

MATTEO BURIONI

Das Wappen als Nullpunkt der Repräsentation. Der teleskopische Traum der Uffizien

„[...] gli Uffizi, questo delicato leviatano [...]“¹
Giorgio Manganelli

Das Wappen an der Stirnseite der Uffizien, mittig im zum Arno hin gelagerten Quertrakt, lenkt die Aufmerksamkeit auf eine Diskrepanz zwischen der Höhe der Bogenöffnung und der geringen Ausdehnung des darüber liegenden Geschosses (Abb. 1). Die Massivität der gekoppelten Ordnung, die Eleganz der hohen Schäfte, die Weite des Bogens finden keine Fortsetzung in der Wandgliederung des Obergeschosses: Die weihevollte Raumöffnung erscheint überdimensioniert. Das Wappen sitzt weder als Schlussstein im Scheitelpunkt des Bogens, noch ist es lediglich der darüber liegenden Wand appliziert. In einem Zwischenraum angesiedelt, stülpt es sich aus, nimmt theriomorphe Gestalt an. Die „palle medicee“ scheinen in einer tour de force bildhauerischer Virtuosität vor dem Grund zu schweben. Als bewegte Form verweist das Wappen auf die Raumflucht der Uffizien, vor dessen Fluchtpunkt es zu stehen kommt. Das Wappenschild erscheint gleichsam durch den Kraftstrom der auf es zusammenlaufenden Linien gekrümmt. Vom Eingang der Uffizienflucht ist es kaum wahrzunehmen, gerinnt zu einem Punkt.

Das Standbild des Herrschers, das sich darüber erhebt, ist keineswegs fernsichtig gestaltet (Abb. 1, 3). Vielmehr wird der Eindruck einer Entrückung des Herrschers durch die kleinteilige, fast schon präziöse Bearbeitung des Marmors erweckt. In der perspektivischen Raumflucht der Uffizien befindet sich der Herrscher im Fluchtpunkt der Repräsentation. Die Distanz zwischen Untertanen und Herrscher wird maximiert. Der Fürst beherrscht von einem utopischen Punkt die Sichtbarkeit des Gemeinwesens. Wenngleich der Herrscher an einen Un-Ort, einen U-Topos entrückt erscheint, können die Untertanen seinen Standpunkt teilen: Wenn sie sich ganz wörtlich „unterstellen“, unter sein Standbild begeben, steht ihnen das Gemeinwesen als Bild vor Augen: Der nahsichtig

Ich möchte Andreas Beyer, Marianne Koos, Andreas Tönnemann, Arno Schubbach und Tristan Weddigen für Hinweise und Kritik danken.

1 Manganelli, Giorgio: „Lager di Squisitezza“. In: Ders.: *La favola pitagorica*. Andrea Cortellessa (Hrsg.). Mailand 2005, S. 57-62, hier S. 57 (= „Un nume si aggira dentro gli Uffizi.“ In: *Corriere della Sera*, 7. Juni 1982, S. 950); übersetzt von Marianne Schneider in Manganelli, Giorgio: *Manganelli furioso. Ein Handbuch für unnütze Leidenschaften*. Berlin 1985, S. 72-93.



Abb. 1: Statuengruppe am Quertrakt der Uffizien mit Liegefiguren von Vincenzo Danti sowie Standbild und Wappen von Giambologna, Florenz



Abb. 2: Blick durch die Uffizien auf den Kommunalpalast, Florenz

Abb. 3: Blick in die Uffizien von der Piazza della Signoria



herangerückte Kommunalpalast mit Domkuppel gerät in den Blick (Abb. 2). Die Uffizien funktionieren in dieser Ansicht wie eine Sehhilfe, wie ein technischer Apparat, ein Perspektivkasten. Sie zoomen den Kommunalpalast heran, während sie den Herrscher an einen Un-Ort entfernen (Abb. 2, 3). Herrschaft begründet sich als abstrakte und natürliche Tätigkeit, die aus einer maximalen Distanz zu den Untertanen und dem Gemeinwesen den Überblick bewahrt, einen erhobenen Standpunkt einnimmt.

Dieses Wappen, das erst 1581 Giambologna in dieser Weise gestaltete, steht an Stelle eines früheren von Vincenzo Danti (Abb. 1).² Es verändert aber nicht

2 Siehe Lessmann, Johanna: *Studien zur einer Baumonographie der Uffizien*. Diss. Bonn 1975, S. 213-216. Zu Giambolognas Statue in den Uffizien siehe weiterhin Dhanens, Elizabeth: *Jean Boulogne. Giovanni da Bologna Fiammingo Duoi 1529 – Florence 1608*. Brüssel 1956, Kat. Nr. L, S. 231-232; Holderbaum, James: *The Sculptor Giovanni Bologna*. New York/London 1983, S. 169-172; Avery, Charles: *Giambologna. The Complete Sculpture*. Oxford 1987, Kat. Nr. 13, S. 254. Zum Zusammenhang siehe Keutner, Herbert: „Über die Entstehung und die Formen des Standbildes im Cinquecento“. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 7, 1956, S. 138-168; Erben, Dietrich: „Die Reiterdenkmäler der Medici in Florenz und ihre politische Bedeutung“. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 40, 1996, 287-361. Außerdem die Aussage von Filippo Baldinucci: „Fece poi con suo scarpello la grande statua del Granduca Cosimo Primo in testa agli Uffizj nuovi fra le due statue giacenti, una rappresentata per l’Equità, l’altra per lo Rigore, essendone prima stata tolta via quella di Vincenzo Danti Scultor Perugino.“ Siehe Dhanens 1956, S. 380.

nur seine Gestalt, sondern auch seinen Ort. Wie man an einer Zeichnung von Dosio sehen kann, war es vordem auf dem Statuenpostament zwischen den Liegefiguren angeordnet.³ An diesem Punkt setzt meine Rede über die Uffizien ein.⁴ Die Anbringung des Wappens wurde demnach als kritisch angesehen: Man gestattete Giambologna nicht nur die Statue des Herzogs zu ersetzen, sondern auch das Wappen. Ort und Form des Wappens weisen Giambologna als subtilen Kenner der Architektur der Uffizien aus. In gewisser Hinsicht gibt die Wappenverschiebung des Bildhauers sogar einen entscheidenden Hinweis zur Lektüre des Bauwerks. Sie ist die Einschreibung des Sohnes, Francesco I. de' Medici, in das Werk des Vaters, Cosimo I., und zugleich der Paragone zwischen ihren Hofkünstlern, Giambologna und Vincenzo Danti.

Im Folgenden gehe ich in vier Schritten vor: Zuerst gebe ich ein kurzes Resümee der Deutung des Baukörpers der Uffizien als Staatskörper in zeitgenössischen Quellen. Dann wende ich mich der Frage zu, welche Bedeutung die städtebauliche und stilistische Einheitlichkeit des Baukörpers hatte. Drittens soll erörtert werden, auf welche Weise die Statuengruppe am Quertrakt in den Baukörper integriert ist und wie ihre Proportion im Verhältnis zum Gesamtbau zu verstehen ist. Abschließend komme ich zu der schon oft bemerkten und kommentierten Ähnlichkeit der Uffizien zu einem Perspektiv-Kasten. Ziel der Untersuchung ist es zu zeigen, wie in den Uffizien das naturphilosophische Wissen der Anatomie, der Optik und der Astronomie mit den künstlerischen Verfahren der Architektur, der Skulptur und der Stadtbaukunst verschmolzen wird, um einen neue Herrschaftsgedanken im Stadtraum zu formulieren. In einem fürstlichen Akt der Imagination wird der Stadtraum umgestaltet und nach Maßgabe eines abstrakten Herrschaftsgedankens neu geordnet. Die entrückte, abstrakt gewordene Herrschaft im Stadtraum sichtbar zu machen, soll sich als der zentrale Baugedanke der Uffizien erweisen.

3 Dosio (zugeschrieben), Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv.-Nr. U 2129 A. Zum Auftrag für das Wappen an Vincenzo Danti siehe ASE, Nove Conservatori del dominio e della giurisdizione fiorentina, 3710, fol. 38r und fol. 105v; Conforti, Claudia/Funis, Francesca (Hrsg.): *Deliberazioni di partiti della fabbrica de' 13 magistrat. Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzioni Generali per i Beni Architettonici e Paesaggistici*. Roma 2007, S. 69 und S. 183. Zur Frage des Aussehens der Statue Dantis und eines Planwechsel von einem sitzenden Standbild zu einem stehenden siehe Davis, Charles/Paolozzo Strozzi, Beatrice (Hrsg.): *I Grandi Bronzi del Battistero, L'arte di Vincenzo Danti, Discepolo di Michelangelo*. Ausstellungskatalog Bargello. Florenz 2008, Kat. Nr. 7, S. 312-314 (Dimitrios Zikos).

