bereits in der dortigen Residenz Lunéville gebaut.

Als mit der Errichtung des Bogens in der Dezembermitte des Jahres 1738 begonnen wurde, war an eine vollständige Ausführung in Stein nicht mehr zu denken. So wurden denn zunächst nur die aufwendigen Fundamentierungsarbeiten durchgeführt, nach deren Abschluss dann ein Holzmodell in Originalgrösse als Provisorium aufgebaut wurde.<sup>6</sup> Erst nach der Ankunft des Herrscherpaares schritt man, dann allerdings unverzüglich, an die steinerne Ausführung des Bogens.<sup>7</sup> Briefen von Jadot, in denen er sich gegen den Vorwurf unpünktlicher Bezahlung der Bauleute wehrt, ist zu entnehmen, dass im Mai 1739 die

Freisäulen noch nicht wie geplant aufgestellt werden konnten.<sup>8</sup> Die zugehörigen Kapitelle stehen Anfang Juni kurz vor der Vollendung.<sup>9</sup> Ende Februar 1740 sind die ersten Statuen zur Aufstellung bereit.<sup>10</sup> Wie aus späteren Nachrichten hervorgeht, kann es sich hierbei nur um die Statuen auf der Feldseite des Bogens gehandelt haben, einschliesslich des bekrönenden Reiterstandbildes, jedoch noch nicht um die Reliefs.

1741 scheint das Monument (Abb. 1) weitgehend vollendet gewesen zu sein.<sup>11</sup> Im gleichen Jahr hatte Jadot einen Kostenvoranschlag für die feldseitigen Reliefs über den drei Durchfahrten geliefert.<sup>12</sup> Damals konnte der Bildhauer Francis Janssens jedoch aus Kostengründen nur die beiden kleineren seitlichen Reliefs anfertigen, während er erst 1744 auf Betreiben Jadots das grosse mittlere skulptierte.<sup>13</sup> Es wurde 1747 fertiggestellt und angebracht.<sup>14</sup> Jadot selbst hatte 1745 Florenz endgültig verlassen, um nach Wien zurückzukehren. In der Position des "direttore delle fabbriche pubbliche", die er seit 1739 innegehabt hatte, liess er sich fortan von Giuseppe Ruggieri vertreten, der somit die weiteren Arbeiten am Triumphbogen beaufsichtigte. 1751 wurde Janssens erneut mit der Herstellung von Reliefs beauftragt. Diesmal sollte er auf der Stadtseite über dem Mittelbogen die Krönung des Grossherzogs zum Kaiser im Frankfurter Dom darstellen sowie zwei Reichsadler für die noch leeren Felder über den Seitenportalen anfertigen (Abb. 2).<sup>15</sup> Diese Arbeiten führte er bis zum Januar 1755 aus.<sup>16</sup> Kurz danach wurde ein weiterer Auftrag für die noch fehlenden Attikafiguren auf der Stadtseite erteilt.<sup>17</sup> Von diesen schuf Janssens drei<sup>18</sup>, die übrigen meisselten Giovanni Battista Piamontini und Francis Harwood, die auch für die Trophäen dort verantwortlich waren.<sup>19</sup>

Der Triumphbogen ist somit das Monument der "Reggenza", an dem von 1738 bis 1755 kontinuierlich gebaut wurde und dessen Statuenschmuck immer weiter vervollständigt wurde. Schliesslich waren bereits 1751, 1759 und 1779 die ersten Restaurierungen fällig.<sup>20</sup>

Die Idee zur Errichtung eines Triumphbogens vor der Porta a San Gallo ging wahrscheinlich auf ein Mitglied des Regentschaftsrates, den Senator Carlo Ginori, zurück.<sup>21</sup> Schriftliche Quellen zur Vorgeschichte des Monuments scheinen sich nicht erhalten zu haben, wohl aber einige Zeichnungen. Das Archiv des Museums "Firenze com'era" bewahrt Blätter für vier verschiedene Projekte auf, von denen eines mit dem ausgeführten Bogen übereinstimmt.<sup>22</sup> Von den drei übrigen stammt eines von Filippo Ciochi<sup>23</sup>, die beiden anderen sind anonym, beziehungsweise der Name des Autors ist unleserlich.<sup>24</sup> Ciochis Entwurf, der hier stellvertretend abgebildet ist (Abb. 3), zeigt eine eher herkömmliche platzrahmende Schauwand, die der alten Porta a San Gallo vorgeblendet werden sollte, sowie als billigere Alternative eine Ehrenpforte mit seitlichen, von Figuren bekrönten Balustraden. Beide Projekte haben den gleichen Grundriss. Ein spezifisches Programm dieser Ehrenportalen ist nicht erkennbar, da weder die Panneaus neben der Durchfahrt noch die Skulpturen bei beiden Entwürfen übereinstimmen. Sie wären offensichtlich beliebig austauschbar gewesen. Die beiden anderen Blätter im Besitz des Museums zeigen freistehende Triumphbögen, die ganz in der Tradition spätbarocker Festdekorationen stehen.

Dies gilt zum Teil auch für ein Projekt der Foggini-Söhne (Abb. 4)<sup>25</sup>, das einen Triumphbogen mit drei Öffnungen vorsah, deren mittlere sehr viel grösser und tiefer als die beiden seitlichen werden sollte. Der Mittelbau hätte ganz auf freistehenden Säulen und Pfeilern gestanden und einen baldachinartigen Charakter erhalten, wohingegen die Seitenportale eher zwischen festen Mauern eingeschnürt erschienen wären. Als Skulpturenschmuck waren stehende Figuren neben dem Mittelbogen und gefesselte Sklaven über dessen Säulen vorgesehen, ferner eine aufwendige zentrale Bekrönung mit Wappen, Trophäen und der Figur eines Reiters auf steigendem Pferd. Über den Seitenöffnungen waren allegorische Reliefs



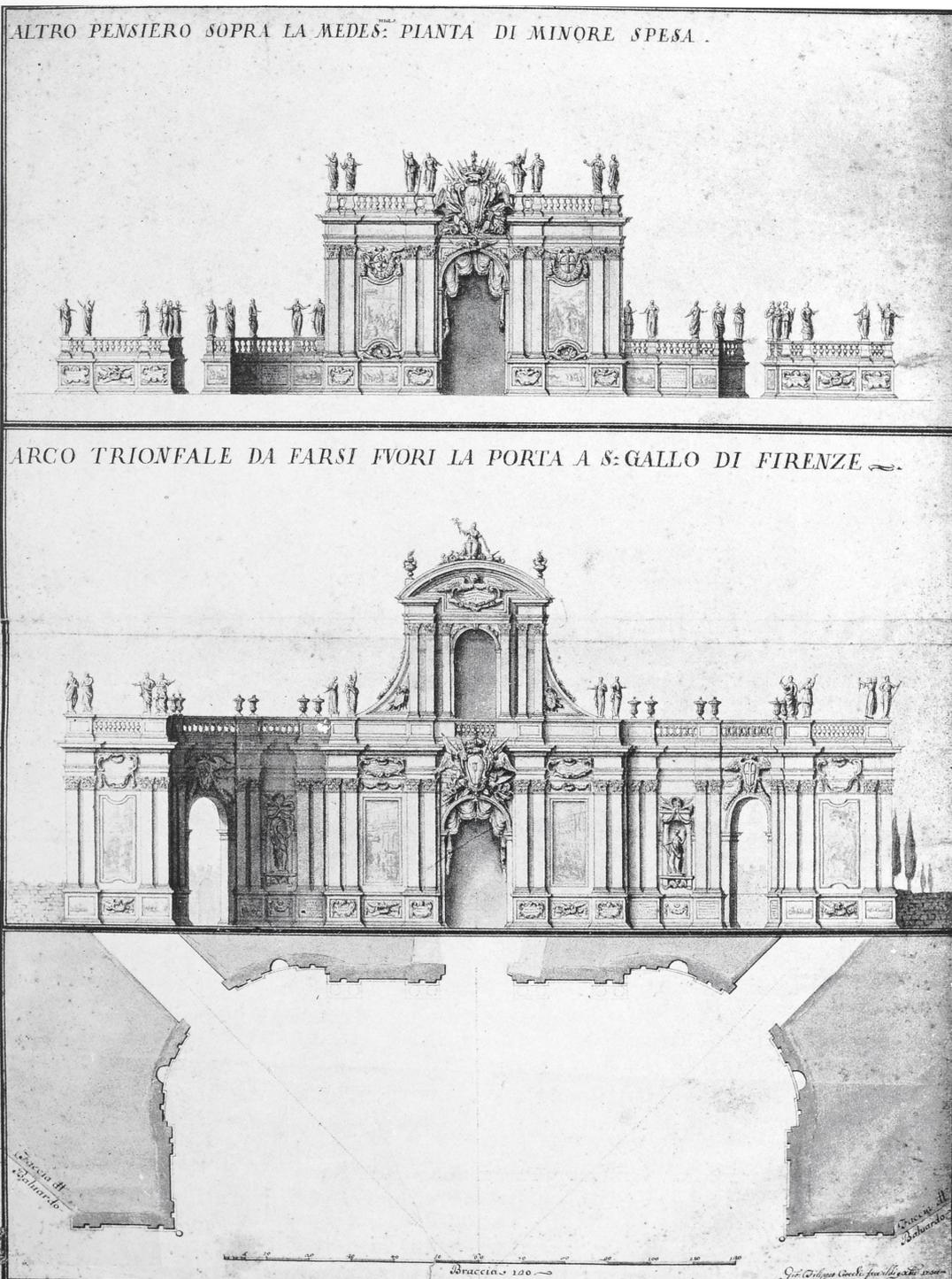
1 Florenz, Piazza della Libertà, Triumphbogen für Grossherzog Franz Stephan von Lothringen, Feldseite.



2 Florenz, Triumphbogen, Stadtseite.

oder Bilder geplant, Trophäen vor der Attika und je zwei stehende weibliche Figuren neben einer hochovalen Schrifttafel, um die sich eine Schlange windet, die sich selbst in den Schwanz beisst.

Dieses Programm scheint über den unverbindlichen Charakter der anderen Projekte hinauszugehen: Bedeutet schon die Schlange Kontinuität, so verweisen die gefesselten Sklaven auf ein bestimmtes mediceisches Denkmal, nämlich das für den Grossherzog Ferdinando I. in Livorno mit den bekannten Tacca-Figuren (Abb. 21). Aber alle diese Projekte

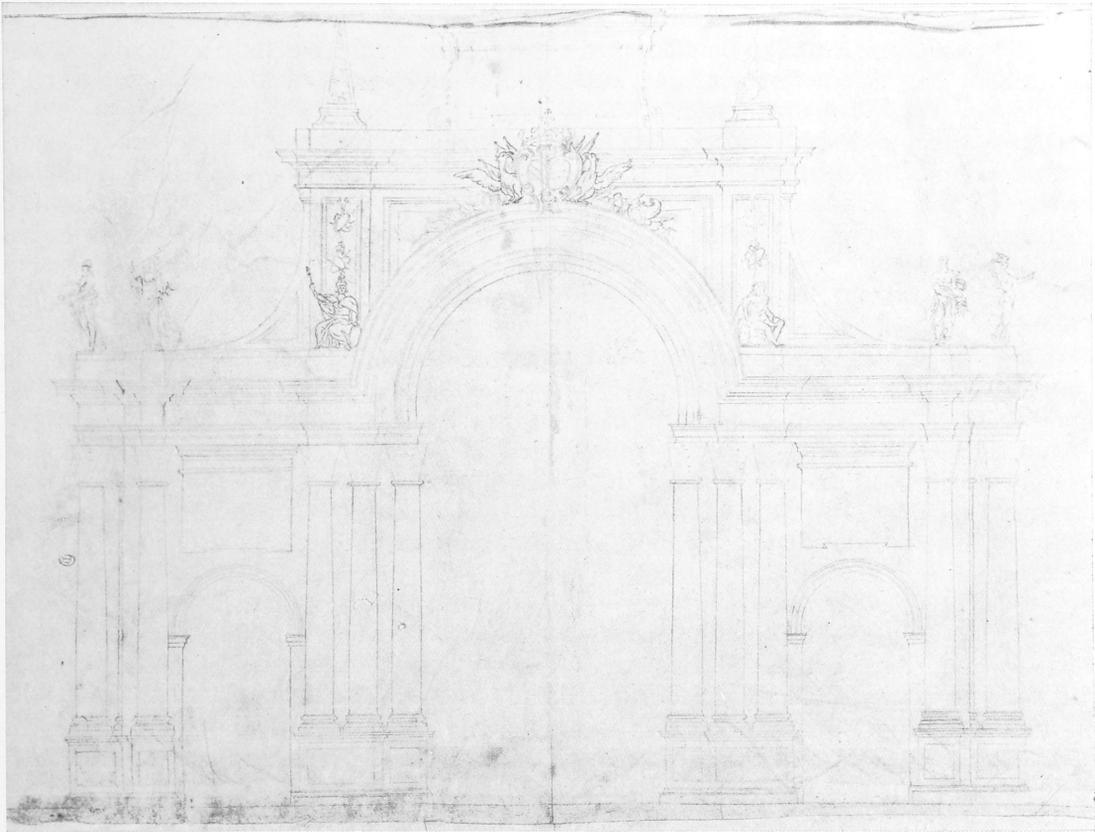


3 F. Ciochi, Entwurf für den Triumphbogen in Florenz, 1738.  
Archivio Museo Firenze com'era, 21E711.



4 V. und G. Foggini, Entwurf für den Triumphbogen in Florenz, 1739. Florenz, Biblioteca Marucelliana, F103.

Florentiner Künstler kamen nicht zum Zuge; der Auftrag für den Triumphbogen ging an den Lothringer Jadot, der eigens zu diesem Zweck von Wien nach Florenz gekommen war. Dessen erstes Projekt geht noch ganz von dem der Foggini aus (Abb. 5).<sup>26</sup> Es zeigt ebenfalls den Bogen mit drei Durchfahrten, deren mittlere gegenüber den seitlichen erheblich vergrößert ist. Auch dieser Bogen sollte von einer Reiterstatue bekrönt werden, jedoch mit schreitendem statt mit steigendem Pferd, wie die Ansätze in dem Papierfalz am oberen Rand des Blattes erkennen lassen. Mit einem solchen Reiterstandbild dürfte



