

Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft
Band 26

Bauen als Kunst und historische Praxis

MAX-PLANCK-INSTITUT FÜR GESCHICHTE
GÖTTINGEN 2006

Bauen als Kunst und historische Praxis

*Architektur und Stadtraum
im Gespräch zwischen Kunstgeschichte
und Geschichtswissenschaft*

1. Teilband

Mit Beiträgen von Arwed Arnulf,
Matteo Burioni, Gerhard Fouquet, Michael Lingohr,
Stefan Schweizer und Christof Thoenes

Herausgegeben von
Stefan Schweizer und Jörg Stabenow



WALLSTEIN VERLAG

scheinen, insbesondere in der politisch instabilen und brisanten Zeit zwischen dem ausgehenden 15. und dem beginnenden 16. Jahrhundert. Das Wörterbuch zur damaligen Architektursprache können wir heute nur mühselig und bruchstückhaft rekonstruieren, wir können aber sicher sein, daß die Palastfassaden von den Zeitgenossen gelesen und die in ihnen enthaltenen Bedeutungsebenen verstanden wurden. Denn einige der Prinzipien, auf denen das Funktionieren des Florentiner Gemeinwesens basierte, nämlich die Einbindung des Einzelnen in ein Netz vielfältiger sozialer, politischer und wirtschaftlicher Verpflichtungen und Abhängigkeiten und die daraus resultierenden Konstanten von Wettbewerb, Konkurrenz und Nachahmung, von Faktionismus, von Wechsel zwischen Traditionsgebundenheit und der Herausforderung der Grenzen des Decorum, prägten das Verhalten der gesamten Oberschicht.

Abbildungsnachweise

Abb. 1, 2, 10, 11, 14: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut. – Abb. 3, 4, 5, 6, 7, 9, 13, 15: Archiv des Autors. – Abb. 7: Bucci/Bencini, *Palazzi* (wie Anm. 8). – Abb. 12: Rom, Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte – Abb. 16: Georg Satzinger, *Antonio da Sangallo der Ältere und die Madonna di San Biagio bei Montepulciano*, Tübingen 1991.

MATTEO BURIONI

Vasaris Uffizien

*Transformation stadträumlicher Bezüge
am Übergang von der Republik zum Prinzipat*

Die Uffizien sind das erste große städtebauliche Projekt des von Cosimo I. begründeten toskanischen Großherzogtums im politisch-administrativen Zentrum von Florenz (Abb. 1, 2). Die Vorstellungen von Gemeinwohl und von Staatlichkeit, die im Zuge seiner Ausführung artikuliert wurden, ermöglichen es, den Übergang von der Republik zum Prinzipat in seinen stadträumlichen Voraussetzungen und Folgen zu fassen. Ein eingehendes Studium der Bau- und Planungsgeschichte, des schließlich realisierten Gebäudes sowie seiner bildlichen und metaphorischen Deutung ist deswegen nicht nur aus kunsthistorischer Sicht geboten, sondern kann als ein Beitrag zur Verfassungsgeschichte von Florenz gelesen werden. In den Uffizien sollten die republikanischen Zünfte an einem zentralen Ort gleichförmige Amtsräume beziehen. Stadträumlich bildet die durch die Uffizien geschaffene Straße eine Erweiterung der Piazza della Signoria zum Arno hin, während sie innenräumlich auch eine Vergrößerung der Räume des zur Fürstenresidenz umgebauten Kommunalpalastes, des Palazzo Vecchio, darstellen. In der Gleichförmigkeit der Amtsräume und der durch zwei Loggien

Diese Untersuchung wurde durch ein Doktorandenstipendium des Kunsthistorischen Institutes in Florenz (Max-Planck-Institut) ermöglicht. Für wichtige Hinweise möchte ich Dr. Lucas Burkart, Dr. Jörg Stabenow und Prof. Dr. Gerhard Wolf danken.