4 Die Veränderung des Wappens quittiert Lessmann mit einem Satz. Siehe Lessmann 1975, S. 219. Kaum darüber hinaus geht Charles Davis siehe Davis/Paolozzi Strozzi 2008, S. 165-203, insbesondere S. 187f. (Charles Davis).

Der Baukörper als Staatskörper

Um zu verstehen, welche städtebaulichen und staatstheoretischen Denklinien sich in den Uffizien bündeln, sei die Baugeschichte und ihre zeitgenössische Deutung in ihren wichtigsten Etappen skizziert.⁵ In den Uffizien oder besser an der „via de' magistrati“, wie der Bau in den Urkunden benannt wird, sollten alle republikanischen Ämter und Zünfte in gleichförmigen Amtsräumen untergebracht werden.⁶ Die traditionsreichen Institutionen, die zur republikanischen Zeit gemeinsam die Stadtregierung bildeten, waren vormals in prächtigen Amtshäusern über die Stadt verteilt untergebracht.⁷ Sie bildeten einen je eigenen,

5 Bencivenni, Giuseppe Pelli: *Saggio storico della Real Galleria di Firenze*. 2 Bde. Firenze: Cambiagi 1779; Dorini, Umberto: „Come sorse la fabbrica degli Uffizi“. In: *Rivista Storica degli Archivi Toscani* 5, 1933, S. 1-40; Heikamp, Detlef: „Zur Geschichte der Uffizien-Tribuna und der Kunstschränke in Florenz und Deutschland“. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 26, 1963, S. 193-268; Kaufmann, Georg: „Das Forum von Florenz“. In: *Studies in Renaissance and Baroque Art Presented to Anthony Blunt*. London/New York 1967, S. 37-44; Crum, Roger J.: „Cosmos, the world of Cosimo: the iconography of the Uffizi façade“. In: *The Art Bulletin* 71, 1989, S. 237-253; Lessmann 1975; Lamberini, Daniela: *Il principe difeso. Vita e opere di Bernardo Puccini*. Florenz 1990, S. 145-162; Lange, Hans: „Der Platz vor dem Palast. Zum Antagonismus zwischen Residenz und Stadt aus der Sicht italienischer Entwürfe des 16. und frühen 17. Jahrhunderts“. In: Febel, Gisela / Schröder, Gerhart (Hrsg.): *La Piazza. Kunst und öffentlicher Raum. Geschichte – Realitäten – Visionen*. Stuttgart 1992, S. 30-45; Conforti, Claudia: *Vasari architetto*. Mailand 1993, S. 180-190; Satkowski, Leon: *Giorgio Vasari: architect and courtier*. Princeton 1993, S. 25-44; Veen, Henk Th. Van: „The Uffizi as a re-evocation of the Florentine republican past“. In: *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome* 55, 1996, S. 252-273; Payne, Alina: „Vasari, architecture, and the origins of historicizing art“. In: *RES* 40, 2001, S. 51-76; Herrmann, Hans-Christian von: „Schauplätze der Schrift: die Florentiner Uffizien als Kunstkammer, Laboratorium und Bühne“. In: Schramm, Helmar / Schwarte, Ludger / Lazardzig, Jan (Hrsg.): *Kunstkammer, Laboratorium, Bühne: Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*. Berlin 2003, S. 102-122; Lepri, Nicoletta: „Figure grandi e nuove invenzioni: Giorgio Vasari, Cosimo I de' Medici e i lavori preparatori per la fabbrica dei tredici Magistrati“. In: Spagnolo, Maddalena / Torriti, Paolo (Hrsg.): *Percorsi Vasariani fra le arti e le lettere*. Atti del Convegno di Studi Arezzo, 7-8 Maggio 2003. Arezzo 2004, S. 37-62; Meier, Ulrich: „Die Sicht- und Hörbarkeit der Macht: der Florentiner Palazzo Vecchio im Spätmittelalter“. In: Rau, Susanne (Hrsg.): *Zwischen Gotteshaus und Taverne: öffentliche Räume in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*. Köln 2004, S. 229-271; Heikamp, Detlef: „Barocke Uffizien-Träume“. In: Gaier, Martin / Nicolai, Bernd / Weddigen, Tristan (Hrsg.): *Der unbestechliche Blick: Festschrift zu Ehren von Wolfgang Wolters zu seinem siebenzigsten Geburtstag*. Trier 2005, S. 217-227; Flemming, Alison C.: „Presenting the spectators as the show: the Piazza degli Uffizi as theater and stage“. In: *The Sixteenth Century Journal* 37, 2006, S. 701-720; Burioni, Matteo: „Vasaris Uffizien: Transformation stadträumlicher Bezüge am Übergang von der Republik zum Prinzipat“. In: Schweizer, Stefan / Stabenow, Jörg (Hrsg.): *Bauen als Kunst und historische Praxis: Architektur und Stadtraum im Gespräch zwischen Kunstgeschichte und Geschichtswissenschaft*. 2 Bde., Göttingen 2006, Bd. 1, S. 205-247; Conforti/Funis 2007; van Veen, Henk Th.: *Cosimo I de' Medici and his self-representation in Florentine art and culture*. Cambridge 2006, S. 81-86.

6 Siehe Lessmann 1975, Dok. 6, S. 232-234.

7 Siehe Lessmann 1975, S. 20-32. Siehe zudem Carocci, Guido: „Le arti fiorentine e le loro residenze“. In: *Arte e Storia* 10, 1891, S. 153-155, 161-163, 169-170, 177-179; Bombe, Walter: „Florentiner Zunft- und Amtshäuser“. In: *Zeitschrift für bildende Kunst* 45, 1910, S. 93-102.

stadträumlichen Schwerpunkt, da sich um sie herum meist die Läden und Werkstätten der Zunftmitglieder versammelten. An den Amtshäusern ließ sich anschaulich die wirtschaftliche und politische Macht der Korporation ablesen. Als prominentes Beispiel kann hier der ausgreifende Baublock des Palazzo di Mercanzia auf der Piazza della Signoria dienen.⁸ Auf Geheiß des Herzogs Cosimo I. sollten die Ämter und Zünfte in einer parataktisch aneinander gereihten Raumfolge an der „via de' magistrati“ ihren Sitz beziehen. Im Gegensatz zur republikanischen Topographie, die durch Lage und Form der Amtshäuser ein anschauliches Bild der korporativen Regierungsform zu geben vermochte, war es das Bestreben des Herzogs, die Zünfte und Ämter in einem eigenen Regierungsbezirk zu konzentrieren und vom Stadtkörper abzusondern.⁹ Die republikanischen Zunft- und Amtshäuser waren einprägsame Orte eines städtischen ‚Theatrum Memoriae‘; sie erlaubten eine tagtägliche Aktualisierung und Memorierung der politischen Verfasstheit des Gemeinwesens. Der Korridor der Uffizien bot einer solchen Memorierung keinerlei Anhaltspunkte, da alle Amtsräume ein identisches Äußeres haben, über gleichförmige Grundrisse verfügen und parataktisch aneinander gereiht sind.¹⁰ Die Neuordnung dieses Gedächtnistheaters führte zu Desorientierung und gleichsam zu einem Gedächtnisverlust. In den Uffizien wurde die Stadt nach Maßgabe eines dem Dasein enthobenen Betrachters, der mit dem Fürsten und dem Staat identifiziert ist, in einem ausgedehnten Raum neu geordnet.

Anfangs erschien der Neubau, wie der Name „via de' magistrati“ aussagt, als eine an den Regierungspalast angehängte, zum Arno ausgerichtete Prachtstraße ohne eigene städtebauliche Gesamtform. Erst im Zuge der Errichtung ergab sich die Idee, die Portikus zum Arno hin mit einem Quertrakt zu schließen, der eine Aussicht auf den Arno bot. Die Uffizien wurden somit zu einem Zwittergeschöpf, das typologisch unentscheidbar zwischen Straße, Innenhof eines Palastes und Platz changiert. Die leicht schräg gegeneinander liegenden Trakte führen zu einer perspektivischen Sicht auf das Bauensemble. Mit der Aufstellung der Statuengruppe an der Front des Quertraktes, der in zeitgenössischen Quellen auch als „testata“ (Stirnseite oder Haupt) bezeichnet ist, wurde das Bauprojekt auf den Fürsten als Sinnbild der Gerechtigkeit und des Staates ausgerichtet (Abb. 1).

8 Friedman, David: „The Residence of the Mercanzia and the Piazza della Signoria in Florence“. In: Bocchi, Francesca / Smura, Rosa (Hrsg.): *Imago Urbis. L'immagine della città nella storia d'Italia*. Atti del convegno internazionale Bologna 5-7 settembre 2001. Rom 2003, S. 371-388.