5 N. Jadot, Erster Entwurf für den Triumphbogen in Florenz. Paris, Bibliothèque Doucet, III, N/ 10 "Recueil Jadot".

Jadot auf den Triumphbogen Perraults für Ludwig XIV. vor der Pariser Porte Saint Antoine zurückgreifen, dem auch die Doppelsäulen an den Schmalseiten des Bogens entlehnt sind, über die schliesslich auch der ausgeführte Entwurf verfügt (Abb. 6). Überhaupt scheint Jadots erstes Projekt eine französisch-klassische Reduktion des Foggini-Blattes zu sein, da viele Details auf diese Tradition hinweisen. Gerade der besonders vergrösserte Mittelbogen könnte sich gut von einem älteren Plan für eine Ehrenpforte von Marot herleiten lassen (Abb. 7).<sup>27</sup> Dessen Bögen sind wie der von Jadot auch mit kleinen Obeliskten dekoriert. Motivisch verwandt ist ebenfalls der zwar erst später ausgeführte Triumphbogen gegenüber dem Neuen Palais in Potsdam, der aber auf die gleiche französische Quelle zurückgeht wie Jadots Entwurf. Gegenüber den genannten älteren Beispielen zeichnet sich Jadots Projekt durch eine vereinfachte Ornamentierung aus. Die Figuren auf dem Bogen (von links nach rechts: Justitia, Pax, Minerva, Herkules, Ceres und Merkur) gehören zum Programm der guten und friedlichen Herrschaft, auf besondere Eigenschaften des neuen Grossherzogs wird allerdings nicht hingewiesen.

Der gebaute Triumphbogen (Abb. 8, 34)<sup>28</sup> unterscheidet sich von allen genannten Projekten durch seine geschlosseneren Formen mit dem horizontal durchlaufenden Gebälk und

der Attika, sowie durch eine präzisere Ausformulierung des architektonischen und skulpturalen Programms. Einzelne Details, wie die Doppelsäulen an den Schmalseiten, die Schrifttafeln über den Seitenöffnungen und auch ein Grossteil der Attikafiguren werden dabei vom ersten Projekt übernommen.

Dieser Bogen gibt sich deutlich als Zitat des Konstantinsbogens (Abb. 10) zu erkennen, mit seinen drei Durchfahrten, die mittlere davon vergrössert und bis ans Gebälk reichend, den von Pilastern hinterlegten Vollsäulen in rhythmischer Abfolge an den Fronten, dem entsprechend verkröpften Gebälk und der hohen Attika. Nur der Konstantinsbogen besass damals noch eine Figurenreihe vor dieser Attika, wie sie auch in Florenz wieder erscheint. Bei anderen antiken Bögen, zum Beispiel dem sonst durchaus ähnlichen des Septimius Severus, fehlt sie.

Durch diese bis damals genaueste Replik stellt Jadot eine fast archäologische Verbindung zum antiken Konstantinsbogen her. Wir haben deshalb kaum eine rein formale Entwicklung eines ersten Triumphbogenprojektes bis hin zu seiner Ausführung aufgezeichnet, sondern müssen mit einer gezielten Veränderung in Richtung auf ein genau benennbares Vorbild rechnen. Dies unterscheidet den ausgeführten Entwurf grundsätzlich von allen anderen Projekten. Der Grund dafür erklärt sich jedoch leichter nach einem Blick auf die Skulptur, deren Untersuchung deshalb hier eingeschoben sei.<sup>29</sup>

Der skulpturalen Ausgestaltung der Feldseite des Bogens liegt ein einheitliches Konzept zugrunde. Dies geht einerseits aus den Vorzeichnungen hervor, die schon den gleichen Figurenapparat zeigen wie die Ausführung, andererseits aber auch aus der Konsequenz, mit der Jadot die Fertigstellung gerade des Skulpturenschmucks betrieben hat. So mahnte er 1744 die Fertigstellung des Mittelreliefs mit den Worten an, "il bassorilievo di mezzo è il luogo al quale rende conto tutto l'opera e impedisce di vederne l'effetto." <sup>30</sup> So soll diese Szene auch Ausgangspunkt der nachfolgenden Untersuchung sein (Abb. 11). Da sie auf allen Abbildungen des Triumphbogens erscheint, noch bevor sie als Relief ausgeführt wurde, scheint sie von Jadot selbst entworfen zu sein. Dargestellt ist der Sieg über die Türken in der Schlacht von Cornia, wie nur aus den Quellen, nicht aber aus der Dar-

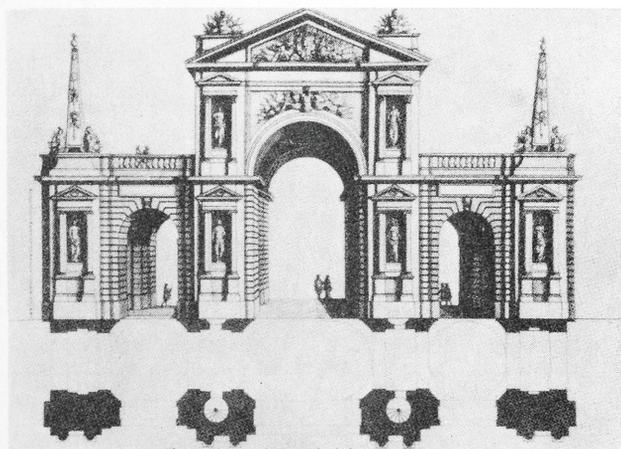


6 C. Perrault, Triumphbogen für Ludwig XIV. vor der Porte St. Antoine in Paris. Louvre, Cab. des Dessins, Inv. RF 5286.

stellung selbst hervorgeht. In ihr präsentiert sich der neue Grossherzog als Türkensieger allgemein, eine Verbindung zum Einzug nach Florenz fehlt. Die Komposition erinnert vage an römische Schlachtensarkophagen; der über einen Gefallenen wegretende Feldherr ist schon am Konstantinsbogen auf einem der wiederverwendeten trajanischen Reliefs ähnlich dargestellt. Von dort angeregt erscheint das Motiv wieder in der Szene der Schlacht an der Milvischen Brücke in der Sala di Costantino im Vatikan<sup>31</sup> und wurde ein Topos für den 'miles christianus'.<sup>32</sup>

Erst die beiden Reliefs über den seitlichen Durchfahrten nehmen Bezug auf den konkreten Anlass zur Errichtung des Triumphbogens, den Einzug des neuen Grossherzogs nach Florenz. Diese Szene ist links dargestellt, rechts als Pendant die Huldigung der Stadt Florenz (Abb. 12, 13). Auf dem Introitusrelief trägt der Feldherr eine antike Rüstung, ebenso wie schon auf dem der Schlacht von Cornia, wo auch die Soldaten antikisch gekleidet sind. Beim Ingressus kommt von links der Zug mit Trophäen und Siegeszeichen heran, davor reitet der Grossherzog, über dem, wie auch auf der Schlachtenszene, ein Adler fliegt. Ein Flussgott rechts unten, wohl eine Personifikation des Arno, liegt vor einem Triumphbogen, auf den sich der ganze Zug zubewegt. Dieser Bogen ist unschwer als derjenige zu identifizieren, an dem das Relief angebracht ist. Auf diese erste Abbildung des Florentiner Bogens werden wir noch einmal im Zusammenhang mit der Untersuchung seiner emblematischen Funktion zurückkommen müssen.<sup>33</sup>

Inhaltlich ist diese Szene als Fortsetzung des oberen Schlachtenreliefs aufzufassen: Nach dem Kampf zieht Franz Stephan als siegreicher Feldherr mit den Truppen in seine Hauptstadt ein. Damit haben wir einen Schlüssel zum unmittelbaren Verständnis dieses Bogens in der Hand: er ist eben nicht nur als Denkmal für den ersten Einzug des neuen Grossherzogs nach Florenz zu begreifen, sondern auch als Triumphbogen für den Feldherrn der Türkenkriege. Ein Blick auf die Pariser Planskizze (Abb. 8) genügt, um auch an diesem Punkt wieder die Konkretisierung des Programmentwurfs festzustellen. Dort war noch die Einfahrt des grossherzoglichen Paares in die Stadt an dieser Stelle dargestellt, was, allerdings in antiken Modus übersetzt, dem historischen Ablauf des Geschehens entsprochen hätte. Tatsächlich sind Franz Stephan und Maria Theresia ja in der Kutsche nach Florenz

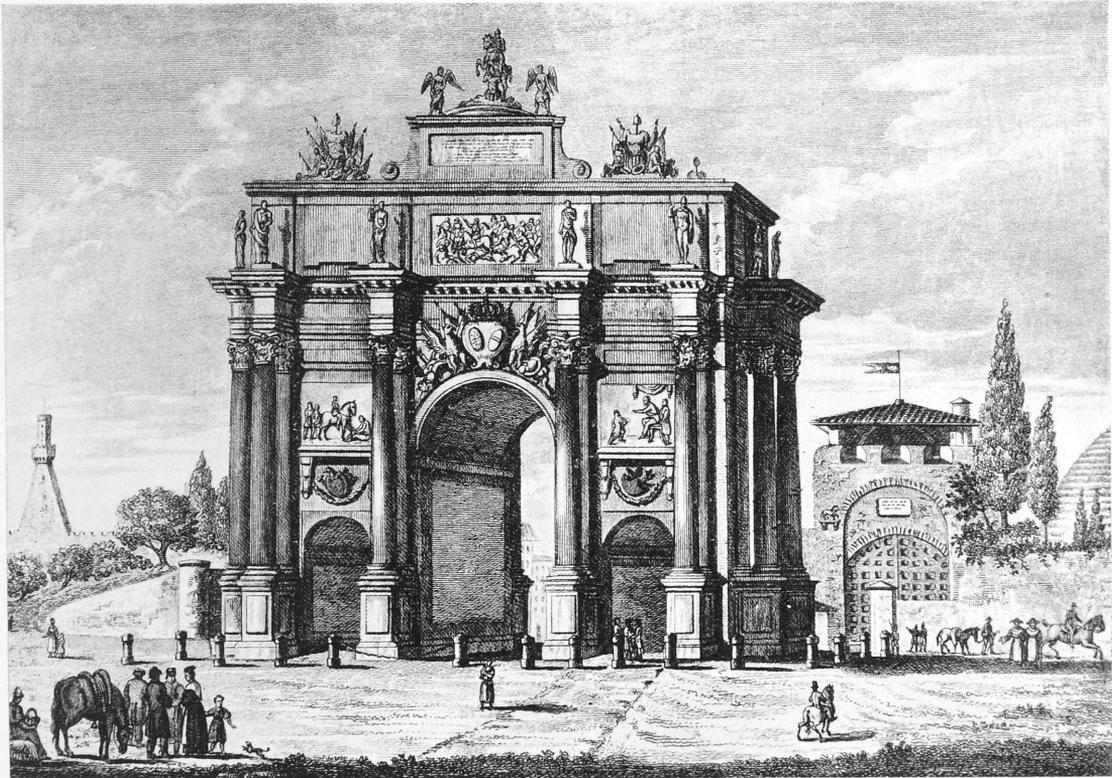


7 J. Marot, Entwurf für eine Ehrenpforte (aus "L'Architecture française... par J. M. et Marot fils." Paris, Mariette, 1727).