Abb. 1: Florenz, Uffizien im Blick auf den Palazzo Vecchio

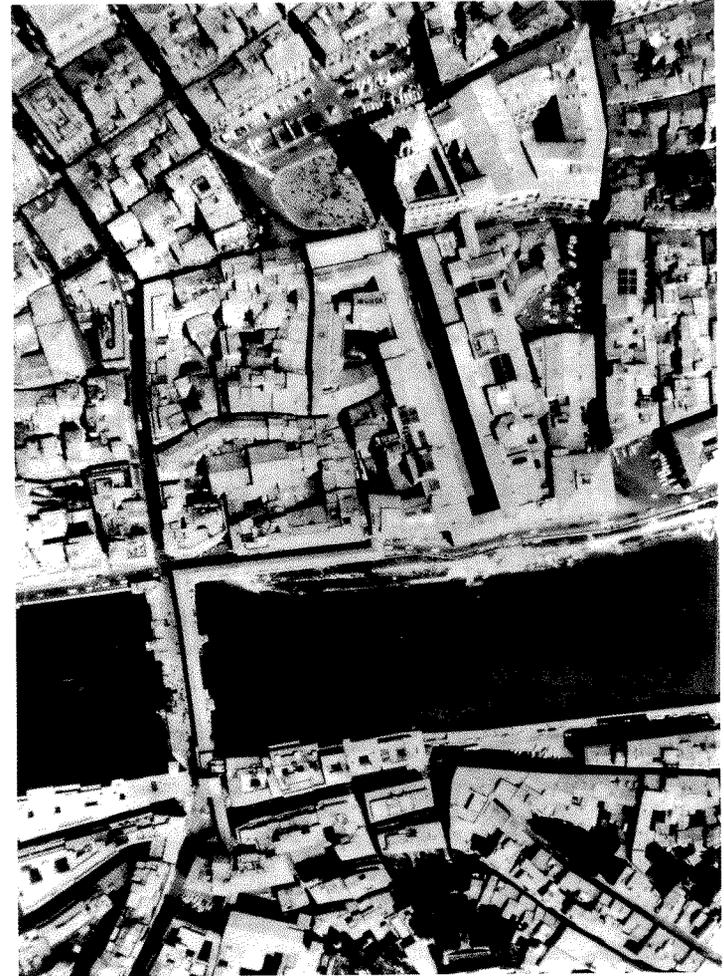


Abb. 2: Florenz, Piazza della Signoria, Uffizien und Ponte Vecchio, Luftbild

gebildeten Prachtstraße gaben der Herzog und sein Architekt Giorgio Vasari einer neuer Form von Staatlichkeit Ausdruck.

Während die kommunalen Stadtstaaten in ihren Bauten – etwa den Rat- und Zunfthäusern – die Selbstverwaltung der Stadtbürger (*cives*) zur Anschauung brachten, vereinnahmt und zentralisiert das Herzogtum mit den Zünften die Agenten dieser Selbstverwaltung in Hinblick auf die Etablierung eines allgemeinen Untertanenverbandes im Territorialstaat. Den Untertanen des Herzogtums wird ein egalisierender Zugang zur zentral untergebrachten Zunftgerichtsbarkeit ermöglicht. Den Zünften (>arti<), jetzt als Magistrat (>magistrati<) angesprochen, wird die Möglichkeit zur eigenständigen baulichen Repräsentation entzogen. Die Frage danach, ob in Bildern und Bauten »ein Schlüssel für die strukturelle Veränderung monarchischer Herrschaft« zu sehen sei, wurde in der Geschichtswissenschaft durch die Infragestellung des Epochenbegriffs »Absolutismus« virulent.¹ Im folgenden werden diese Fragen am Beispiel der Uffizien diskutiert, wobei der Umgang mit den Vorgängerbauten, die Legitimation des Baus durch Bilder und Metaphern, die Frage nach der Antikenrezeption und der städtebauliche Verweis auf die Territorialherrschaft im Zentrum stehen sollen.