9 Dazu und zur Baugeschichte siehe Dorini 1933; Lessmann 1975; Veen 1996; Burioni 2006.

10 Durch den Bau der Uffizien wurde etwa der seit 1386 feststehende Parcours, den der neu gewählte Florentiner Bischof bei seinem Amtsantritt („possession“) abzuschreiten hatte, verändert, da es nun nicht mehr möglich war, in San Piero a Scheraggio Halt zu machen. Siehe Testaverde Matteini, Anna Maria: „La decorazione festiva e l'itinerario di ‚rifondazione‘ negli ingressi trionfali a Firenze tra XV e XVI secolo (I)“. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 32, 1988, S. 323-352, insbesondere S. 311.

Zeitgenössische Quellen feiern die Umorganisation der Stadt als Wiederherstellung einer verlorenen Einheit.¹¹ Geradezu formelhaft wiederholen alle Leichenreden auf Cosimo I. die Aussage, aus vormalig heruntergekommenen und peripheren Amtssitzen seien die Magistrate nun erst im Neubau würdig untergebracht. In gleich lautenden Wendungen wird behauptet, das Stadtbild habe erst durch die Neuordnung einen Sinn erhalten. Das Zusammenfügen der stadträumlich voneinander geschiedenen und getrennten Amtsräume wird einhellig als das zentrale Anliegen des Herzogs beschrieben. Bernardo Davanzati findet dafür die schönen Worte: „Da er als zärtlicher Liebhaber der Gerechtigkeit sie an seine Seite holen und sozusagen ihre verstreuten Glieder in seinen Armen versammeln wollte, schuf er den großen Magistratsbau und verband ihn mit seinem Palast [...].“¹² Die Rede vom Liebhaber, der die Justizia an seine Seite holt, der Vergleich der verstreuten Glieder, der „*membra sparse*“, mit den über die Stadt verteilten Residenzen, ist über die Gedichte von Francesco Petrarca vermittelt. Die Tat des Fürsten wird mit dem Topos aus Petrarca's *Canzoniere* als Tätigkeit einer poetischen Imagination charakterisiert, die den Stadtkörper so zu einem Bild ordnet, dass er einen Sinn erhält. Die Fügung des Stadtbildes durch den Bau der Uffizien erscheint so als Poiesis, als Akt einer künstlerischen Imagination, die aus vorgefundenen Fragmenten ein neues, vollständiges Körperbild zusammensetzt.¹³ Der Antrieb dieses petrarkistischen Dichtens ist jedoch nicht wie bei Petrarca der konstitutive und dauernd beklagte Entzug der Geliebten. Die geliebte Justizia wird nach dem Bild des Fürsten neu zusammengesetzt. Die Vorstellung liegt nahe, der Herrscher setze sich mit seiner Stadt gleich und schreibe ihr seine Gestalt ein. Die in den Uffizien neu geordnete Topographie gleiche, um die Liebesmetaphorik des Zitats aufzugreifen, einem narzisstischen Bild des Herrschers.

Die Uffizien waren im Verständnis der Zeitgenossen metaphorisch und perspektivisch auf den Herrscherkörper ausgerichtet. Die einheitliche Wirkung der Bauflucht war dementsprechend eine entscheidende, ästhetische und politische Dimension. Diese Einheitlichkeit war allerdings angesichts der komplizierten städtebaulichen Situation und der zahlreichen Vorgängerbauten keine Selbstverständlichkeit.

¹¹ Siehe Burioni 2006, S. 228-238.

¹² „Volendo poi, come tenero di essa Giustizia amadore, accostarla a se, e quasi le sue membra sparse, raccogliere in braccio, fece quella gran fabbrica de' Magistrati, [...]“. Davanzati, Bernardo: *Operette del signor Bernardo Davanzati Bostichi*. 2 Bde. Livorno, Bd. 2, 1779, S. 47. Zur Textfassung siehe Davanzati, Bernardo: *Le Opere*. Bindi, Enrico (Hrsg.). 2 Bde. Florenz 1852-1853, Bd. 1, S. LVIII.

¹³ Zur Metapher des Kompositkörpers in der Staatstheorie siehe Dohr-Van Rossum, Gerhard: „Organ, Organismus, Organisation, politischer Körper, I-VI“. In: Brunner, Otto / Conze, Werner / Koselleck, Reinhart (Hrsg.): *Geschichtliche Grundbegriffe*. 8 Bde. Stuttgart 1972-1997, Bd. 4, S. 519-560; Bredekamp, Horst: *Thomas Hobbes. Der Leviathan. Das Urbild des modernen Staates und seine Gegenbilder 1651-2001*. Berlin 2003, S. 76-82. Zum Petrarkismus siehe Hempfer, Klaus W. / Regn, Gerhard (Hrsg.): *Der Petrarkistische Diskurs: Spielräume und Grenzen*. Stuttgart 1993.

Die Einheit des Baukörpers

Die Uffizien bilden eine Prachtstraße von der Piazza della Signoria zum Arno hin. Die Achse der Uffizien bringt eine neue Perspektive in den Stadtkörper, in dem sie diesen auf den Fürsten ausrichtet. Der Bau strahlt aber auch auf die angrenzende Piazza del Signoria zurück, in dem alle nachfolgenden Skulpturaufträge in diese Achse gestellt werden. Durch die Blickachse der Uffizien werden republikanische Skulpturaufträge und der in seinem Äußeren unveränderte Kommunalpalast in die Perspektive des Herzogtums eingerückt. Damit diese Perspektive lesbar werden konnte, waren Hindernisse zu überwinden. Einige wichtige Bauten aus republikanischer Zeit standen dem direkten Anschluss der neuen Prachtstraße an die Piazza della Signoria im Weg: die Kirche San Piero Scheraggio¹⁴, die vor dem Bau des Kommunalpalastes als Ort der Ratsversammlungen diente, und die Münze.¹⁵ Diese Bauten erschwerten eine direkte Einmündung der Uffizien in die Piazza della Signoria. Anstelle einer Anstückung der Uffizien zwischen diesen präexistierenden Bauwerken wurden die Kirche und die Münze in den Uffizienkorridor inkorporiert: Von der Münze blieb die in den Westtrakt eingeschlossene Fassade sichtbar. Die Straßenfront von San Piero a Scheraggio wurde abgerissen. Lediglich der Innenraum blieb hinter dem ersten Fassadenabschnitt der Uffizien erhalten.

In den Briefen des Herzogs an seinen Architekten Giorgio Vasari und an den Bauaufseher Bernardo Puccini findet sich die wiederkehrende Ermahnung zur Einheit des neu entstehenden Baukomplexes am Arno. Diesen Briefen wurde bisher nicht genügend Aufmerksamkeit geschenkt. Am 4. Februar 1563 schreibt Cosimo I. an Bernardo Puccini: „Die Fassade der Kirche ziehe man zur gleichen Zeit mit der übrigen hoch, da wir nicht wollen, dass das Ganze wie Stückwerk wirkt.“¹⁶ Der Bau des Fassadenabschnittes vor San Piero Scheraggio sollte nicht aufgeschoben werden, um die Kirche zu schonen, sondern zugleich mit der gesamten Fassade errichtet werden. Am selben Tag schreibt der Fürst an Vasari: „Wir wollen, dass die Dinge gleichzeitig von Statten gehen, damit sie aus einem Guss erscheinen und nicht angestückt.“¹⁷ Die Ermahnung zur Formung

14 Paatz, Walter / Paatz, Elisabeth: *Die Kirchen von Florenz: ein kunstgeschichtliches Handbuch*. 6 Bde. Frankfurt a. M. 1940-1954, Bd. 4, S. 662-678.

15 Saalman, Howard: „Michelozzo Studies. The Florentine Mint“. In: Kosegarten, Antje / Tigler, Peter (Hrsg.): *Festschrift Ulrich Middeldorf*. 2 Bde. Berlin 1968, Bd. 1, S. 140-142.

16 „[...] la facciata della chiesa si tiri su egualmente con l'altra perché non vogliamo che paia una cosa masticata.“ Archivio di Stato di Firenze [im Folgenden: ASF], MdP, 219, fol. 34 (Cosimo de' Medici an Bernardo Puccini, 4. Februar 1563); siehe Lessmann 1975, S. 81-82, Dok. 116 u. 118, S. 300; ohne den Wortlaut und ohne die hier vorgeschlagene Deutung.