8 N. Jadot, Ausgeführter Entwurf für den Triumphbogen in Florenz. Paris, Bibliothèque Doucet, III, N. 10 "Recueil Jadot".

eingefahren und keineswegs eingeritten. Der Abbildung dieses Ereignisses wurde jedoch die historisch überhöhte Darstellung vorgezogen, da sie besser in das Gesamtprogramm eines Triumphbogens für einen Türkensieger passte, andererseits aber auch den Introitus vom Zeremoniell her "richtiger" wiedergab. Das Relief über der rechten Durchfahrt ist dementsprechend völlig in eine überzeitliche Sphäre entrückt: Auf den Stufen eines Thronbaldachins empfängt Franz Stephan die Huldigung der Fiorenza, die ihm, geführt von einem Putto, die heraldische Lilie des Stadtwappens überreicht. Als weiteres Florentiner Attribut erscheint der Marzocco. Neben dem Grossherzog steht vermutlich Fortitudo mit dem Schwert, während sich auf der linken Reliefhälfte bereits die Früchte der künftigen Friedens-



9 Gestochene Ansicht der Feldseite des Triumphbogens aus dem frühen 19. Jahrhundert. Florenz, Archivio Museo Firenze com'era, 21E713.

herrschaft ankündigen: In den Wolken erscheinen Merkur und Apollo, auf dem Meer gleitet Neptun ruhig dahin, so dass Handel und Kunst sich entfalten können.

Hierauf beziehen sich auch die beiden Inschriften an der Attika des Bogens über den kleinen Reliefs (Abb. 14, 16, 17), links "AMPLIFICATORI BONARUM ARTIUM", rechts "PROPAGATORI COMMERCII"; sie erläutern schriftlich, was darunter bildlich dargestellt ist. Die Götterstatuen vor der Attika — von links nach rechts Apollo, Mars, Jupiter, Juno, Herakles, Merkur — deuten kriegerische und kulturfördernde Tugenden an. Die Inschrift in der Mitte des Bogens "FRANCISCO III LOTHARINGIAE DUCI AUGUSTO PIO FELICI MAGNO DUCI SUO ETRURIA" (Abb. 15) gibt schliesslich im Gegensatz zum sonst so präzisen Programm des Bogens einen unerwartet vagen Dedikationsanlass an, der sich aber sowohl auf einen Sieg als auch auf einen Introitus beziehen lässt. Der dargestellte Feldzug gegen die Türken und seine glücklichen Folgen dürften in Florenz kein wichtiges Thema gewesen sein. Hätte man für Franz Stephan aus diesem Anlass in Wien einen Triumphbogen errichtet, der sinnfällige Bezug wäre schnell zu erschliessen gewesen. In der Toskana hat es jedoch den Anschein, als sei ein Triumphbogen errichtet worden, dem, um historisch antikisierend auf einen Triumph korrekt Bezug nehmen zu können, erst ein eigentlich entlegenes Programm appliziert wurde. Deshalb konnte der Bogen in dem Sinne falsch gedeutet werden, er sei anlässlich der Eroberung der Stadt errichtet worden. Tatsächlich ist er so auch böswillig missverstanden worden.<sup>34</sup>



10 Rom, Konstantinsbogen.

Das beherrschende Objekt der Bauskulptur des Bogens ist schliesslich die von Fama und Historia flankierte Reiterstatue auf dem Sockel über der Attika, der seitlich die Trophäen mit den gefesselten Sklaven beigegeben sind (Abb. 15, 16, 17). Das Reiterstandbild wurde von den Foggini-Söhnen nach einer Bronzestatuetten ihres Vaters ausgeführt. Erstmals war diese schon 1690 gegossen worden und stellte damals noch Karl II. von Spanien dar (Abb. 18).<sup>35</sup> Repliken, Kaiser Joseph I. (1706; Abb. 19) und Don Carlos (1732; Abb. 20, bereits von Fogginis Söhnen gegossen) portraittierend, sind bekannt. In ihrer monumental steinernen Ausführung hat die Figur erheblich an Qualität verloren. So musste, um das steigende Pferd abzustützen, unter seinen Bauch ein klobiger Panzer geschoben werden.

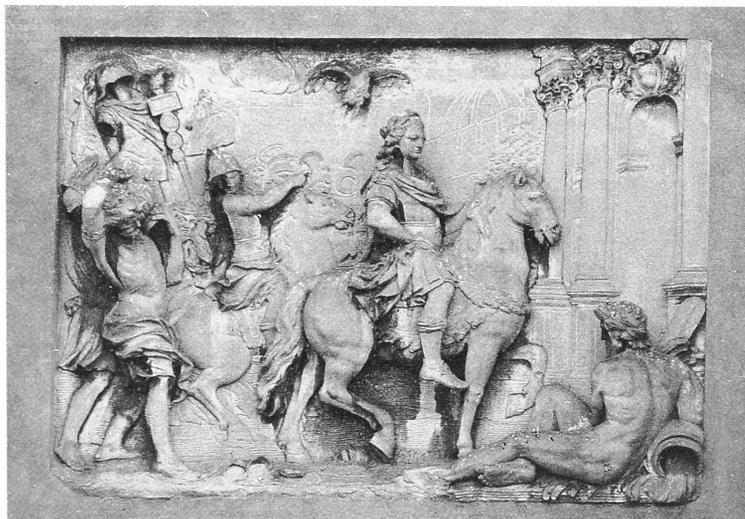
Die Skulptur geht wohl weniger auf Jadot zurück, der an dieser Stelle immer einen Reiter auf schreitendem Pferd vorsah, als vielmehr auf die Foggini, in deren Projekt (Abb. 4) steigendes Pferd und gefesselte Sklaven mit Trophäen erstmals erschienen. Deren Darstellung knüpft selbstverständlich an die Figuren Taccas am Sockel des Denkmals für Ferdinando I. de' Medici in Livorno an (Abb. 21), von denen sie nicht einmal sehr freie Kopien sind. In Florenz sind diese Sklaven physiognomisch einwandfrei als Türken zu identifizieren und ausserdem an Waffen und Fahnen mit Halbmond gefesselt. Sie kennzeichnen also erneut den neuen Grossherzog als Türkensieger. Einerseits ordnet sich diese Darstellung dem Gesamtprogramm des Bogens unter, andererseits wird aber auch über das Zitat des Denkmals für Ferdinando I. eine Verbindung zu den Medici hergestellt,



11 Florenz, Triumphbogen, Mittelrelief Feldseite.

als deren Nachfolger Franz Stephan hier auftritt. An diesen Zusammenhang lässt aber auch das Reiterstandbild selbst denken: In Fogginis "giornale" gibt es zweimal Zeichnungen von Denkmälern mit Reitern auf steigendem Pferd (Abb. 23), die von Lankheit<sup>36</sup> als Denkmalprojekte für den frühverstorbenen Kronprinz Ferdinando de' Medici († 1713) angesprochen wurden. Von ihm war 1729, d.h. nur zehn Jahre vor Errichtung des Triumphbogens, eine Bronzestatuette mit steigendem Pferd in der Annunziata ausgestellt (Abb. 22).<sup>37</sup> Es gab also im frühen 18. Jahrhundert in Florenz eine Gruppe von Darstellungen eines mediceischen Prinzen auf steigendem Pferd, die aus der Foggini-Werkstatt hervorging. Sowohl in der Werkstatt-, als auch in der Bedeutungstradition lag es somit nahe, einen neuen Grossherzog der Toskana durch eine solche Figur darzustellen, da sie sich dem Programm des Bogens einfügen liess. In derselben Werkstatt war ja auch ein Exemplar jener Bronzestatuette, die Vorbild für das Reiterstandbild auf dem Bogen war, hergestellt worden, die 1706 als Bildnis von Kaiser Joseph I. gegossen worden war (Abb. 19). Auch dieser Figur waren damals gefesselte Sklaven am Sockel beigegeben worden.<sup>38</sup> Und so zeigt sich die Ambivalenz des ikonographischen Typus: Sklaven verweisen einerseits konkret auf den mediceischen Grossherzog, der die Küsten von Türkenüberfällen befreite, deuten somit also eine Medici-Tradition an, lassen aber andererseits auch zu, dass sie einem habsburgischen Kaiser beigegeben werden, dessen historische wie unmittelbare Aufgabe es war, gegen die Türken als die Bedroher des Reiches und des Christentums zu kämpfen. In beide Traditionsstränge war Franz Stephan als Grossherzog der Toskana und Nachfolger der Medici sowie als Ehemann der habsburgischen Alleinerbin einzubeziehen.

Der Ausdruck dieser beiden Traditionen kommt schliesslich auch in der grossen Wappenkartusche über dem Mittelbogen (Abb. 24) zum Tragen: Sie umfängt das lothringische Wappen des Grossherzogs und den Bindenschild seiner Frau Maria Theresia. Zwischen beiden hängt das Kreuz des Stephansordens, dessen Grossmeister der Grossherzog der Toskana war; Schilder und Orden werden von der Kollane des Goldenen Vlieses umrahmt.

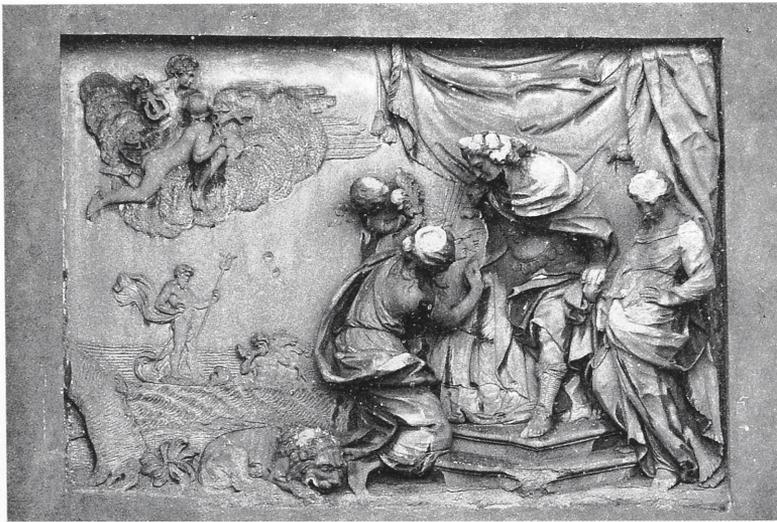


12 Florenz, Triumphbogen, linkes Seitenrelief Feldseite.

Beide Orden bezogen sich auf Kreuzzüge gegen die Türken. Der toskanische war 1562 von Cosimo I. als Marine-Orden ins Leben gerufen worden<sup>39</sup> und wurde gleich nach seinem Regierungsantritt von Franz Stephan selbst reformiert, obschon er längst seine alte Bedeutung verloren hatte.<sup>40</sup> Das Goldene Vlies war bereits 1430 von Philipp von Burgund gestiftet worden und verpflichtete seine Träger zum Kampf gegen die Türken. Während der zu Kreuzzügen deklamierten Türkenkriege des 18. Jahrhunderts hatte der Orden deshalb eine neue Bedeutung erhalten. Ausserdem war der Kaiser selbst Ordensmeister, und das Goldene Vlies war unter Karl VI. in die habsburgische Staatsikonographie aufgenommen worden.<sup>41</sup> Die mittlere, von der grossherzoglichen Krone überfangene Wappenkartusche wird von zwei lothringischen Adlern getragen, um deren Hals jeweils das zugehörige Kreuz gebunden ist. Seitlich finden sich Trophäen. An diesem Mittelpunkt des Bogens, bei dem es sich um das teuerste Einzelstück der ganzen skulpturalen Ausstattung handelte, wird also wie beim Reiterstandbild und den flankierenden Sklaven erneut sichtbar habsburgische und toskanische Tradition vermischt. Dazu wurde immer wieder die 'Türkenfeindlichkeit' der Medici mit der der Habsburger gleichgesetzt; diese Eigenschaft charakterisierte darüber hinaus gleichzeitig auch noch den Kaiser.

Dieses leicht entschlüsselbare bildnerische Programm auf der Feldseite des Bogens, das wenig Rücksicht auf den eigentlichen Anlass zur Errichtung des Monuments nimmt, soll nun helfen, die auffällige Wandlung in der Planung des Triumphbogens von der spätbarocken Festdekoration zum konkreten Zitat des Konstantinsbogens zu erklären.

Der vom römischen Senat für Kaiser Konstantin errichtete Triumphbogen war bereits seit der Renaissance häufig dargestellt (Abb. 25), jedoch nie wirklich genau mit dem Vorbild übereinstimmend architektonisch kopiert worden. Deshalb sei die Tradition seiner bildlichen Darstellung kurz skizziert.<sup>42</sup>



13 Florenz, Triumphbogen, rechtes Seitenrelief Feldseite.

Eine der ältesten Abbildungen zeigt den Bogen zusammen mit dem Kolosseum als Staffage für eine Szene aus "Vergilio e la cortegiana". Auf diesem Blatt dient er nur als Vergegenwärtigung des antiken Schauplatzes, ohne dass ein echtes Verständnis seiner ursprünglichen Bedeutung erkennbar wäre.<sup>43</sup>

Dies ändert sich jedoch, als der Bogen innerhalb kurzer Zeit dreimal in prominenten Freskenzyklen des Vatikans dargestellt wird: In Botticellis 'Bestrafung der Rotte Kora' und Peruginos 'Schlüsselübergabe' (dort gleich zweimal) in der Sixtinischen Kapelle, sowie in Pinturicchios 'Disputa der hl. Katharina' in der Sala dei Santi im Borgia-Appartamento. Ganz stark vereinfacht ausgedrückt, verweist der Bogen in diesen Darstellungen auf die Konstantinische Schenkung (Perugino), den Primat des Papstes (Botticelli) und die "Ecclesia triumphans" (Pinturicchio).<sup>44</sup> Im Sinne des christlichen oder auch kirchlichen Triumphes ist der Bogen wohl auch im Hintergrund des 'Bethlehemitischen Kindermordes' von Ghirlandaio in der Tornabuonikapelle in Santa Maria Novella zu verstehen.<sup>45</sup> Diese ikonographischen Bedeutungen konnte der Bogen in seinen Abbildungen nur erhalten, weil er als das Monument für den entscheidenden Sieg Konstantins über Maxentius in der Schlacht an der Milvischen Brücke galt und somit als Zeichen für die unter kaiserlichem Schutz stehende Kirche, die sich mit seiner Hilfe im ganzen römischen Reich ausbreiten konnte. Der Konstantinsbogen war das Denkmal des ersten "christlichen" Kaisers, und nur deshalb konnte er und nicht zum Beispiel der des Septimius Severus in die christliche Ikonographie eingehen.