¹ Siehe Ronald G. Asch/Heinz Duchhardt, *Der Absolutismus – ein Mythos? Strukturwandel monarchischer Herrschaft*, Köln 1996, S. 23; Ernst Hinrichs, *Fürsten und Mächte. Zum Problem des europäischen Absolutismus*, Göttingen 2002, S. 147-160; Heinz Duchhardt, *Die Absolutismusdebatte – eine Antipolemik*, in: *Historische Zeitschrift* 275 (2002), S. 323-331. – Zu bildwissenschaftlichen Fragen in Geschichtswissenschaft und Rechtsgeschichte zuletzt Bernd Roeck, *Das historische Auge: Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit. Von der Renaissance zur Revolution*, Göttingen 2004; Michael Stolleis, *Das Auge des Gesetzes. Geschichte einer Metapher*, München 2004.

Seit der grundlegenden Arbeit von Johanna Lessmann, die eine umfangreiche Baumonographie mit Quellenanhang vorlegte, wurde die Herrschaftsrepräsentation im Bau von Leon Satkowski, Claudia Conforti, Roger Crum, Henk van Veen und Alina Payne analysiert.² Im Zentrum der differenziert geführten Kontroverse stand dabei die Frage, ob die Uffizien noch als republikanischer Bau anzusprechen seien, oder ob Vasari durch sie die Glorifizierung des absolutistisch regierenden Fürsten betrieben habe.³ Dagegen möchte ich die Uffizien als Bau im Übergang zwischen zwei unterschiedlichen Herrschaftsformen verstehen, der eine Transformation des Stadtraums einleitet und ein kohärentes Geschichtsbild entwirft.⁴ Dazu

- ² Siehe Umberto Dorini, *Come sorse la fabbrica degli Uffizi*, in: *Rivista Storica degli Archivi Toscani* 5 (1933), S. 1-40; Georg Kaufmann, *Das Forum von Florenz*, in: *Studies in Renaissance and Baroque Art Presented to Anthony Blunt*, London/New York 1967, S. 37-44; Roger J. Crum, *Cosmos, the world of Cosimo: the iconography of the Uffizi façade*, in: *The Art Bulletin* 71 (1989), S. 237-253; Johanna Lessmann, *Studien zur einer Baumonographie der Uffizien*, Diss. Universität Bonn 1975; Daniela Lamberini, *Il principe difeso. Vita e opere di Bernardo Puccini*, Florenz 1990, S. 145-162; Claudia Conforti, *Vasari architetto*, Mailand 1993, S. 180-190; Leon Satkowski, *Giorgio Vasari: architect and courtier*, Princeton 1993, S. 25-44; Henk Th. Van Veen, *The Uffizi as a re-evocation of the Florentine republican past*, in: *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome* 55 (1996), S. 252-273; Alina A. Payne, *Vasari, architecture, and the origins of historicizing art*, in: *Res* 40 (2001), S. 51-76; Nicoletta Lepri, *Figure grandi e nuove invenzioni: Giorgio Vasari, Cosimo I de' Medici e i lavori preparatori per la fabbrica dei tredici Magistrati*, in: Maddalena Spagnolo/Paolo Torriti (Hg.), *Percorsi Vasariani fra le arti e le lettere*, Atti del Convegno di Studi (Arezzo, 7-8 maggio 2003), Arezzo 2004, S. 37-62. Eine italienische Übersetzung des Buches von Johanna Lessmann mit neuer Einleitung ist in Vorbereitung.
- ³ Für die Republikanismus-These siehe Van Veen, *Uffizi* (wie Anm. 2); dagegen Crum, *Cosmos* (wie Anm. 2).
- ⁴ Mein Titel spielt auf das grundlegende Werk von Rudolf von Albertini an. Siehe Rudolf von Albertini, *Florentinisches Staatsbewußtsein*

wird die Genese der Bauidee mit Hilfe der von Lessmann zusammengetragenen Zeugnisse einer neuen Lektüre unterzogen.