17 „[...] Alla vostra del primo circa l'ordine de Provveditori della fabrica vorremmo, che le cose andassino egualmente perché paressino d'un pezzo et non addentellate.“ ASF, MdP 219, fol. 34 (Cosimo de' Medici an Giorgio Vasari, 4. Februar 1563). Frey, Karl / Frey, Hermann-Walther: *Der literarische Nachlaß Giorgio Vasaris*. 3 Bde. München 1923-1940, Bd. 1, Nr. CCCXCIV, S. 718-719.

eines einheitlichen Herrschaftskörpers verdichtet sich zum Vergleich mit einem einheitlichen Steinblock. Der Herzog wünscht den Bau aus einem Stück („paressino d'un pezzo“) und besteht auf der Vermeidung des Stückwerks („non addentellate“). Diese Forderung nach Einheit geht bis in die Wortwahl des Herzogs: für ‚angestückt‘ steht im italienischen „addentellato“. Der Begriff stammt aus dem Maurerhandwerk und bezeichnet jenen ungleichen Mauervorsprung, den man stehen lässt, um eine neue Mauer daran anzuschließen.¹⁸ Dieses Wort erfreute sich aber auch einiger Berühmtheit in der politischen Theorie. Denn Machiavelli schreibt im zweiten Absatz seines *Principe* über die Schwierigkeit, eine erst kürzlich begründete Herrschaft zu sichern: „Denn immer bildet ein Umsturz den Ansatzpunkt für die Errichtung des nächsten.“¹⁹ Die Vermeidung von Stückwerk lässt sich im Sinne Machiavellis als Vorkehrung gegen Umsturz und Kritik verstehen. Auch wenn Cosimo I. sich hier nicht auf Machiavelli bezogen haben sollte – was durchaus denkbar ist –, so gab er doch seinen Bedenken Ausdruck, das Bauprojekt könne ins Wanken geraten, wenn erst einmal ein Ansatzpunkt für Kritik gefunden sei. Deswegen bestand er auf einer gleichzeitigen Errichtung aller Bauteile und einer einheitlichen Wirkung des Gesamtkomplexes. Fünf Tage später schrieb der Herzog einen Brief an das Bau führende Gremium: „Denn wie wir schon den beiden anderen [Vasari und Puccini, M. B.] zu verstehen gegeben haben, wiederholen wir auch für Sie, dass das Bauwerk gleichzeitig errichtet werden soll, damit es nicht wie Stückwerk und Flickschusterei erscheine, sondern überall einheitlich wirke [...]“²⁰ Erst die Einheitlichkeit des Baukörpers garantierte die Wirkung der Uffizien als axiale Bauflucht, die eine neue Perspektive in den Stadtkörper einschreibt und diesen auf den Fürsten ausrichtet.

Die stilistische Einheit

Die Sorge des Fürsten um die Einheit des Baukörpers war nicht allein der verwickelten, städtebaulichen Situation geschuldet. Er selbst hatte sie durch einen einschneidenden Planwechsel aufs Spiel gesetzt. Zu einem nicht näher bestimmbareren Zeitpunkt des Jahres 1563 hatte er beschlossen, die beiden Uffizi-

18 Battaglia, Salvatore: *Grande Dizionario della Lingua Italiana*. 21 Bde, Turin 1961-2004, Bd. 1, S. 149-150.

19 „[...] perché sempre una mutazione lascia lo addentellato per la edificazione dell'altra [...]“ Machiavelli, *Principe*, III, 3; zitiert nach Machiavelli, Niccolò: *Opere*. Vivanti, Corrado (Hrsg.), 3 Bde. Turin 1997, Bd. 1, S. 120.

20 „[...] Et perché di già l'haviam fatto intendere a ambidui loro lo replichiamo a voi, che la fabbrica si tiri su egualmente, acciò non paia fatta in pezzi et masticata, ma che vadia tutta unita [...]“ ASF, MdP 219, fol. 37 (Cosimo de' Medici an Provveditori della fabbrica di nuovi siti, 9. Februar 1563). Dieses Dokument fehlt bei Lessmann 1975. Siehe eine Kopie des Briefes mit abweichendem Wortlaut in ASF, Nove Conservatori del dominio e della giurisdizione fiorentina, 3710, fol. 27r; Conforti/Funis 2007, S. 56.

entrakte durch einen Quertrakt zum Fluss hin zu schließen.²¹ Dieser Quertrakt verleiht den Uffizien erst ihre städtebauliche Form und trägt damit ganz wesentlich zur Geschlossenheit der Baugestalt bei. Es war jedoch nicht ganz einfach, dieses neue Element dem bereits bestehenden Baukörper aufzupropfen. Als also das Ende des Winters und damit die Wiederaufnahme der Bauarbeiten bevorstanden, schwor der Fürst in drei auf Februar 1563 datierte Schreiben eindringlich seine Architekten und Bauführer auf die Einheit des Baukörpers ein.

Den Quertrakt oder auch „das Haupt“ (testata), wie er in zeitgenössischen Quellen bezeichnet wird, behandelte Vasari wie einen eigenständigen, quergestellten Fassadenabschnitt. Dass Vasari einige Schwierigkeiten hatte, dieses neue Bauteil mit den beiden Längstrakten zu koordinieren, erweist sich an der Verkröpfung der Gesimse. Die stark herausgearbeitete Verkröpfung der Gesimse markiert an den Längstrakten die Grenze zwischen den Fassadenabschnitten und unterteilt für das Auge des bewegten Betrachters die eintönige Fassadenfront in gegliederte Einheiten. Während die Verkröpfung an der Gelenkstelle zwischen Quer- und Längstrakt in allen drei Geschossen markant um die Ecke herumgeführt ist, lässt sie Vasari bei den gekoppelten Säulen der Serliana-Öffnung weg. Das ist prima vista kohärent, da die Verkröpfung im übrigen Bau nur über Pilastern auftaucht; und alles andere hätte dem Charakter einer Öffnung widersprochen. Verfolgt man den Aufriss von gekoppelten Säulen jedoch aufwärts, kehrt die Verkröpfung im Gesims zwischen den beiden oberen Stockwerken zurück. Das erklärt auch den Eindruck, dass das Obergeschoss des Quertraktes in die Gesamtanlage eingebunden wirkt, während die Serliana-Öffnung aus der umliegenden Bauordnung herauszufallen scheint. Diese Uneinheitlichkeit der Baugestaltung hat die Kritik von Bartolomeo Ammannati auf sich gezogen, der seinem Alternativentwurf die kommentierende Beischrift gab: „mit mehr architektonischem Verstand“ (con più ragione di architettura).²² Vasari war offensichtlich so stolz auf die in eine Pilasterordnung eingestellten Säulen, die er offenbar in Anlehnung an Albertis Diktum als „durchbrochene Wand“²³ verstand, dass er die nicht unerheblichen Folgeprobleme für die Serliana übersah. Denn eine Serliana ist – so macht es etwa Palladio an der Basilika in Vicenza, so aber auch Vasari selbst in der kleinen Serliana des ersten Geschosses – auf eine eigene Ordnung angewiesen. Da er aber die Stützen der Serliana-Öffnung mit den eingestellten Säulen gleichsetzte, fehlt dem Gewölbe der Serliana-Öffnung eine überzeugende Verbindung zu den gekoppelten Säulen. Es wirkt wie aus einem papierernen Prospekt herausgeschnitten und findet keinen sicheren Halt in der umliegenden Bauordnung.

21 Siehe Lessmann 1975, S. 51-55; Burioni 2006, S. 219. Im Januar 1563 ist allerdings schon von einem Modell des Quertraktes die Rede. Siehe ASF, Nove Conservatori del dominio e della giurisdizione fiorentina, 3710, fol. 92v; Conforti/Funis 2007, S. 159.

22 Ammannati äußerte seine Kritik schon vor der Entscheidung für den Quertrakt 1563. Siehe Kiene, Michael: *Bartolomeo Ammannati*. Mailand 1995, S. 21-23.

23 Alberti, Leon Battista, *De re aedificatoria*, I, 10.

Es stellt sich nun die Frage: Was machte die Serliana-Öffnung so unverzichtbar, dass der Fürst diese Entscheidung trotz der vorhersehbaren Probleme traf? Warum erst im Jahre 1563, drei Jahre nach Baubeginn? Diese Frage harrt noch einer Lösung, da bisher nur italienische Vergleichsbeispiele herangezogen wurden, obwohl das Herzogtum der Toskana zu diesem Zeitpunkt aus europäischer Sicht ein habsburgischer Satellit war. Erweitert man den Horizont, stößt man auf eine Kontroverse beim Bau des Escorial, deren Echo wir im Quertrakt der Uffizien zu erkennen haben. Offensichtlich hatte der Florentiner Hof über diplomatische Kanäle von der Planung des Escorial erfahren. Denn dort findet sich die Serliana-Öffnung in Abwandlung des Diokletianspalastes in Split an prominenter Stelle als Würdeformel eingesetzt. Wir müssen uns dabei die Anregung aus Spanien nicht zu präzise vorstellen. Denn Philipp II. wusste zu diesem Zeitpunkt selbst noch nicht definitiv, wie das monumentale Kloster auszusehen hatte. Diese Planungsoffenheit ging soweit, dass der spanische König den urbinatischen Architekt und Ingenieur Francesco Paciotto, den er 1559 aus Italien mitgenommen und für Festungsbauten in den Niederlanden eingesetzt hatte, öffentlich um einen Rat bat. Paciotto ließ sich die Gelegenheit zu einer geharnischten Kritik an den bisherigen Entwurf nicht nehmen.²⁴ Nach seiner Rückkehr nach Italien schickte Paciotto Zeichnungen des Escorial im Februar 1562 aus Italien nach Madrid.²⁵ Damit hatte Phillip II. seinen königlichen Architekten, Juan Bautista de Toledo, öffentlich desavouiert. Viel spricht dafür, dass der Florentiner Hof über die Planung und den groben Baugedanken des Escorial auf dem Laufenden war.²⁶ Somit ist die Entscheidung für die Serliana-Öffnung im Jahr 1563 als Echo auf die Kontroverse um die Planung des Escorial zu verstehen.