Neben dieser Deutung war der Konstantinsbogen in späterer Zeit selbstverständlich auch künstlerisch frei rezipierbar, wie die Menge von Bauaufnahmen dieses Monuments belegt, doch hat das Wissen um seine ursprüngliche Bedeutung bei passenden Gelegenheiten immer wieder eine Rolle spielen können.

Im sogenannten Skizzenbuch Baldassare Peruzzis<sup>46</sup> finden sich Entwürfe für die Dekoration des Konstantinsbogens anlässlich des Einzuges von Karl V. in Rom, wobei



14 Florenz, Triumphbogen, Feldseite.

die originalen Inschriften und Reliefs von solchen mit aktuellem Bezug überdeckt werden sollten. Der Bogen selbst wurde zu diesem Anlass freigelegt. Nun sollte Karl V. mit dieser Festdekoration nicht als ein beliebiger Herrscher geehrt werden, sondern der Apparat galt dem Kaiser, der siegreich vom "Kreuzzug" gegen die Araber aus Tunis zurückkehrte. In dieses Zeremoniell eines Triumphzuges konnte der Konstantinsbogen sinnvoll einbezogen werden. Das Projekt wurde damals nicht ausgeführt. Erst 1571 wurde der antike Bogen für den siegreich aus der Schlacht von Lepanto heimkehrenden Marcantonio Colonna wirklich umdekoriert.<sup>47</sup> Es war zwar nicht mehr der Kaiser selbst, dem dieser Triumph bereitet wurde, jedoch war auch Colonna ein Sieger über die Ungläubigen, dem der Einzug durch den Konstantinsbogen zustand.<sup>48</sup>



15 Florenz, Triumphbogen, Reiterstatue auf der Attika.

Um schliesslich die Brücke zum 18. Jahrhundert zu schlagen, sei hier aus der seit 1697 mehrfach edierten "Descrizione di Roma antica..." der Brüder De' Rossi in der Ausgabe von 1727 zitiert<sup>49</sup>, in der es über den dort auch abgebildeten Konstantinsbogen in bekannter christlicher Interpretation heisst<sup>50</sup>: "...l'Arco di Costantino il Grande, il quale fu il primo Cesare, che abbracciò la vera Fede Cattolica, e rese con la sua protezione, e con l'armi, la sospirata pace alla Chiesa." 1732 liess Clemens XII. Corsini den Bogen restaurieren.<sup>51</sup> Über sein Motiv gibt eine 1733 zu diesem Anlass geschnittene Medaille von O. und E. Hammerani Auskunft, die auf dem Revers den Bogen mit dem Motto: OB MEMOR. CHRISTIAN. SECURIT. REST. 1733 zeigt (Abb. 26).<sup>52</sup> Damit lässt sich seit der Renaissance bis unmittelbar zum Baubeginn des Florentiner Bogens für den Konstantinsbogen eine unge-



16 Florenz, Triumphbogen, Trophäen auf der Attika, links.

brochene Tradition nachweisen, in der er durch tatsächliche Nutzung oder bildliche Darstellung als Sinnbild für den Sieg der Kirche über die Ungläubigen verstanden wurde, indem der Bezug zum ersten "christlichen" Kaiser hergestellt wurde, auch wenn dieser nicht immer explizit genannt ist.

Hier schliesst nun der Florentiner Bogen für Franz Stephan ikonographisch an. Dem Bildprogramm, das auf den Sieger über die Ungläubigen und damit den Retter des Christentums anspielt, entspricht das Zitat des Konstantinsbogens.

Gleichzeitig wird damit auch auf das Amt des Kaisers hingewiesen, dessen Aufgabe die Verteidigung der Kirche war. Für eine absichtsvolle Verwendung der Architektur des Konstantinsbogens ist nun Florenz keinesweges das älteste Beispiel. Zwischen 1722 und 1733 wurde für Kaiser Karl VI. im damaligen Alba Julia ein Stadttor in der Form eines Triumphbogens gestaltet, das, wengleich mit barocken Zutaten, eindeutig den Konstantinsbogen zitiert (Abb. 27). Dieser einzige steinerne Bogen für den Kaiser, dessen Tochter und Alleinerbin ja Ehefrau des neuen toskanischen Grossherzogs war, lag an der Ostgrenze des Reiches innerhalb einer gegen die Türken gerichteten Festungsanlage.<sup>53</sup>

Der Sinn der Anspielung auf das Kaisertum, wie er im Zitat des Konstantinsbogens und dem entsprechenden Bildprogramm zum Ausdruck kommt, wird nur vor dem Hintergrund der Situation des Hauses Habsburg in den Jahren um 1740 erklärlich. Den ungeteilten Erhalt der österreichischen Erblande, Böhmens und Ungarns, für seine Tochter Maria Theresia und deren Nachkommen hatte Kaiser Karl VI. mit Hilfe der Pragmatischen Sanktion durchzusetzen versucht, da er ohne männliche Erben geblieben war. Dieses Ziel war ihm so wichtig, dass er mitunter sogar auf wirtschaftliche Erfolge verzichtete, wenn er dafür als Gegenleistung die weitere Anerkennung der Pragmatischen Sanktion erhalten konnte.



17 Florenz, Triumphbogen, Trophäen auf der Attika, rechts.

War damit, wenn auch nur scheinbar, das Fortbestehen des "Habsburgischen Reiches" vorerst gesichert, so war doch der Erwerb der Kaiserkrone für Maria Theresia selbst ausgeschlossen. Die Kaiserkrönung konnte und musste für den Schwiegersohn Franz Stephan von Lothringen als Ziel ins Auge gefasst werden. Der Florentiner Triumphbogen ist deshalb als Zitat des Konstantinsbogens das Denkmal für den designierten künftigen Träger der Kaiserkrone. Dies bedeutete, dass am Rand des Reiches ein Anspruch monumental inszeniert wurde, der tatsächlich erst Jahre später eingelöst werden konnte. Selbstverständlich spielte die Toskana in diesem Zusammenhang nur eine Nebenrolle, weshalb auf sie im Programm des Bogens keine besondere Rücksicht genommen werden musste.

Es war zum Zeitpunkt der Errichtung des Triumphbogens ja keineswegs sicher, dass der Ehemann der habsburgischen Alleinerbin je Kaiser werden würde. Als 1740, nur ein Jahr nach dem Einzug in Florenz, Kaiser Karl VI. plötzlich starb, bewies der sofort ausbrechende österreichische Erbfolgekrieg, wie notwendig, aber auch erfolglos die Vorsorge des Kaisers zum Erhalt seines Reiches gewesen war. Das Intermezzo des Wittelsbacher-Kaisers Karl VII. schien zunächst alle Hoffnungen auf die Kaiserkrone für Habsburg-Lothringen zunichte zu machen. Erst nach der bayerischen Niederlage und dem unerwarteten Tod von Karl VII. konnte Franz Stephan von Lothringen in Frankfurt als Franz I. zum Kaiser gekrönt werden.

Der Florentiner Bogen konnte nach diesem Ereignis weiter dekoriert werden. Die Stadtseite erhielt in den fünfziger Jahren ihren Skulpturenschmuck mit der Darstellung der Kaiserkrönung über dem Mittelbogen, Reichsadlern über den seitlichen und weiteren Götterstatuen vor der Attika mit den Motti "SALUS PUBLICA" und "RELIGIO INCORRUPTA" (Abb. 2,28). Der Bezug zur Toskana fehlt hier völlig, wie es sich auf der Feldseite ja schon angedeutet hatte. Der Bogen wird als das dynastische Monument er-



18 G. B. Foggini, Karl II. von Spanien, Reiterstatuette (1698). Madrid, Prado.

kennbar, als das er von Anfang an intendiert war. Deshalb ist er ja auch nicht als ephemere Architektur errichtet worden, wie die übrigen Ehrenpforten des Ingressus von 1739.<sup>54</sup> Steinerner Triumphbögen als freistehende Monumente vor einem Stadttor waren zu dieser Zeit so aussergewöhnlich, dass das Florentiner Monument schon durch Lage und Material seinen überregionalen und überzeitlichen Anspruch manifestierte.

Der nicht sichere Erhalt der Kaiserkrone für Habsburg in den letzten Lebensjahren von Karl VI. bedingte nicht nur eine Reihe von politischen Aktionen Österreichs, sondern führte auch zu einer umfassenden Propaganda zugunsten des "natürlichen" Thronerben Franz Stephan. Diese Propaganda wurde zumeist literarisch verbreitet, wohingegen der Triumphbogen die bildlichen Medien Architektur und Skulptur benutzt und somit nicht sofort als Teil der Propagandakampagne erkennbar ist. Die Argumente sind jedoch im bildlichen wie im verbalen Kontext gleich:

Zunächst wurde Franz Stephan in ältere habsburgische und mediceische Traditionen einbezogen. Bildlich lässt sich dies am Triumphbogen durch die Verbindung von Fürsten-



19 G. B. Foggini, Kaiser Joseph I., Reiterstatuette, 1706. München, Bayerisches Nationalmuseum.

bildnis und Türkensklaven feststellen, die es ja vorher schon am Denkmal für Ferdinando I. in Livorno und an der Foggini-Statuette Josephs I. gegeben hatte (Abb. 21, 19). Vergleichbar war als literarisches Motiv in Österreich die Betonung der Verwandtschaft des Grossherzogs mit Habsburg. Beispiel hierfür sei folgende im "Wiener Diarium" berichtete Anekdote.<sup>55</sup> Franz Stephan und sein Bruder waren inkognito unterwegs nach Pressburg, als sie einem Priester begegneten, der mit dem Sakrament auf dem Weg zu einem Kranken war. "Sobald dies Se. Königl. Hoheit bemerket, rührte sich alsogleich das angestammte Österreichische Andachts Blut: dann Höchst Dieselben liessen ohne Verzug still halten." Beide begleiteten den Priester auf seinem Hin- und Rückweg, um erst anschliessend die Reise fortzusetzen. Was zunächst als private Frömmigkeit erscheinen mag, wird jedoch im Bericht sogleich auf das "angestammte Österreichische Andachts Blut" zurückgeführt. Tatsächlich wiederholte Franz Stephan genau jene Handlung des ersten Habsburgerkönigs



20 V. und G. Foggini, Reiterstatuette des Don Carlos von Spanien, 1732. Caserta, Museo della Reggia.

Rudolf, die als seine, beziehungsweise seiner Nachkommen Berufung zum Kaiseramt gedeutet wurde.<sup>56</sup>

Solche Begegnungen waren besonders im 17. und 18. Jahrhundert von Habsburg propagandistisch verbreitet worden; die Begegnung Rudolfs fand ihre Darstellung in kaiserlichen Gemäldezyklen. Man darf also annehmen, dass der oben zitierte Bericht dazu diente, Franz Stephans "Pietas Eucharistica" zu belegen, die zum habsburgischen Tugendkanon gehörte, um ihn somit in die habsburgische Tradition einzubeziehen.