Baugeschichte

Die Voraussetzungen für den Bau der Uffizien schuf ein Straßendurchbruch, den Cosimo im Februar 1546 anordnete.⁵ In einem Notoriatsakt wird dieser als »via et strata publica« zum Nutzen und Schmuck des Palazzo Vecchio bezeichnet.⁶ Das Tagebuch eines anonymen Florentiners, das ebenfalls das Ereignis verzeichnet, lehnt den Straßendurchbruch wegen der vielen abgerissenen Häuser ab und kritisiert die arrogante Vorgehensweise des Herzogs.⁷ Interessanterweise wird neben der mangelhaften Entschä-

im Übergang von der Republik zum Prinzipat, Bern 1955. Zum Geschichtsbild der Uffizien bereits Payne, *Vasari* (wie Anm. 2).

5 Lessmann, *Studien* (wie Anm. 2), Dok. I, S. 355.

6 »Cum Ill.mus et Exc.mus Cosmus Medices Dux Florentiae et Dominus noster in commodum et ornamentum sui ducalis palatij, et suae civitatis Florentiae decreverit et demandaverit fieri et construi viam et stratam publicam ab eo latere dicti palatij cui coheret ecclesia sancti Petri Scheradij usque ad fluvium Arni et in constructione huiusmodi strate et pro latitudine ipsius necesse fuerit diruere plures domos privatarum personarum«. ASF, Not. antecos. B. 2654, fol. 11 (12. Mai 1546); zitiert nach Andrew Morrogh (Hg.), *Disegni di architetti fiorentini. 1540-1640*, Ausst. Kat. (Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi 63), Florenz 1985, S. 18.

7 »Apresso addi 15 di Marzo 1546 sua Eccellenza fece rovinare le case di San Piero Scheraggio dalla Zecca fino lungarno per fare una strada come oggi si vede et fu causa della rovina di molti poveri artigiani i quali stavano indi all'intorno, et pur bisognò haver patentia le quali furno mezze pagate et quali niente, tal che Cosimo qui cominciò essere di agnello lupo rigido et non guardare nessuno in viso et di poi che furno rovinate le case fu mostro a sua Eccellenza come il palazzo era di peggio assai per rispetto al di là d'Arno et della costa di Sangiorgio che gl'era a cavare dove per una quando vi erano le case non si vedeva

digung der Hausbesitzer die arnoseitige Ansicht des Palazzo Vecchio kritisiert, die jetzt wegen des Straßendurchbruchs ungünstiger ausfalle. Es heißt: »es wurde seiner Exzellenz gezeigt, wie der Palast von der anderen Arnoseite sehr viel schlechter aussah«,⁸ da die abgerissene Bebauung den Stadtpalast nun auch unterhalb des umlaufenden Wehrgangs des Turms sichtbar werden ließ, wo er offensichtlich einen unbefriedigenden Anblick bot. Dagegen war zuvor nur der oberste Teil des Turms sichtbar gewesen. Die arnoseitige Ansicht des Palazzo Vecchio war somit ein wichtiges städtebauliches Kriterium für den Bau der Uffizien. Die Gründungsmedaille zeigt dementsprechend den durch den Bau verschönerten Stadtblick vom gegenüberliegenden Arnoufer (Abb. 3). Aus welchen Gründen der Straßendurchbruch erst vierzehn Jahre später bebaut wurde, bleibt unklar.⁹

salvo che il Ballatoio et molte altre ragioni onde mai di poi se ne rovinato ne murato ne fatto segno di casa ne altro salvo che una viaccia et che del fatto al tutto lui se ne pentiva ne altro.« BNCf, Fondo Nazionale, II.IV.19, fol. 85-86. Die Transkription wurde gegenüber Lessmann präzisiert, auch stimmt die Folioangabe bei ihr nicht überein. Siehe Lessman, *Studien* (wie Anm. 2), Dok. IV, S. 356.