Der stark abstrahierende und nüchterne Stil, der wieder erkennbare, lokale und römische Vorbilder aufnimmt, gibt den Uffizien ein ganz eigenes Gepräge. Der Bau ist aus einzelnen, in sich gegliederten Einheiten komponiert. Diese modulare Bauweise betont mehr die Geschlossenheit der einzelnen Einheiten als

24 Kubler, George: „Francesco Paciotto, Architect“. In: Freemann Sandler, Lucy (Hrsg.): *Essays in Memory of Karl Lehmann*. New York 1964, S. 176-189, insbesondere S. 182-181; Kubler, George: *Building the Escorial*. Princeton University Press 1982, S. 47-51; Rivera Blanco, Jose Javier: *Juan Bautista de Toledo y Felipe II. La Implantacion del Clasicismo en España*. Valladolid 1984, S. 295-302. Zur Genese des Baugedankens siehe auch Marias, Fernando: „La Basilica del Escorial, la arquitectura y los arquitectos italianos“. In: Beltramini, Guido / Ghisetti Giavarina, Adriano / Marini, Paola (Hrsg.): *Studi in Onore di Renato Cevese*. Verona 2000, S. 351-373; Cuadra Blanco, Juan Rafael de: „King Philip of Spain as Salomon the Second: The origins of Solomonism of the Escorial in the Netherlands“. In: de Groot, Wim (Hrsg.): *The Seventh Window. The King's Window Donated by Philip II and Mary Tudor to Sint Janskerk in Gouda (1557)*. Hilversum 2005, S. 169-180.

25 Kubler 1964, S. 179. Siehe jetzt die Zusammenstellung der Quellen bei Coppa, Alessandra: *Francesco Paciotto Architetto Militare*. Mailand 2002, S 155-157.

26 In seiner Vita von Vignola zeigt sich Egnatio Danti, der ab 1560 am Florentiner Hof residierte, äußerst gut über die Planungsgeschichte des Escorial informiert. Siehe Danti, Egnatio: *Les deux règles de la perspective pratique de Vignole 1583. Traduction et édition critique par Pascal Dubourg Glatigny*, Paris 2003, S. 106-108.

die Überschaubarkeit der Gesamtanlage. Die Ädikülenfenster mit Segment- und Dreiecksgiebel sowie der ausgiebige Einsatz von Säulen in der Portikus sind offensichtlich römische Elemente, die so massiv eingesetzt im Stadtraum von Florenz sonst nicht vorkommen. Diese römischen Dekorformen sind in der bläulichen Pietra di Fossato ausgeführt und mit eigenwilligen, lokalen Reminiscenzen durchsetzt. Die auffälligen Voluten im Mezzaningeschoss sind als Reverenz an die Neue Sakristei Michelangelos zu verstehen. Vasari übersetzt also offenbar die neueste, römische Architektursprache gewissermaßen ins Toskanische.²⁷ Gleichwohl ist der Gesamteindruck von einer bestechenden Kühle und Strenge, die vergleichbaren Bauprojekten dieser Jahre in Italien, wie der Piazzetta Sansovinos und dem Kapitol Michelangelos, abgehen.²⁸ Die strenge, kühle Zurückhaltung des Baus ist mit dem einfachen Stil, dem „estilo desornamentado“, vergleichbar, der anlässlich der Planung des Escorial als verbindlicher Staatsstil der spanischen Monarchie seinen feierlichen Einstand feierte. Dieser sachlich, nüchterne Stil hatte, wie George Kubler gezeigt hat, seit etwa 1540 einen Vorläufer in der Architektur der portugiesischen Krone und stand in der Militärarchitektur Europas ab den 1530 Jahren als Stiloption auch für Einzelbauten, zivile Bauten bereit.²⁹ Das Convento de Cristo in Tomar von Diogo de Torralva (fertiggestellt vor 1557) etwa weist eine ähnlich aufwendige Verwendung römischer Architekturformen auf, die aber ganz ‚unrömisch‘ als Dekorformen den massiven Wänden untergeordnet werden.³⁰ Einen ähnlichen Weg geht dann Vignola 1563-64 mit seiner Loggia dei Banchi in Bologna, die durch ihre parataktische Ordnung und ihre nüchterne Aussehen auch als Ausdruck dieses „einfachen Stils“ (plain architecture) gelesen werden kann, der um 1560 europaweit an Bedeutung gewann.³¹

Die Antikenbezüge der Uffizien sind dabei vielfach. Die Serliana-Öffnung am Ende der Bauflucht huldigt dem Fürsten, dessen Statue sich über der Loggia erhebt, in ähnlicher Weise, wie es das kaiserliche Hofzeremoniell des Diokletianspalastes in Split vorsah. Darüber hinaus orientieren sich die Uffizien in ihrer städtebaulichen Form vermutlich am Forum Transitorium, auch Forum Nervae.³² Das Forum Nervae ist ebenfalls wie die Uffizien ein Verbindungsweg zwischen städtebaulichen Fokalknoten. Die Portikus der Uffizien muss zudem richtigerweise als Kryptoportikus angesprochen werden, da das

27 Siehe Conforti 1993; Satkowski 1993; Payne 2001.

28 Die von den Farnese ab 1558 errichtete Cittadella in Piacenza hat ein vergleichbar strenges Äußeres.

29 Kubler, George: *Portuguese Plain Architecture. Between Spices and Diamonds, 1521-1706*, Middleton (CT) 1972, S. 3. Siehe auch Wilkinson, Catherine: „Planning a Style for the Escorial“. In: *Journal of the Society of Architectural Historians* 44, 1985, S. 37-47; Wilkinson-Zerner, Catherine: *Juan de Herrera. Architect to Philip II of Spain*. New Haven 1993, S. 63-83.

30 Kubler 1972, S. 16-25.

31 Siehe Tuttle, Richard: „Vignola's Facciata dei Banchi in Bologna“. In: *The Journal of the Society of Architectural Historians* 52, 1993, S. 68-87.

32 Burioni 2006, S. 238-240.

Licht durch rechteckige Aussparungen im Mezzaningeschoss ins Gewölbe der Portikus dringt. Diese Bauform war von antiken Landhäusern her bekannt. Warum sich die Portikus einer städtischen Prachtstraße Formen der Landhausarchitektur bedient, blieb bisher offen. Vermutlich ist hier ein Bezug zur Etablierung des Territorialstaates der Toskana zu sehen, der auch an anderen Aspekten der Baugestalt festgemacht werden kann.³³ Die Uffizien sollen so nicht mehr als Sitz einer städtischen Regierung, sondern als das Regierungszentrum eines Territorialstaates verstanden werden. Die Anleihen beim antiken Landhaus verweisen wohl darauf, dass dieses Regierungsgebäude der ‚Bewirtschaftung‘ eines Territorialstaates diene. Während auf der einen Seite der Fürst durch das Standbild ins Zentrum rückt, huldigen die Uffizien auch der republikanischen Vergangenheit durch den gerahmten Anblick, den sie auf den in seinem Äußeren unveränderten Kommunalpalast freigeben. Dieser historische Blick auf das Gemeinwesen, der die Stadt zu einer Art Museum werden lässt, ist aus zeitgenössischen Theaterstücken wie aus den Festumzügen bekannt.³⁴

Mit dem Quertrakt kam ein gesteigertes Anspruchsniveau – hier seien nur die Serliana-Öffnung, die Aussichtsterrasse auf den Fluss und das Fürstenstandbild genannt – und eine Akzentverschiebung im Baugedanken zum Ausdruck. Stellten also der Planwechsel und die Anstückung des Quertraktes Vasari vor erhebliche Probleme bei der Baugestaltung, so war es für den Bildhauer des Herrscherstandbildes nicht weniger herausfordernd, eine Statue zu schaffen, die über der jetzt vorgesehenen Serliana thronen sollte. Wie fügt sich aber die von Vincenzo Danti geschaffene Statuengruppe in die „unità“ des Baukörpers? Welche Position nimmt das von ihm gestaltete Standbild des Herrschers in der Bauflucht ein?