Es galt ferner als habsburgische Tugend, gegen die Türken zu kämpfen. Hier konnte Franz Stephan sogar auf die identische Tradition seiner eigenen Familie hinweisen: Sein Grossvater Karl von Lothringen war 1683 massgeblich an der Entsetzung Wiens beteiligt gewesen, und der Urahn Gottfried von Bouillon galt als der Held der mittelalterlichen Kreuzzüge schlechthin. Diese Tradition war im 18. Jahrhundert durchaus noch lebendig und schien, zumindest in der Propaganda, die Eignung Franz Stephans zum Kaiseramt zu garantieren.<sup>57</sup> Hinzu kam, dass die kämpferische Haltung der Habsburger gegenüber den Türken unter Kaiser Karl VI. besonders betont wurde.<sup>58</sup> In diese Propaganda liess sich der neue Grossherzog der Toskana bereitwillig einbinden, ja er betrieb sie sogar von

sich aus. Am Triumphbogen wird dies durch das Schlachtenrelief und die gefesselten Türken zum Ausdruck gebracht, weitere Anspielungen auf diesen Kreuzzugsgedanken enthielt das Programm des Einzuges nach Florenz noch mehrfach.<sup>59</sup>

In diesen Zusammenhang gehört auch die von Jadot entworfene Feuerwerksmaschine "Die Rast des Herkules", die im Hof des Palazzo Pitti am Abend des Einzuges entzündet wurde<sup>60</sup>, denn auch die Herkulesymbolik war unter Karl VI. und seinen Vorgängern als politische Metapher für den Kampf der Habsburger gegen die Türken benutzt worden.<sup>61</sup> Natürlich galt Herkules auch als Bild des guten Kaisers.<sup>62</sup>

Neben dieser ganzen Reihe von indirekten Anspielungen auf die für Franz Stephan erhoffte Kaiserkrone wird der Wunsch nur selten direkt geäußert. Eines der wenigen Beispiele ist ein 1739 anlässlich des Italienzuges verfasstes Sonett.<sup>63</sup> Der Autor hofft, dass der Grossherzog Italien wieder zu seiner alten Grösse führen möge, und schliesst mit den Worten:

"Compiuta la grande opra allor che avrei  
Chi sa, chi sa (nò che non parla al Vento)  
Il Dio Vivente a qual ti serbi Impero."

Der Begriff "Impero" ist hier vermutlich ganz bewusst mehrdeutig verwendet, wobei sinngemäss die Interpretation "Impero Romano" durchaus möglich ist. Während des Einzuges erschien die Kaiserkrone nur am Triumphbogen der Juden mit dem Motto "MAGNIFICENTIAE AUGUSTAE".<sup>64</sup>



21 F. Tacca, Sklavenfiguren am Sockel des Denkmals für Ferdinando I. Livorno, Piazza della Darsena.



22 Kronprinz Ferdinando de' Medici, Reiterstatuette (1729). Madrid, Prado.

Erst zur Zeit des Wittelsbacher-Kaisertums finden sich meines Wissens die ersten wirklich eindeutigen Anspielungen auf die für Habsburg-Lothringen erhoffte Kaiserkrone innerhalb von öffentlichen Festdekorationen: die Geburt des Erzherzogs Joseph gab in Wien mehrfach Anlass, diesen Wunsch in solchen Dekorationen auszudrücken.<sup>65</sup>

Als durch Glück, Krieg und Politik Franz Stephan 1745 endlich zum Kaiser gekrönt werden konnte, schien es, als könnte auch der Florentiner Bogen endlich sein wahres Gesicht als kaiserliches Monument zeigen: Die Reliefs der Reichsadler und der Kaiserkrönung erklärten den Bogen nachträglich. Nicht durch Zufall heisst der Bogen auf der bei Conti abgebildeten Zeichnung "Arco Imperiale" (Abb. 29).<sup>66</sup> Die durch die Architektur intendierten Allusionen an Konstantin fanden damals auch ihren verbalen, und damit eindeutigen Ausdruck. Beispiel hierfür sei erneut ein Sonett, das 1745 anlässlich der Kaiserkrönung in Florenz verfasst wurde.<sup>67</sup> Es beginnt mit den Worten:

" Del fier Massenzio all'orgoliosa fronte  
Vista di Dio la trionfale Insegna  
Di Costantin la destra invitta e degna  
Fiaccò l'ardir sul memorando Ponte.  
Oggi Palmi Idumee, vittorie pronte  
A Cesare Novel, che impera e regna  
Nel Trionfo di Lei registra e segna  
La man di Dio a marche eterne, e conte. "

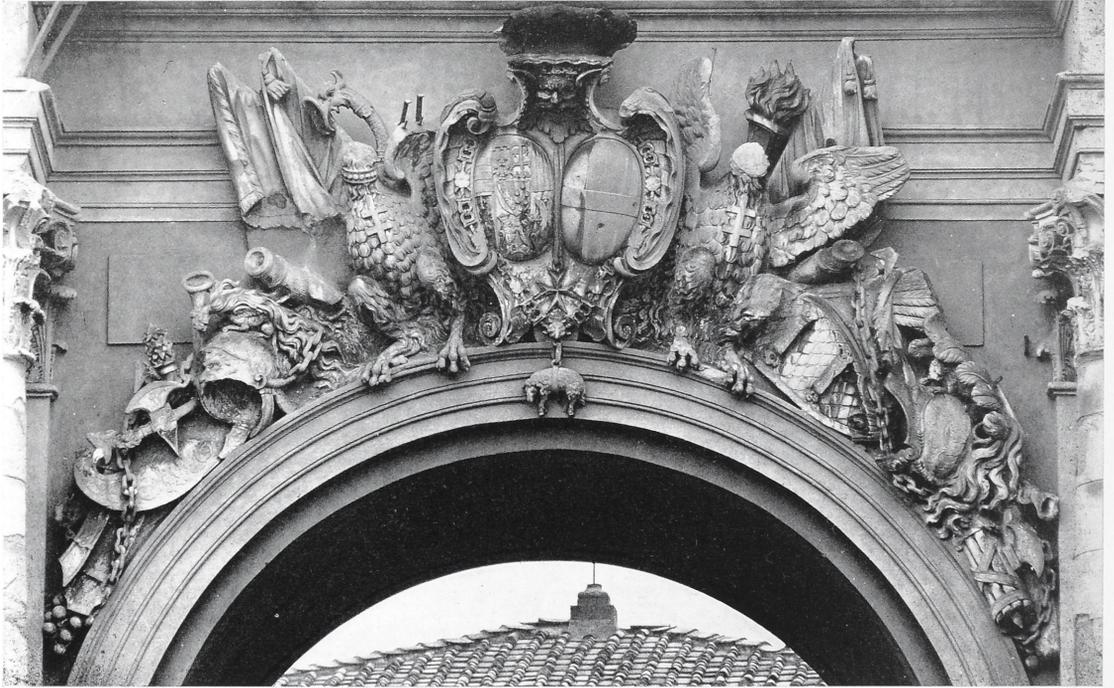
Diese Zeilen scheinen post festum alle Spekulationen zu bestätigen, die Voraussetzungen für die Form des Triumphbogens waren.



23 G. B. Fogini, Entwurf für ein Reiterdenkmal. Florenz, Uffizien  
8027 Arch.

“ Durch ihre Verbreitung haben sie (die Triumphbögen für Ludwig XIV.) weitherum gewirkt, wie ja überhaupt allüberall diese Gattung von Symbolarchitektur in Stichen und Gemälden dargestellt wurde und in die Ferne gelangen konnte. Selbstverständlich nicht nur architektonisch, sondern als politisches ‘Andachtsbild’.”<sup>68</sup> Es gehörte also zur politischen Propaganda, dass der Florentiner Triumphbogen häufig dargestellt wurde. Wie er dabei immer mehr vom Monument des Einzuges nach Florenz zum Abbild der Habsburg-Lothringer-Herrschaft überhaupt wurde, lässt sich anhand dieser Abbildungen aufzeigen.

Es gibt nur eine Darstellung des Einzuges von Franz Stephan und Maria Theresia, die vorgibt, das Ereignis getreu abzubilden. Diese Zeichnung von Markus Tuscher



24 Florenz, Triumphbogen, Wappen über der mittleren Durchfahrt.

(Abb. 30)<sup>69</sup> sowie der ihr nachfolgende Stich (Abb. 36) zeigen die Einfahrt der herrscherlichen Kutsche durch den neubauten Triumphbogen, der bereits vollendet erscheint. Wie wir wissen, war jedoch zu diesem Zeitpunkt nur erst das Holzmodell errichtet<sup>70</sup>, das folglich bei Tuscher dargestellt sein müsste. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass er bei seiner Abbildung der Architektur des Bogens auf Zeichnungen zurückgegriffen hat. Auch hat Tuscher sämtliche Reliefs des Bogens akkurat dargestellt, obwohl auch von ihnen damals erst Stuckmodelle oder gar nur Panneaus vorhanden gewesen sein können. Da aber die Reliefs bei Tuscher mit den heute sichtbaren genau übereinstimmen, muss schon damals ein exakter Entwurf für den Bogen mit allen Details vorgelegen haben. Anlass zu dieser Vermutung bot ja bereits das Mittelrelief, das, obwohl erst nach Jahren hergestellt und angebracht, genau in die Programmkonzeption passt.<sup>71</sup> So macht das Blatt Tuschers nirgendwo den Eindruck einer flüchtigen Skizze, die während der Durchfahrt des Herrscherpaares durch den Bogen angefertigt worden ist, sondern den eines repräsentativen, wohlüberlegten Werkes. Hier ist keine Abbildung eines kurzen Augenblickes gemeint, sondern die Darstellung eines gegenüber der "Wirklichkeit" überhistorischen Moments intendiert. Tatsächlich fand der Einzug ja im Januar lange nach Einbruch der Dunkelheit statt, und so können weder die Beleuchtung noch die allenthalben belaubten Bäume richtig wiedergegeben sein. Alles dies spricht dafür, dass auch der Triumphbogen als Mittelpunkt der Zeichnung in dieser Darstellung schon das ist, was er eigentlich sein sollte: Zeichen und Denkmal für die Herrschaft Habsburg-Lothringens über die Toskana. Diese Funktion liess den Bogen immer wieder zum Objekt verschiedenster Abbildungen werden, die das Florentinern und Reisenden



25 Der Konstantinsbogen in einer Zeichnung von B. Breenbergh. Berlin, Staatl. Museen, Kupferstichkabinett 12749.



26 O. und E. Hamerani, Medaille zur Restaurierung des Konstantinsbogens unter Clemens XII. London, Brit. Mus.

durch unmittelbare Anschauung Vertraute auch dem übrigen europäischen Publikum näherbrachten. Der Prozess der Heraldisierung lässt sich genau verfolgen.

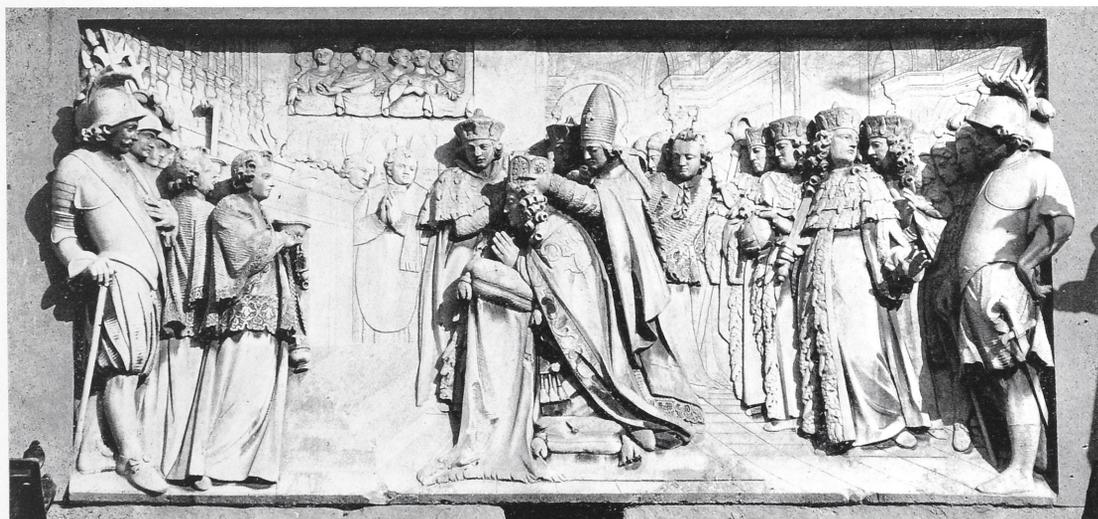
Bereits auf dem Triumphbogen selbst findet sich seine eigene Abbildung. Das Relief über dem linken Seitenbogen (Abb. 12) zeigt Franz Stephan als antikisch gekleideten Feldherrn in allegorisch verklärter Umgebung beim Einzug in seine Hauptstadt. Tatsächlich "abgebildet" sind dabei nur der Grossherzog und der Triumphbogen. Franz Stephan ist also auf diesem Relief reale Person und ideeller Herrscher zugleich, weshalb er sowohl physiognomisch annähernd richtig wiedergegeben werden kann, als auch "verkleidet" erscheint. Der Triumphbogen ist aber an sich schon eine architektonische Allegorie eines nicht darstellbaren Faktums, nämlich des Herrschaftsbeginns in der Toskana. So kann er im allegorischen Bild unverändert erscheinen.

Zwei 1739 anlässlich des Einzuges geschnittene Medaillen (Abb. 31, 32)<sup>72</sup> zeigen auf dem Avers jeweils den Grossherzog im Profil und auf dem Revers seinen Einzug durch den Triumphbogen. Die Inschriften dazu lauten "ADVEN. OPT. PRIN. MDCCXXXIX" zusammen mit dem Motto "SPES PUBLICA", beziehungsweise "ADVENTUI PRINCIPIS ETRURIAE". Der Grossherzog ist jeweils allein dargestellt, während ihm eine weibliche Person mit Mauerkrone, wohl Fiorenza oder Toskana, huldigt. Die Ankunft des Fürsten wird also auch hier vom tatsächlichen Ereignis (= Einfahrt in der Kutsche zusammen mit Maria Theresia) zum symbolischen Akt umgedeutet. Zeichen für diesen Rechtsakt ist erneut der Triumphbogen.