Das Wappen im Fluchtpunkt

Flankiert von den Liegefiguren der *Equità* (Billigkeit) und des *Rigore* (Strenge des Gesetzes) thront das Standbild des Fürsten über dem Bogen der Serliana (Abb. 1). Die monumentalen, liegenden Voluten sind gegenläufig zur Form des geöffneten Bogens gesetzt. Sie leiten den Schwung der Öffnung in die Vertikale des Herrscherbildes um. Die Voluten situieren die Statuengruppe in der architektonischen Gliederung und umschließen das Postament des Herrscherstandbildes. Das michelangeleske Motiv der Liegefiguren wurde von Vincenzo Danti bewusst abgewandelt, um ein besonderes Verhältnis von Skulptur und archi-

³³ Dazu Burioni 2006, S. 241-246.

³⁴ Siehe Fabbri, Mario / Zorzi, Elvira Garbero / Petrioli Tofani, Anna Maria: *Il luogo teatrale a Firenze: Brunelleschi, Vasari, Buontalenti*, Mailand 1975, S. 31-36; Plaisance, Michel: „Espace et politique dans le comédies florentines des années 1539-1551“. In: ders., *Florence. Fêtes, spectacles et politique à l'époque de la Renaissance*, Manziiana 2008, S. 165-216.

tektonischer Gliederung zu erreichen.³⁵ Die Statuengruppe nimmt das Verhältnis zwischen seitlichen Architraven und mittigen Bögen in verdichteter Form auf. Die architektonische Gliederung kulminiert so in der Figur des Herrschers, in der sich programmatisch und formal die abstrakte Bauflucht körperlich bündelt. Kann man die Statuengruppe vom Eingang der Uffizien kaum erkennen, so wirken die Liegefiguren selbst gegenüber der Monumentalität der Voluten noch kleinteilig und präziös (Abb. 1, 3). Es ist schon oft kommentiert worden, dass Dantis Statuengruppe eher wie eine sorgfältig bis ins Detail ausgefeilte Goldschmiedearbeit wirkt. Der irritierende Befund ließe sich so zuspitzen: Ausgerechnet zur Hochzeit der optischen Korrekturen habe ein theoretisch bestens beschlagener Bildhauer die einhellig als große Errungenschaft der Renaissance-Skulptur gefeierte Fernsichtigkeit vollkommen vernachlässigt, ja bewusst konterkariert. Die Situation wird noch rätselhafter, wenn man bedenkt, dass Vincenzos Bruder, Egnazio Danti, ein angesehener Perspektivtheoretiker und Kosmograph, in diesen Jahren kaum einige Hundert Meter von den Statuen entfernt arbeitete. Sollte Vincenzo Danti ausgerechnet im Zentrum von Florenz, umgeben von Fachkundigen und unter den Augen seiner neidischen Kollegen, die elementarsten Regeln der Optik missachtet haben?

Dantis Projekt für die Uffizien ist in einer ganzen Reihe von Briefen dokumentiert. In mehreren Schreiben drängt Vasari gegenüber den Sekretären des Herzogs auf eine schnelle Lieferung des Marmors. In diesem Briefwechsel wird jedoch auch eine andere Lieferung angesprochen, die in unserem Zusammenhang von Interesse ist. Vasari schreibt am 11. März 1564 an Francesco Busini in Pisa: „Gerade sind die Kiste und die Bücher wohlbehalten angekommen und wir warten auf den Marmor.“³⁶ Gemeint ist eine Kiste mit einer Reihe von Büchern, die sich Egnazio Danti aus Perugia kommen ließ. Die Bücher des gelehrten Egnazio und die Marmorblöcke für Vincenzo werden im selben Atemzug genannt. Dies zeigt nicht nur, dass der Bildhauer auf den Rat seines gelehrten Bruders zurückgreifen konnte. Es legt darüber hinaus nahe, dass Dantis bildhauerische Setzung ein bewusster, wohlüberlegter Akt war und keineswegs ein Fehler oder ein Versehen.

Bisher ist die Problemlage, die sich Danti stellte, kaum angemessen benannt worden. Er stand vor der Aufgabe, eine Statuengruppe zu gestalten, die in einer sich stark verjüngenden Bauflucht Aufstellung finden sollte (Abb. 3). Selbst wenn er sie fernsichtig gestaltet hätte, wäre er kaum gegen den perspektivischen

35 Summers, David: *The sculpture of Vincenzo Danti. A Study in the influence of Michelangelo and the Ideals of the Maniera*. Ph.D. Yale University. Ann Arbor 1969, S. 166-167; Lessmann 1975, S. 215-226; Crum 1989; Van Veen 1996; Fidanza, Giovan Battista: *Vincenzo Danti 1530-1576*. Florenz 1996, Kat. Nr. 16, 17 u. 27, S. 84-86 u. S. 96-98. Offensichtlich hatte die Statue für Cosimo nicht die höchste Priorität: „Ci è tempo assai a far la statua però spendasi e' danari nella fabbrica et poi si faranno le statue.“ ASF, Nove Conservatori del dominio e della giurisdizione fiorentina, 3710, fol. 167r (9. Oktober 1566); Conforti/Funis 2007, S. 231.

36 „[...] Apresso giunse la cassetta de libri salva et spettiamo e marmi [...]“ Frey 1923-1940, Bd. 3, Nr. XLII, S. 74 (Giorgio Vasari in Florenz an Francesco Busini in Pisa, 11.03.1564).

Effekt der gegeneinander gestellten Trakte angekommen. So blieb ihm nur die Lösung, die Statuen weitgehend unabhängig von der Architektur zu gestalten. Die Statuen mussten ihren Maßstab gewissermaßen in sich selbst tragen und ohne Rücksicht auf ihre Umgebung wirken. Nicht umsonst hatte Danti in seinen kunsttheoretischen Schriften die „perfekten Proportionen“ des menschlichen Körpers, die nur mit dem Winkelmaß der Urteilkraft (*seste del guidizio*) und nicht mit dem materiellen Winkelmaß (*seste materiali*) abzunehmen seien, durch eine höhere Form der Nachahmung zu begründen versucht, die die Verfahren der Anatomie und die Verfahren der Kunst zu Übereinstimmung bringen sollte.³⁷ Dies bot sich auch aus inhaltlichen Gründen an, da die Personifikation der *Equità* (Billigkeit) als Attribut einen Maßstab trägt und so die Kategorie des Maßstabs hier formal und semantisch konnotiert ist.³⁸ Dennoch bleibt die Kleinteiligkeit der Statuengruppe erklärungsbedürftig. Betrachtet man die geringen Proportionen der Statue im Kontext der Herrschaftstheorie, so können sie mit einigem Recht als angemessene Lösung verstanden werden. Der Herrscher wird, entrückt und an einen Un-Ort versetzt, zu einer abstrakten Größe. Als Inbild der Gerechtigkeit und des Staates befindet er sich in maximaler Distanz zu seinen Untertanen. Er trägt – ebenso wie auch die Statuen im Verhältnis zu Architektur und Stadtraum – seinen eigenen Maßstab der Gerechtigkeit in sich, den er an das Gemeinwesen anlegt. Während Danti die Bearbeitung der Liegefiguren zügig abschließen konnte, zog sich die Arbeit am Herrscherstandbild in die Länge. Es sah freilich ganz anders aus als Giambolognas Werk. Es verherrlichte offenbar die thronende, sitzende Figur des Herrschers und erhob sich über einem darunter liegenden monumentalen Medici-Wappen.

Als Giambologna 1581 von Francesco I. den Auftrag erhielt, Dantis Statue zu ersetzen, überdachte er die Situation an der „testata“ der Uffizien neu. Er unterschied ganz im Sinne seines Auftraggebers zwischen der persönlichen „virtù“ von Cosimo I., dem in dem porträtähnlichen Standbild gehuldigt wird, und der dynastischen Kontinuität des Herzogtums, die im zentral angeordneten Wappen ihren angemessenen Ausdruck findet. Das Wappen besetzt das Zentrum der Bauflucht und steht für die Kontinuität der Medici-Herrschaft. Die individuelle Leistung des Fürsten wird von der überzeitlichen Kontinuität der Herrschaft geschieden. Zugleich umgeht Giambologna so auch das enorme, bildhauerische Problem, vor dem Danti letztlich scheitern musste: den Herrscher im Standbild körperlich anwesend erscheinen zu lassen und ihn zugleich in den Fluchtpunkt eines perspektivischen Prospektes zu stellen. Während der Fürst bei Danti in antik-römischer Gewandung als kosmische Figuration von Herrschaft erscheint, treten bei Giambologna das historische Porträt des Für-

37 Siehe Danti, Vincenzo: „Trattato delle perfette proporzioni“. In: Barocchi, Paola (Hrsg.): *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma*, 3 Bde. Bari 1960-1962, Bd. 1, S. 211-269, hier S. 233. Grundlegend hierzu Summers, David: *The Judgement of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*. Cambridge 1987, S. 274.

38 Siehe Summers 1969, S. 166-167.

sten und die dynastische Repräsentation in Vorwegnahme barocker Rhetorik auseinander.³⁹

Dantis Versuch war freilich formal konsequent und äußerst anspruchsvoll. Die geringen Proportionen der Statuengruppe sollten die Person des Herrschers ‚in den Himmel heben‘. Der Uffizien-Korridor entspräche so einer „*ascensio domini*“. Die geringen Proportionen der Statuengruppe wirkten jedoch auf die Architektur zurück und führten zum irritierenden Anblick der „*testata*“: einer Diskrepanz zwischen Höhe des Bogens und Kleinteiligkeit des Obergeschosses, ja letztlich der Entleerung der Architektur selbst, die an dieser Stelle eher einem papierenen Prospekt gleicht als einer luftigen und raumhaltigen Öffnung (Abb. 1). Dies führte zu einer unangenehmen Situation für den Betrachter, der sich in der Diskrepanz zwischen den unterschiedlichen Maßgaben von Architektur und Statuengruppe körperlich kaum situieren kann. In den Uffizien betrat er einen Raum, der mehr nach der Maßgabe eines abstrakten Herrschaftsgedankens als nach den Bedürfnissen eines irdischen Betrachters gestaltet war. Diese Zwangslage ließ sich nur überwinden, wenn der Betrachter in die Loggia am Arno eintrat. Von dort wurde er eines nahsichtigen und lesbaren Stadtbildes gewahr, das mit dem prominent über Eck eingerückten Kommunalpalast von geradezu beruhigend greifbarer Plastizität war (Abb. 2). In der „*testata*“ erfährt man dagegen die Diskrepanz zwischen städtischen und gleichsam kosmischen Maßstäben, die die Architektur zu einer Entleerung ihres Raumgehalts führt (Abb. 1, 3). Diese diskrepante Seherfahrung erscheint als der Moment, an dem die Uffizien in einem architektonischen Bildakt die Regeln der Repräsentation aus den Angeln heben, gleichsam als Ausnahmezustand der Architektur.

Während sich also vor der „*testata*“ das Bauwerk in seiner gesamten Opazität zu erkennen gibt (Abb. 1), erscheint es für den in der Arno-Loggia stehenden Betrachter vollkommen transparent (Abb. 2). Während die „*testata*“ die gesamte Problematik der Herrschaftsrepräsentation sichtbar werden lässt, erscheinen die Uffizien im Durchblick auf den Kommunalpalast als transparenter Schapparat.

Der teleskopische Traum

Hans Blumenberg hat den Imaginationsraum der kopernikanischen Welt auf beispielhafte Weise in seinen anthropologischen Dimensionen erkundet.⁴⁰ Das

³⁹ Dazu Crum 1989; Erben 1996. Dantis Statue von Cosimo I. als Augustus geht dabei auf den Festapparat anlässlich der Einnahme von Siena 1560 zurück, wo ebenfalls eine solche Statue zu sehen war. Siehe *La solenne Entrata, dello Illustrissimo und Eccellentissimo Duca di Fiorenza e Siena. Fatta a XXVIII d'Ottobre, MDLX* in Siena, Florentiae apud Laurentium Torrentinum 1560, S. 5.

⁴⁰ Blumenberg, Hans: *Die Genesis der kopernikanischen Welt*. 3 Bde. Frankfurt a. M. 1996, Bd. 3, S. 717-722. Zu Blumenbergs Projekt jüngst Haverkamp, Anselm: *Metapher. Die Ästhetik der Rhetorik*. München 2007, S. 153-160. Siehe außerdem Camerota, Filippo: „The ‚perspective glass‘: from the pictorial metaphor to the invention of the telescope“. In: Beretta, Marco (Hrsg.): *When glass matters: studies in the history of science and art from Graeco-Roman antiquity to early modern era*. Florenz 2004, S. 321-343.

Fernrohr bezeichnete er dabei als Leitfossil einer Epoche. Die Uffizien sind ohne Zweifel der Ort eines solchen teleskopischen Traums. Oftmals war schon die Rede davon, die Uffizien ähnelten einem perspektivischen Fernglas, welches das Herrscherstandbild utopisch entrücke und den Kommunalpalast dagegen direkt vor Augen stelle. Und in der Tat sind die Parallelen unübersehbar. In einem zeitgenössischen Text werden die Uffizien denn auch als Sehraum angesprochen. Es handelt sich um die lediglich als Handschrift überlieferte Vita, die der Privatsekretär Cosimos I., Jacopo Guidi, schon zu seinen Lebzeiten niederschrieb. Dieses Schriftstück mit dem Titel *De Conscribenda Vita Magni Ducis Etruriae* datiert auf 1570 und enthält eine äußerst interessante Passage zu den Uffizien, die mir bisher kaum angemessen behandelt worden zu sein scheint. Guidi greift Überlegungen aus dem 7. Buch der *Politik* des Aristoteles auf. Der Magistrat solle an einem Ort Recht sprechen, der jedem zugänglich und frei von Händlern und Handwerkern sei. Er solle gegenwärtig unter den Augen des Gemeinwesens tagen, da dies zur wahren Majestät und Achtung beitrage. An diese recht unspektakuläre Aristoteles-Paraphrase schließt sich ein Passus an, der direkt auf die Uffizien bezogen ist. Dank des neuen Baus seien die Ämter aus beengten Verhältnissen („angustiore loci“) und aus abgelegenen, elenden Orten („quam abditis in locis situque ita squalentibus“) vor die Augen aller und des Fürsten („oculis omnium et Principis“) gestellt worden.⁴¹

Diese Aussage ist durchaus wörtlich gemeint. Im Uffizien-Korridor sind die Magistratur und das Volk dem Blick des Herrschers ausgesetzt, den dieser von

41 „Ut Magistratum locus, ubi vis dicerent, comunis omnibus, maxime celebris, et ab omni inventium, pariter atque vendentium commertio, et quovis manum opificio, liber constitueretur, quor praesentia ante oculos posita, quantam vim habeat ad veram reverentiam liberalemque pudorem, et Aristoteles antea dixit, [...] si oculis omnium, et Principis praesertim expositi, quam abditis in locis situque ita squalentibus, ut cellas, quasi pennarius referant [...] vel magna illis et laudum et praemiorum fiat amplificatio, si quod aequaliter constitutum est, omnibus aequo iure reddiderint.“ Giudi, Jacopo: *De conscribenda vita Magni Ducis Hetruria Cosmi Medices*, Fondo Nazionale, II.III.354 c. 79r. Guidi bezieht sich hier auf eine Stelle der *Politik* von Aristoteles (*Politik*, VII, 12, 1331a). Aristoteles: *Philosophische Schriften*. 6 Bde. Hamburg 1995, Bd. 4, S. 263. Siehe die von Pietro Vettori kommentierte Ausgabe: Text (S. 542): „Decet autem sub hoc loco [...] fori sedem esse parem illi, quod in Thessalia vocant liberum. Hoc autem est, quod purum esse oportet, vacuumque; a rebus cunctis venalibus: neque minutum artificem, neque agricolam, neque alium quempiam huiusquemodi virum eo commeare, nisi vocatum a magistratibus. Foret autem venustus locus, si loca, ubi corpus exercent senes, hoc ordinem haberent: decet enim per aetates divisum esse hunc quoque ornatum, & apud iuniores praefectos quosdam manere: seniores autem apud magistratus. Cum enim magistratus sunt ante oculos, inferunt in animum verum pudorem, & metum ingenuorum virorum.“ Kommentar (S. 543): „Cum enim magistratus adsunt, aspectos eorum ante oculos positas, inferit in animos omnium qui sunt in potestate ipsorum, verum pudorem, & qui revocat ad improbis factis, & metum enim qui laudatur congruitque liberis hominibus, qui merito semper acanatur? & remotus esse debet a peccatoribus ingenorum. Vim vero magnam esse honestate senectutis, non solum in adolescentibus coercendis; verum etiam in magistratibus in officio retinendis: [...]“ In: *Aristotelis politicorum libri octo ex Dion. Lambini & P. Victorii interpretationibus purissimi graecolatini Theod. Zwingeri Argumentis atque Scholii tabulis quineta in tres priores libros illustratis: Victoris Comentarü perpetuis declarati*, Basileae Eusebi Episcopi Opera an Impensa 1582, S. 541-544.

einem gleichsam utopischen Ort auf seine Untertanen richtet (Abb. 3). Stellt man sich dagegen ganz wörtlich unter den Herrscher, in die Loggia am Arno, so teilt man den Blick des Fürsten auf die Stadt und auf das Gemeinwesen (Abb. 2). Der Blick des Fürsten wird so zum Blick aller oder, um es mit Jacopo Guidi zu formulieren, das Auge aller wird so zum Auge des Fürsten. Der konfliktträchtige Gegensatz zwischen dem erhobenen Standpunkt des Fürsten und dem niederen Standpunkt der Untertanen, wie ihn noch Machiavelli in der Einleitung seines *Principe* mit der Metapher des Landschaftsmalers vertreten hatte, scheint aufgehoben.⁴² Herrschaft erscheint hier ebenso natürlich und konstitutiv, wie der Uffizien-Korridor im Anblick des Kommunalpalastes tendenziell aus dem Blick gerät. Der poetische Akt der Imagination, mit der der Fürst die Stadt nach seinem Bild neu ordnet, naturalisiert sich im Sehakt.