Beim Vergleich beider Medaillen fällt sofort die grössere künstlerische Qualität der von Lorenzo Maria Weber geschnittenen auf, auf der der Adventus nahezu perspektivisch dargestellt ist. Der Bogen ist hier in leichter Schrägansicht gezeigt, wobei sich Weber vermutlich am gebauten Vorbild orientiert hat, wie am Reiterstandbild mit steigendem Pferd zu erkennen ist.<sup>73</sup> Viel signifikanter für die Bedeutung des Bogens ist jedoch die Art und Weise, wie Toda bei seiner Medaille mit dem architektonischen Vorbild umgeht. Er zeigt über dem Bogen das schreitende Pferd, das ja nicht ausgeführt worden war. Die ganze Architektur ist bei ihm viel aufwendiger und markanter ins Bild gerückt als bei Weber. Er



27 Alba Julia (Rumänien), ehem. Karlsburg, Karlstor.



28 Florenz, Triumphbogen, Mittelrelief Stadtseite.

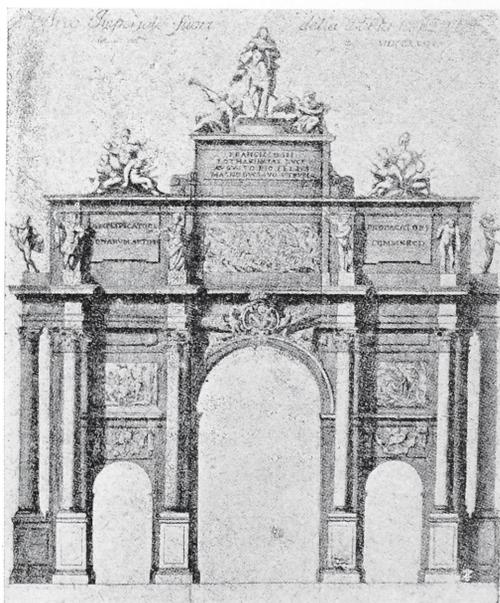
dürfte höchstwahrscheinlich eine Zeichnung als Vorlage für seine Darstellung benutzt haben, wie sie uns in dem Blatt Inv. 21 E 712 des Museo "Firenze com'era" überliefert ist. Das heisst, dass Todas Medaille und der ausgeführte Bogen auf den gleichen prototypischen Entwurf zurückgehen.<sup>74</sup> Die monumentale Architektur gibt zwar die Form vor, in der das Motto des "Adventus Principis" auszugestalten war, tritt jedoch in dem Falle, dass dieses Concetto mit Hilfe anderer Medien zum Ausdruck gebracht werden soll, hinter dieses zurück. Somit werden dargestellte und gebaute Architektur als Vermittler des Concetto gleichrangig.

Diese These lässt sich keineswegs allein anhand der Medaille Todas belegen. So findet sich eine weitere Darstellung des Triumphbogens auf dem Sarkophag, den Balthasar Moll für Maria Theresia und Franz I. zur Aufstellung in der Wiener Kapuzinergruft anfertigte (Abb. 33).<sup>75</sup> Hier ist, neben anderen Huldigungs- beziehungsweise Krönungsszenen, erneut die Schlüsselübergabe der Fiorenza an Franz Stephan dargestellt. Auch hier beweisen die Ungenauigkeiten in der Abbildung der Triumphbogenreliefs und des Reiterstandbildes, dass Moll nach einer Zeichnung gearbeitet haben muss, die nicht den ausgeführten Bogen als Vorlage hatte. Erneut ist das tatsächliche Ereignis in eine Allegorie verwandelt, die durch die Darstellung des Triumphbogens am markantesten zu vermitteln war. Die Häufung der Kronen sowie der Krönungs- und Huldigungsszenen auf dem Wiener Sarkophag ist so augenfällig zwanghaft, dass der Kampf um diese Kronen noch heute spürbar wird. Dies erklärt die Darstellung des Ingressus in einem für Habsburg-Lothringen zweitrangigen Land wie der Toskana auf dem Sarkophag, der die Apotheose von Maria Theresia und Franz I. verbildlicht. Denn der Erwerb der Toskana war nur ein kleiner Schritt zur Festigung der Macht, aber immerhin der erste wirklich sichtbare. So konnte der Einzug nach Florenz auch in die Herrschaftsikonographie Franz'I. aufgenommen werden.

Das Zeichen dafür war der Triumphbogen, der auf einem grossen Blatt von B. Sansone Grilli sogar allein, d.h. ohne den Grossherzog, gezeigt werden konnte (Abb. 34).<sup>76</sup> Er wurde

so sehr zum Symbol für die neue Herrschaft über die Toskana, dass er auf einem weiteren Blatt von M. Tuscher (Abb. 35)<sup>77</sup> gleichberechtigt neben den Florentiner Dom treten konnte, der das alte Florenz symbolisieren sollte. Während im Vordergrund die Überreichung der grossherzoglichen Würde an Franz Stephan dargestellt wurde, reichten im Hintergrund Dom und Triumphbogen alleine aus, alte und neue Zeit zu verbildlichen.

Ein Triumphbogen, der so deutlich Habsburg-Lothringen und den fernen Kaiser in Österreich verkörperte, blieb in Florenz ein Fremdkörper. Hier wurde im 18. Jahrhundert die Geschichte der eigenen älteren Architektur gepriesen, wofür nur als Beispiele die Werke von Sgrilli über den Florentiner Dom (1755) oder das "Studio d'architettura civile sopra gli ornamenti di porte etc. delle fabbriche più insigni di Firenze" von Ferdinando Ruggieri genannt seien. Der gleiche Ruggieri stellte im Jahr der Errichtung des Triumphbogens S. Felicità fertig, eine Kirche, die ein wichtiges Beispiel des Neocinquecentismo ist. Auch vor einem solchen Hintergrund steht Jadots französisch-klassisch geprägter Triumphbogen isoliert. Da von der Seite des Grossherzogs Franz Stephan auch kein weiterer grösserer Bauauftrag in Florenz mehr vergeben wurde<sup>78</sup>, blieb der Triumphbogen völlig vereinzelt und konnte keinerlei Tradition begründen. Somit war er denn auch im Risorgimento besonders einfach als das Monument der ungeliebten Habsburg-Lothringer-Herrschaft zu identifizieren, das auf der von Österreich heranführenden Strasse noch vor dem Stadttor die fremde regierende Dynastie anzeigte (Abb. 38). Es wird vermutlich kein Zufall sein, dass Poggis Stadtgestaltung nach dem Risorgimento um den Triumphbogen herum eine Grünanlage schuf, in der er - zum reinen Kunstwerk erklärt - politisch entschärft weiterleben durfte. Die wichtige Axialbeziehung zwischen den auf die Stadt zuführenden Strassen und dem Bogen wurde völlig abgeschnitten, zwischen Triumphbogen und Porta a San Gallo



29 Florenz, Triumphbogen, anonyme Zeichnung (N. Jadot?). Heutiger Aufbewahrungsort unbekannt.



30 M. Tuschler, Einzug des Grossherzogs Franz Stephan in Florenz. Kopenhagen, Kupferstichkabinett, TD 519/18.

ein Wasserbassin angelegt. Die hohe Randbebauung des neugestalteten Platzes beraubte den Bogen zudem seiner monumentalen Wirkung und reduzierte ihn zur Parkdekoration (Abb. 37). In diesem Jahrhundert wurde schliesslich durch den Bau des Palazzo delle Esposizioni gegenüber der Hauptseite des Bogens die letzte verbliebene Sichtachse genommen.

So einfach war es allerdings nicht, den Triumphbogen vor der Porta a San Gallo zum reinen Kunstwerk zu reduzieren. Der eine abgeschlagene Flügel und die demolierten Köpfe der Adler neben dem Wappen über der mittleren Durchfahrt, auf älteren Fotos noch gut zu erkennen (vgl. Abb. 24 u. 38), bezeugen, dass der Bogen zumindest bis zum Ersten Weltkrieg als das Denkmal Österreichs bekannt war.

In der mittleren Durchfahrt ist damals eine Inschrift angebracht worden: “ Quest’arco eretto in tempi di torpida servitù a celebrare gli inizi del domino lorenese di cui il 27 aprile 1859 segnò per volontà di popolo la fine. A purificazione ed auspicio Firenze scrive qui il nome di Vittorio Emanuele Re d’Italia, Soldato al fronte nella guerra per il diritto nazionale e per la civiltà 11 Novembre 1916 ”. Die Geister, die man mit diesem Exorzismus auszutreiben hoffte, müssen damals noch sehr lebendig gewesen sein. “ Se i fiorentini avessero un po’ dell’antico sangue dei loro avi che costruirono Palazzo Vecchio, quell’arco lo vorrebbero demolito al più presto... ” schrieb Conti noch 1921.<sup>79</sup> Eine solche Emphase vermag der Bogen heute auf seiner durch den Autoverkehr nahezu unerreichbar gewordenen Insel kaum noch auszulösen.

## ANMERKUNGEN

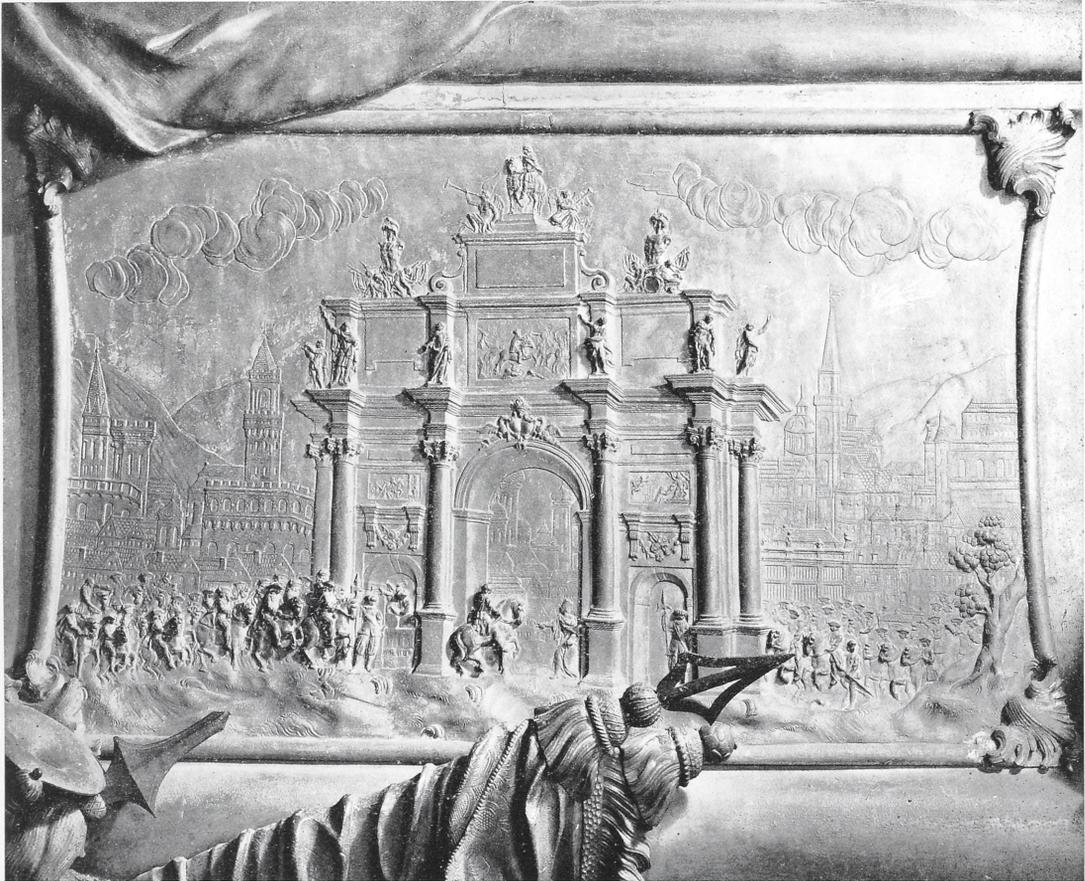
- <sup>1</sup> ASF, Reggenza 1.  
<sup>2</sup> Ebenda.  
<sup>3</sup> ASF, Reggenza 99.  
<sup>4</sup> Ebenda.  
<sup>5</sup> ASF, Reggenza 769. Dort wird der Triumphbogen selbst noch nicht genannt, jedoch gibt der Regentenschaftsrat Anweisung, die Anordnungen Jadots zu befolgen. Das Schriftstück liegt in einer Akte, die ausschliesslich vom Triumphbogen handelt. Jadot wurde also mit dem Auftrag zu dessen Ausführung nach Florenz geschickt.  
<sup>6</sup> G. Conti, Firenze dopo i Medici, Florenz 1921, S. 128/129; BNCF Ms. 2 III 457 "Diario Minerbetti" Eintragung vom 15. Dez. 1738.  
<sup>7</sup> ASF, Reggenza 769, 18. Feb. 1739 und 26. März 1739.  
<sup>8</sup> ASF, Reggenza 769, Brief ohne Datum, eingelegt in ein Schreiben ähnlichen Inhalts vom 7. Juli 1739.  
<sup>9</sup> Ebenda.  
<sup>10</sup> ASF, Segreteria di Finanze 438, 20. Feb. 1740.  
<sup>11</sup> ASF, Segreteria di Finanze 438, 16. März 1741 und 24. April 1741.  
<sup>12</sup> ASF, Segreteria di Finanze 438, 8. Juni 1741. Dieser Kostenvoranschlag umfasst auch noch die Reliefs und Attika-Figuren auf der Stadtseite und die Figuren neben dem Reiterstandbild.  
<sup>13</sup> Vergleiche die Vita von Janssens in der Sammlung des F. Gaburri, BNCF, Ms. E. B. 9, 5 III, S. 1472, abgedruckt bei Lankheil, S. 227, Dokument 21.  
<sup>14</sup> ASF, Segreteria di Finanze 438, 23. April 1745 und 3. November 1747.  
<sup>15</sup> ASF, Segreteria di Finanze 438, 23. Oktober 1752.  
<sup>16</sup> ASF, Segreteria di Finanze 438, Oktober 1754 und 22. Januar 1755.  
<sup>17</sup> ASF, Segreteria di Finanze 438, 15. Mai 1755.  
<sup>18</sup> ASF, Segreteria di Finanze 438, 15. Februar 1757 und 25. August 1757.  
<sup>19</sup> ASF, Segreteria di Finanze 438, 13. Dez. 1758 sowie März und September 1759.  
<sup>20</sup> ASF, Segreteria di Finanze 438, 1. August 1751, 21. Juli 1759, 22. Januar 1779.  
<sup>21</sup> Conti (n. 6), S. 126; Minerbetti (n. 6), Eintragung vom 15. Dez 1738. Der Autor des "Diario" gehörte der antilothringischen Partei in Florenz an.  
<sup>22</sup> Archivio Museo Firenze com'era, 21 E 712.