Mit den Uffizien legt der Fürst seinen Zollstock an die Stadt an und misst die Abstände zwischen ihm und den Untertanen neu aus.⁴³ Der Gang der Uffizien entspricht genau diesem neu eingerichteten Abstand zwischen Fürst und Untertanen. Er ist ein imaginiertes Distanz- und Schwellenraum, in dem die Untertanen den unermesslichen Abstand, der sie von dem Fürsten trennt, erkennen und zugleich die Perspektive des Fürsten einnehmen sollen. In der „geometrischen Hypnose“⁴⁴ des Bauwerks am Arno verhandelt und erklärt sich die fürstliche Herrschaft in ganz neuen Maßstäben. Der teleskopische Bau der Uffizien schafft Distanz. Die steinerne Passage verleiht dem Blick des Fürsten eine ewige Dauer, objektiviert ihn gewissermaßen und macht die Stadtbürger zu Subjekten. Die Distanzierung der republikanischen Piazza durch den eingeschobenen Gang der Uffizien ist eine Figuration der Autorität des Herrschers. Herrschaft gibt sich den teleskopischen Anschein objektiver Geltung. Im Fluchtpunkt des Korridors schwebt das Medici-Wappen quasi wie ein entferntes, schützendes Gestirn.⁴⁵ Die Uffizien sind von der Vorstellung getragen, durch optische To-

42 Machiavelli, Niccolò: *Il principe*. Luigi Firpo (Hrsg.). Turin 1961, S. 3-4 (Einleitung); Bock, Gisela: „Niccolò Machiavelli als Geschichtsschreiber“. In: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* 66, 1986, S. 153-192; Ginzburg, Carlo: „Distanze e prospettiva. Due metafore“. In: Ders.: *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*. Mailand 1998, S. 171-193 (dt. Ginzburg, Carlo: „Distanz und Perspektive. Zwei Metaphern“. In: Ders.: *Holztaugen. Über Nähe und Distanz*. Berlin 1999, S. 212-240); Verspohl, Franz-Joachim: *Michelangelo Buonarroti und Niccolò Machiavelli. Der David, die Piazza, die Republik*. Bern 2001, S. 146-160.

43 Dazu siehe Forster, Kurt W.: „Metaphors of Rule: Political Ideology and History in the Portraits of Cosimo I de' Medici“. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 15, 1971, S. 65-104; Burioni, Matteo: „Der Fürst als Architekt. Eine Relektüre von Giorgio Vasaris Bildnis Cosimo I.“. In: Oevermann, Ulrich / Süßmann, Johannes / Tauber, Christine (Hrsg.): *Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst. Untersuchungen zu Mäzenatentum und Kulturpatronage*. Berlin 2007, S. 105-125.

44 Manganelli, Giorgio: „La geometria del terrore“. In: Manganelli 2005, S. 42 (Come guardare Firenze. Cominciamo dalla geometria. In: *Corriere della sera*, 16. April 1982, S. 941).

45 Vgl. das Titelblatt von Danti, Egnazio: *Trattato dell'uso et della fabbrica dell'astrolabio. Di f. Egnatio Danti dell'Ord. di s. Domenico. Con l'aggiunta del planisferio del Roias*. Florenz: Giunti 1569. Dazu siehe Crum 1989. Das griechische Motto unter dem Wappen bei Danti mit dem

talität sei totale Autorität zu erreichen. Die Phantasie totaler Sichtbarkeit schlägt freilich zurück auf die Herrschaft. Denn die Uffizien kehren sich gegen den Herrscher und lassen auch noch die Aporien der fürstlichen Repräsentation evident werden. Die zentrifugale Kraft des teleskopischen Blicks verwandelt den Stadtraum in einen Sehraum und versetzt den Herrscher letztlich in eine exzentrische Position.

Wortspiel zwischen Kosmos und Cosimo geht auf den Einzug in Siena 1560 zurück. Siehe Testaverde Matteini, Anna Maria: „La decorazione festiva e l'itinerario di ‚rifondazione‘ negli ingressi trionfali a Firenze tra XV e XVI secolo (II)“. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 34, 1990, S. 165-198, insbesondere S. 172.

Reihe
KULTURTECHNIK

Horst Bredekamp, Christiane Kruse, Pablo Schneider (Hrsg.)

**IMAGINATION UND
REPRÄSENTATION**

Zwei Bildsphären der Frühen Neuzeit

Bisher erschienen:

Bild – Schrift – Zahl, hrsg. von Sybille Krämer und Horst Bredekamp,
2. unveränd. Aufl. 2009,
ISBN 3-7705-3859-5

Die mathematischen Wurzeln der Kultur. Mathematische Innovationen
und ihre kulturellen Folgen, hrsg. von Jochen Brüning und Eberhard Knobloch,
2005,

ISBN 3-7705-4016-6

Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine,
hrsg. von Gernot Grube, Werner Kogge und Sybille Krämer, 2005,
ISBN 3-7705-4190-1

Visuelle Argumentationen. Die Mysterien der Repräsentation und die Bere-
chenbarkeit der Welt, hrsg. von Horst Bredekamp und Pablo Schneider, 2006,
ISBN 3-7705-4113-8

Die Geburt des Vokalalphabets aus dem Geist der Poesie. Schrift, Zahl und
Ton im Medienverbund, hrsg. von Wolfgang Ernst und Friedrich Kirtler, 2006,
ISBN 978-3-7705-4267-3

Medien vor den Medien, hrsg. von Friedrich Kirtler und Ana Ofak, 2007,
ISBN 978-3-7705-4284-0

Kulturtechniken der Synchronisation, hrsg. von Thomas Macho und Chri-
stian Kassung, 2009,
ISBN 978-3-7705-4808-8

Rekursionen. Von Faltungen des Wissens, hrsg. von Ana Ofak und Philipp von
Hilgers, 2010,
ISBN 978-3-7705-4678-7

Wilhelm Fink

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung aus den Mitteln des Max-Planck-Forschungspreises,
der Alexander von Humboldt-Stiftung und der Max-Planck-Gesellschaft des Jahres 2006

Unschlagabbildung:
Nicolas Poussin, *Er in Arcadia ego*, Paris,
Musée du Louvre (Detail)

Inhaltsverzeichnis

HORST BREDEKAMP, CHRISTIANE KRUSE, PABLO SCHNEIDER
Imagination und Repräsentation: Einführung 7

I. SELBST- UND WELTERKENNTNIS

THOMAS LEINKAUF
Die epistemische Funktion der ‚imaginatio‘ bei
Giordano Bruno. Überlegungen zu *De imaginum compositione* 15

TANJA KLEMM
Dryander, Berengario, Leonardo. Visuelles und taktilles Denken in
der „anatomia sensibilis“ 35

VIKTORIA KACZYK
Von fliegenden Bildern und Gedanken 55

II. BILDKONZEPT UND BILDERFINDUNG

GERD BÜHM
Epikureische Aufmerksamkeit und euklidische Abstraktion.
Alberti, Lukrez und das Fenster als Bild gebendes Dispositiv 79

PETER SCHMIDT
Die Erfindung des vervielfältigten Bildes:
Reproduktion und Wahrheit im 15. Jahrhundert 119

MARISA ANNE BASS
The hydraulics of imagination: fantastical fountains in the drawing
books of Jacopo Bellini 149

MATTEO BURONI
Das Wappen als Nullpunkt der Repräsentation.
Der teleskopische Traum der Offizien 161

CHRISTINA OBERSTBRINK
Imagination zwischen Tradition und Innovation. Ambivalenzen eines
Begriffs in der englischen Kunstkritik an der Schwelle zur Moderne .. 181

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem und alterungsbeständigem Papier.
Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und
der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner
Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung
auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht
§§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestattet.

© 2010 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München

Printed in Germany.

Herstellung: Ferdinand Schönigh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-4591-9