31 L. M. Weber, Medaille zum Einzug des Grossherzogs Franz Stephan (Revers). Florenz, Bargello.



32 G. Toda, Medaille zum Einzug des Grossherzogs Franz Stephan, 1739 (Revers). London, Brit. Mus.



33 B. Moll, Einzug des Grossherzogs Franz Stephan in Florenz, Relief am Sarkophag von Franz Stephan und Maria Theresia. Wien, Kapuzinergruft.

<sup>23</sup> Archivio Museo Firenze com'era, 21 E 711, datiert und signiert unten links: "Gio. Filippo Cocchi fece il di 9 Xbre 1739 ( )".

<sup>24</sup> Archivio Museo Firenze com'era, 21 E 714-716.

<sup>25</sup> Firenze, Bibl. Marucelliana, F. 103.

<sup>26</sup> Paris, Bibliothèque Doucet, III N 10, "Recueil Jadot", Folio 39 verso, "Arc de Triomphe de Florence, projeté", 34 × 45,3, dünnes Papier, auf ein dickeres Blatt aufgeleimt, Bleistiftzeichnung.

<sup>27</sup> J. Marot, L'architecture française... Paris 1727, abgebildet bei W. E. Stopfel, Triumphbogen in der Architektur des Barock in Frankreich und Deutschland, Freiburg 1964, Abb. 101 und 102.

<sup>28</sup> Zwei Zeichnungen des Bogens sind mir bekannt:

1. Paris, Bibliothèque Doucet, III N 10, "Recueil Jadot", Folio 38 verso, "Arc de Triomphe de Florence, Executé", auf Leinen aufgezogenes Papier, 51 × 65, schwarze Tusche über Bleistiftvorzeichnung, hellgrau laviert, unten in brauner Tusche "del. Sig. Jadot" (Abb. 8).

2. Archivio Museo Firenze com'era, 21 E 712, 53 × 73,5, schwarze Tusche, hellgrau laviert.

Beide Blätter unterscheiden sich nur geringfügig: Nr. 2 hat die Wappenkartusche über dem mittleren Bogen, die bei Nr. 1 fehlt. Bei beiden Zeichnungen sind die Reliefs über den Seitenbögen verschieden, die auf Nr. 2 entsprechen jedoch ungefähr der Ausführung. Bei Nr. 1 befindet sich links vom Mittelrelief vor der Attika eine Statue der Juno, ähnlich der Ausführung, bei Nr. 2 an gleicher Stelle dort Neptun.

Aufs engste verwandt mit Nr. 2 ist eine bei Conti (Anm. 6), S. 128 abgebildete Zeichnung mit der Überschrift "Arco imperiale", deren Original ich nicht finden konnte (Abb. 29). Die zweite Zeichnung, oder ihre Vorlage, war Prototyp für eine Reihe weiterer Abbildungen des Bogens (siehe Anm. 74).

- <sup>29</sup> Vor dem folgenden Versuch, das Skulpturenprogramm des Florentiner Bogens zu erläutern, sei darauf aufmerksam gemacht, dass ich nicht beabsichtige, die Plastik nach künstlerischen Gesichtspunkten zu bewerten. Meines Erachtens können überhaupt nur die frühen Reliefs von Janssens auf der Feldseite formal einigermassen befriedigen. Dies gilt schon nicht mehr für das Relief der Kaiserkrönung von demselben Künstler auf der Stadtseite. Die Statuen der antiken Götter vor der Attika des Bogens schliesslich wirken bisweilen wie Karikaturen, und auch das Reiterstandbild des Grossherzogs auf dem Bogen erinnert eher an eine amorphe Steinmasse denn an eines der grossartigen barocken Denkmäler dieser Typs.  
Zu den Skulpturen und Reliefs am Bogen vergl. neuerdings auch: *R. Roani Villani*, La decorazione plastica dell'arco di Porta San Gallo a Firenze, in: *Paragone* XXXVII, 437, 1986, S. 53-67.
- <sup>30</sup> siehe Anm. 14.
- <sup>31</sup> vergl. *R. Quednau*, Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast – Zur Dekoration der beiden Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII., Hildesheim/New York 1979 (= Studien zur Kunstgeschichte Bd. 13), S. 353/354 und 357. Zur Gleichsetzung Konstantins mit dem Sieger für die Kirche in Verbindung zur Kreuzzugs idee ebenda S. 384-392.
- <sup>32</sup> In diesem Sinne ist z.B. das Motiv auf den Wiener und Turiner Reiterbildnissen des Prinzen Eugen von Kupeczky und v. Schuppen zu verstehen.
- <sup>33</sup> siehe S. 280.
- <sup>34</sup> *Minerbeti* (Anm. 6), "La maggior parte anche dei nobili non l'approvarono (...) perché gli antichi romani costumavano di fare quest'archi trionfali in occasione di province conquistate; ed il Granduca non aveva avuto la Toscana per conquista ma per trattato." Vergleiche auch *Conti* (Anm. 6), S. 126.
- <sup>35</sup> *Lankheit*, S. 78-80 und 182. *K. Lankheit*, Florentiner Bronzearbeiten für Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, Dritte Folge*, VII, 1956, S. 185-210, besonders S. 188-191. Eine Zeichnung eines ähnlichen Kleindenkmals in Fogginis "Giornale". *K. Lankheit*, Il Giornale del Foggini, in: *Rivista d'arte*, XXXIV, 1959, S. 55-108, bes. S. 62-64.
- <sup>36</sup> *Lankheit*, Il giornale... (Anm. 35), ebenda.
- <sup>37</sup> *K. Langedijk*, The Portraits of the Medici, Bd. 2, Florenz 1983, S. 837/838, Nr. 39, 44.
- <sup>38</sup> wie Anm. 35.
- <sup>39</sup> *G. Guarnieri*, I Cavalieri di Santo Stefano nella storia della Marina Italiana (1562-1859), 3. ed. Pisa 1960.
- <sup>40</sup> *G. Guarnieri* (Anm. 39), S. 181-184.
- <sup>41</sup> *F. Matsche*, Die Kunst im Dienste der Staatsidee Kaiser Karls VI.; Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des Kaiserstils, 2. Bde., Berlin/New York 1981, hier bes. S. 253-266.
- <sup>42</sup> Zur bildlichen Überlieferung des Konstantinsbogens vergl.: *F. Magi*, Il coronamento dell'arco di Costantino, in: *Atti della pontificia accademia romana di archeologia*, ser. III, rendiconti XXIX, 1956/7, S. 83-110. Die im folgenden skizzierte Reihe von Darstellungen des Konstantinsbogens darf nicht verwechselt werden mit einer Serie von Abbildungen eines sehr ähnlichen Bogens, den Alberti im 8. Buch von "De re aedificatoria" beschreibt. Diese Illustrationen zu Albertis Text haben keinen unmittelbaren Bezug zum Konstantinsbogen. Hierfür sei nur ein Beispiel aufgeführt: *Della architettura di Leon Battista Alberti Libri X... tradotti in lingua italiana da Cosimo Bartoli e ristampati da Giacomo Leoni architetto*, London 1726, S. 165/166 Beschreibung, S. 166,1 und 166,2 Grundriss und Ansicht. Erst nach Fertigstellung des Ms. habe ich Kenntnis von zwei Untersuchungen zur Darstellung und Rezeption des Konstantinsbogens in der Renaissance erhalten, deren Text mir bisher nicht zugänglich war. Vergl.: *G. Schweikhart*, Tagungsbericht ROMA QUANTA FUIT IPSA RUINA DOCET, Kolloquium in der Bibliotheca Hertziana, Rom. 15.-17. April 1986, in: *Kunstchronik*, XL, 1987, S. 41-47.
- <sup>43</sup> *Hind*, Katalog A. I. 46 und Bd. VII, "Additions and Corrections", S. 307, sowie Katalog A. I. 47. Trotz des wesentlichen Missverständnisses der Architektur ist diese doch erstaunlich genau aufgenommen. Ebenso ist die schriftliche Ortsangabe korrekt, mit dem Kolosseum, "dove Vergilio studiava solecitamente in arte di negromanzia", der hier als Pranger umgedeuteten Meta sudens und dem nahegelegenen Konstantinsbogen als "arco die trasi", wohl gleichbedeutend mit "arco di tra(n)si(to)". Weitere Darstellungen des Konstantinsbogens, auf denen er nur das antike Rom illustriert soll oder vedutenhaft erscheint, sollen hier nicht aufgeführt werden.
- <sup>44</sup> Zur Deutung der Freskenzyklen: *L. D. Eitlinger*, The Sistine Chapel before Michelangelo: Religious Imagery and Papal Primacy, Oxford 1965, und *N. R. Parks*, On the Meaning of Pinturicchio's Sala dei Santi, in: *Art History*, II, 1979, S. 291-317.
- <sup>45</sup> "Essi ebbero la gloria di morire per Gesù Christo in un'età nella quale non potevano ancora invocare il suo nome, e trionfarono del mondo prima di conoscerlo." In: *Moroni*, Bd. 35, Venedig 1845, S. 205.
- <sup>46</sup> Siena, Biblioteca comunale, S IV 7. Vergl.: *H. Egger*, Entwürfe Baldassare Peruzzis für den Einzug Karls V. in Rom, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, XXIII, 1902, S. 1-44. Ferner: *M. Toca*, Osservazioni sul cosiddetto "taccuino senese di Baldassare Peruzzi", in: *Annali della scuola normale superiore di Pisa*, 1971, S. 161-179, dort weitere Literatur.
- <sup>47</sup> *Egger* (Anm. 46.), S. 5.



34 Triumphbogen für Franz Stephan von Lothringen, Stich von B. S. Sgrilli nach Jadot. Wien, Albertina, Inv. Hist. Bl. Bd. 19.

<sup>48</sup> Etwa aus der gleichen Zeit findet sich eine Abbildung des Konstantinsbogens bei: B. Gamucci, Libri quattro dell'antichità di Roma, Venedig 1565, Abb. S. 44, Text dazu S. 42-45. Dort wird die Konstantinslegende in einer für die Guidenliteratur ungewöhnlichen Breite erzählt. Dabei wird besonders hervorgehoben, dass der Bogen für den Sieg über den Christenverfolger Maxentius und den gleichfalls antichristlichen König von Persien errichtet worden sei. Gerade dieser Sieg dürfte auf die aus dem Osten kommende Türkengefahr bezogen worden sein.

<sup>49</sup> M. und V. de' Rossi, Descrizione di Roma antica..., Rom 1727. Vergl. L. Schudt, Le guide di Roma, Wien/Augsburg 1930, S. 45/46 und Katalognummern 192-200.

<sup>50</sup> De' Rossi (Anm. 49), S. 190.



35 M. Tuscher, Allegorie auf die Übernahme der Herrschaft über die Toskana durch Franz Stephan. Kopenhagen, Kupferstichkabinett, Td 519/17.

<sup>51</sup> C. d'Onofrio, I restauri dell'Arco di Costantino nel 1732, in: *Capitolium*, XXXVI, 1961, Heft 2, S. 24/5, ferner *Magi* (Anm. 42).

<sup>52</sup> H. Kütthmann, B. Overbeck, D. Steinhilber, I. Weber, Bauten Roms auf Münzen und Medaillen. Katalog der Ausstellung der Staatlichen Münzsammlung München, München 1973, Katalognummer 234, S. 135/6, dort auch weitere Literatur.

<sup>53</sup> *Matsche* (Anm. 41), Bd. 1, S. 308.

<sup>54</sup> Diese Ehrenporten sind beschrieben bei: C. M. Pizzi, *Relazione dell'ingresso fatto in Firenze dalle Altezze Reali del serenissimo Francesco III...*, Florenz 1738 (st. f.); 1739.

<sup>55</sup> *Wiener Diarium*, 15. Juni 1737.





37 Projekt von Gius. Poggi und N. Sanesi für die Neugestaltung der Piazza S. Gallo, heute Piazza della Libertà. Florenz, Museo di Firenze com'era.

einen Blitz werfend, und mit der Linken einen Schild haltend, vornehmst unter ihren Füßen verschiedene türkische Waffen und Fahnen lagen. Zit. nach.: Wiener Diarium, Extrablatt vom 21. Feb. 1739. vergl. auch *Pizzi* (Anm. 54) S. 13/14. Am 21. Februar fand in Florenz die Taufe eines Türken statt, für den der Grossherzog die Patenschaft übernahm (Wiener Diarium, 14. März 1739). *Minerbetti* (Anm. 6) berichtet mehrfach von offiziellen Feiern anlässlich von Siegen des Grossherzogs über die Türken.

<sup>90</sup> Wiener Diarium, Extrablatt vom 21. Feb. 1739 und *Pizzi* (Anm. 54), S. 18/19.

<sup>61</sup> *Matsche* (Anm. 41), S. 343-358, Kapitel: Karl VI. als Herkules.

<sup>62</sup> Ebenda.

<sup>63</sup> In: In lode delle Altezze Reali il serenissimo Francesco III..., Rimi di Poeti Bolognesi, Raccolti da *Gianbattista Mignani*, Bologna 1739, S. 14, Sonett von *G. Pozzi di Jacopo*.

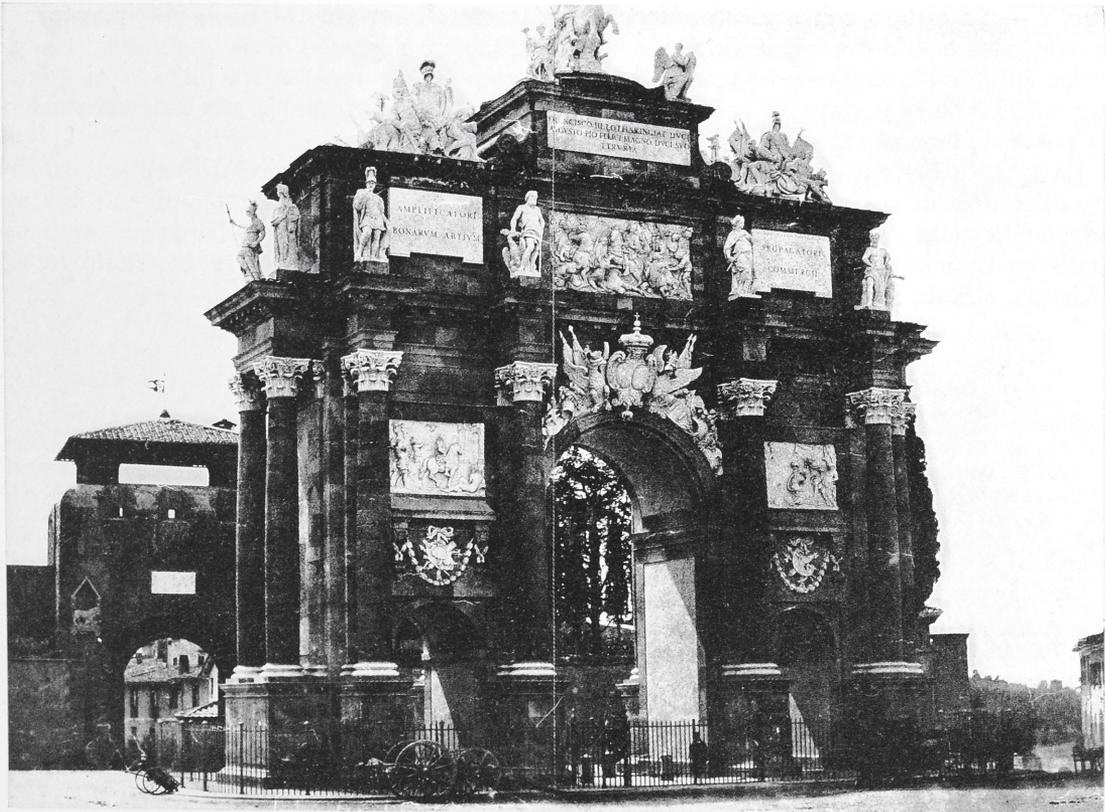
<sup>64</sup> Wiener Diarium, Extrablatt vom 21. Feb. 1739, und *Pizzi* (Anm. 54), S. 13.

<sup>65</sup> *J. P. von Ghelen*, Wienerische Beleuchtungen oder Beschreibungen aller derer Triumph- und Ehren-Gerüste zu Ehren der höchst gewünschten Geburt Josephi, Wien 1741, S. 20 (Die Dekoration am Barbara-Kloster): "Der Prinz zwischen dem Römischen Adler, und Böhmischem Löwen, Hungarischen Kreuz und Österreichischen Wappen. sitzend, den Adler an einem schwarz, und gelben, den Löwen an einem rot- und weissen Band haltend, und gleichsam zusammend knüpfend. Zielet mehrfach auf die Hoffnung, dass er nebst seinen Erb-Ländern auch das Römische Reich beherrschen werde." S. 29 (Böhmische Hofkanzlei): Anspielung auf die erhoffte Kaiserwahl. S. 42 (Theatiner): "Wo der Adler einmal das Nest angelegt hat, dahin kehrt er allezeit wieder zurück." Und: "Da dieser vorsichtige Vogel schon über 300 Jahre allhier genistet hat, so suchet er das alte Nest wieder." S. 225 (Königliche Münzanstalt): "Zwei Cronen, und das Ertz-Herzog Hütel auf einem Tisch liegend, die Reichs-Cron aber brachte der Adler mit dem Schnabel. 'Drey Cronen seynd ihm angeboren / Die vierte wird ihm auserkoren.'" "

<sup>66</sup> *Conti* (Anm. 6), S. 128.

<sup>67</sup> in: Applausi alla Sacra Cesarea Maestà... (Anm. 57), das erwähnte Sonett von *C. Bini*, fol. 6 verso.

- <sup>68</sup> A. Reinle, *Zeichensprache der Architektur*, Zürich/München 1976, S. 268.
- <sup>69</sup> Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Den Kongelige Kobberstiksamling, Td. 519/18.
- <sup>70</sup> siehe oben S. 253.
- <sup>71</sup> siehe oben, S. 260/261.
- <sup>72</sup> Von Lorenzo Maria Weber (hier abgebildet die Medaille in London, British Museum) und Giuseppe Toda (hier Florenz, Bargello).
- <sup>73</sup> Weber hat die Medaille selbst in einer autobiographischen Skizze beschrieben: "Nel 1739 fece la Medaglia per la prima venuta del nostro nuovo Granduca a Firenze, dove espresse nel rovescio la veduta dell'Arco trionfale alzato per tale occasione, quel sovrano a cavallo, e la Toscana genuflessa a riceverlo." Zitiert nach *Lankheit*, S. 243, Dokument 52.
- <sup>74</sup> In der Darstellung nahezu vollkommen übereinstimmend sind die Blätter in Paris (Abb. 8; s. Anm. 28), Wien (Abb. 34; s. Anm. 76), die Sarkophagplatten von Moll (Abb. 33; s. Anm. 75) und die bei Conti (vergl. Anm. 28 und Anm. 66) reproduzierte Zeichnung.
- <sup>75</sup> Ein von Moll vermutlich als Probestück für den Sarkophag bestimmtes Relief befindet sich zusammen mit solchen für die drei übrigen Reliefplatten des Sarkophages im Wiener Barockmuseum. Vergl.: E. Baum, *Katalog des österreichischen Barockmuseums im unteren Belvedere in Wien*, 2Bde., Wien 1980, Bd. 2, S. 445, Inv. 4215.
- <sup>76</sup> Wien, Albertina, *Historische Blätter*, Bd. 19, Florenz 1739.
- <sup>77</sup> Kopenhagen, Kgl. Kobberstiksamling, Td. 519/17.
- <sup>78</sup> L. Zangheri, *Prima nota sull'architettura in Toscana durante la Reggenza 1737-1765*, in: *Storia architettura*, 2. Serie, IV, 1979, S. 75/88.
- <sup>79</sup> Conti (Anm. 6), S. 127.



38 Florenz, Piazza della Libertà, Triumphbogen für Franz Stephan von Lothringen, Feldseite. Aufnahme vor der Randbebauung des Platzes.

## RIASSUNTO

L'arco di trionfo di Firenze per Francesco III., Gran Duca di Lorena è stato edificato dal 1738 in poi secondo il progetto dell'architetto N. Jadot. L'occasione fu l'ingresso solenne del nuovo Gran Duca nel 1739 a Firenze, il quale dopo la morte dell'ultimo dei Medici Gian Gastone nel 1737, aveva ottenuto la Toscana.

In punto di vista architettonico, l'arco corrisponde alla tradizione dell'epoca classica francese mentre progetti barocchi di diversi architetti fiorentini non furono mai realizzati. Nell'arco si tratta evidentemente di una citazione dell'arco romano di Costantino, il quale agli inizi dell'era moderna francamente fu sempre considerato un monumento simbolico dell'impero cristiano e che fu riutilizzato in questo senso in diverse occasioni. Anche nell'arco fiorentino troviamo un accenno all'impero. Ciò viene soprattutto illustrato attraverso il programma sculturale: Francesco Stefano è rappresentato come combattente e domatore dei turchi. Con ciò egli è considerato un difensore della cristianità, un nuovo Costantino ed è quasi predestinato a diventare imperatore. Nel programma iconografico sorprendentemente non si trova alcun riferimento alla storia fiorentina.

Il significato propagandistico dell'arco si allinea ad una serie di tentativi politici e letterari che vedevano in Francesco Stefano il successore legittimo dell'ultimo imperatore asburghese. Come futuro imperatore egli aveva il compito di tenere unito il regno austriaco. Solo dopo l'elezione di Francesco Stefano ad imperatore, che si era verificata nonostante una serie di resistenze, anche il lato verso la città dell'arco, fino a quel momento rimasto vuoto — fu ornato con sculture. Invece dell'accenno allegorico al titolo d'imperatore di prima, adesso la decorazione dell'arco poteva assumere l'aspetto di un monumento imperiale. In più l'interesse propagandistico della casata Asburgo-Lorena all'arco di trionfo fiorentino è documentato da una serie di medaglie e stampe; infine la sua rappresentazione fu parte dell'iconografia sovrana dell'imperatore.

La qualità artistica mediocre dell'arco, la sua collocazione particolare nell'ambito dell'architettura urbana e il suo valore di monumento austriaco non contribuivano alla sua popolarità nella città di Firenze. Dopo il risorgimento, la posizione urbanistica originaria dell'arco fu modificata in modo negativo e poco dopo la prima guerra mondiale fu addirittura chiesta la demolizione del monumento.

## Bildnachweis:

KIF (L. Artini): Abb. 1, 4, 10-17, 20, 21, 23, 24, 26, 28. — Brogi: Abb. 2. — Fototeca Musei Comunali, Firenze: Abb. 3, 9. — Société des amis de la Bibl. d'Art et d'Arch., Paris: Abb. 5, 8. — Prado, Madrid: Abb. 18. — Alinari: Abb. 19, 31, 37. — Kupferstichkabinett Berlin: Abb. 25. — Kupferstichkabinett Kopenhagen: Abb. 30, 35. — Gabinetto Fotografico, Firenze: Abb. 32. — Bundesdenkmalamt Wien: Abb. 33. — Foto Albertina, Wien: Abb. 34. — Bildarchiv Österr. Nationalbibl.: Abb. 36. — Soprintendenza Firenze: Abb. 38. — Nach K. Möseneder, *Zeremoniell und monumentale Poesie*, Berlin 1983, Abb. 238: Abb. 6. — Nach W. E. Stöpfel, *Triumphbogen in der Architektur des Barock in Frankreich und Deutschland*, Diss. Freiburg i. Br. 1964, Abb. 102 b: Abb. 7. — Nach K. Langedijk, *The Portraits of the Medici, 15th-18th Centuries*, Bd. II, Abb. 39, 44: Abb. 22. — Nach F. Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee*, Abb. 99: Abb. 27. — Nach G. Conti, *Firenze dopo i Medici*, Abb. S. 128: Abb. 29.