8 »Fu mostro a sua Eccellenza come il palazzo era di peggio assai per rispetto al di là d'Arno et della costa di Sangiorgio che gl'era a cavare dove per una quando vi erano le case non si vedeva salvo che il Ballatoio«. BNCf, Fondo Nazionale, II.IV.19, fol. 85.

9 Zusammen mit dem Straßendurchbruch wurde der Bau des Mercato Nuovo begonnen und der Auftrag für den Perseus an Benvenuto Cellini erteilt, so daß der Herzog in diesen Jahren einige wichtige Eingriffe im Stadtraum anordnete. Zwischen dem Straßendurchbruch und der geplanten Aufstellung des Perseus auf der Loggia dei Lanzi könnte dabei ein Zusammenhang bestehen. Siehe John Shearman, *Art or politics in the Piazza?*, in: Alessandro Nova/Anna Schreurs (Hg.), *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, Köln 2003, S. 19-38, bes. S. 1-3. Zum Baubeginn der Loggia siehe den Eintrag im erwähnten Tagebuch eines anonymen Florentiners: »Addi 26

Im Herbst 1559 ist in einem Brief des Herzogs an Vasari zum ersten Mal von einem geplanten Magistratsneubau auf dem Uffiziengelände die Rede.¹⁰ Im nachfolgenden Frühjahr inspiziert Vasari die Häuser, deren Abriß durch den Neubau notwendig wurde, und vom Sommer 1560 datiert der offizielle Baubeschluß des ›Magistrato Supremo‹.¹¹ Nach dem Beschluß muß jedes einzelne Amt den Bauabschnitt bezahlen, in dem seine Amtsräume liegen. Diese Räumlichkeiten sollen nach dem vom Herzog beschlossenen Entwurf und gemäß dem Modell des Architekten Giorgio Vasari errichtet werden.¹² Über die Gesamtform des städtebaulichen Projektes, das als ›Via de' Magistrati‹ angesprochen wird, verlautet in dem Dokument nichts. Das erwähnte Modell Vasaris wird wohl kaum, wie bisher auch von Lessmann angenommen, eine übergreifende Gesamtplanung dargestellt haben.¹³ Vielmehr ist davon auszugehen, daß Vasari ein Modell von zwei Fassadenabschnitten anfertigte. Ein solches Modell

Agosto 1546 si cominciorrono i fondamenti della loggia di mercato nuovo et furono finiti addi 21 Gennaio 1547 [...]«. BNCF, Fondo Nazionale, II.IV.19, fol. 88. Wie Claudia Conforti nachweisen kann, wurde die Straße 1552 noch einmal verbreitert (ASF, Capitani di Parte, Partiti, b. 10, fol. 166r). Siehe Claudia Conforti, *Cosimo I e Firenze*, in: Claudia Conforti/Richard J. Tuttle, *Storia dell'architettura italiana. Il Secondo Cinquecento*, Mailand 2001, S. 130-165, bes. S. 164, Anm. 58.

¹⁰ Siehe Lessmann, *Studien* (wie Anm. 2), Dok. 1, S. 229 (24. Oktober 1559).

¹¹ Ebd., Dok. 3, S. 229-330, und Dok. 6, S. 232-234.

¹² ›Chiaminsi tutti li Provveditori de Magistrati, e Arti e si faccia loro intendere che ognuno ha a pigliare cura di fabricare il sito del suo Magistrato o Consolato con l'ordine, e disegno già deliberato da Sua Eccellenza e con il modello quale sia in mano di Messer Giorgio Vasari [...]‹; Lessmann, *Studien* (wie Anm. 2), Dok. 6, S. 232.

¹³ Siehe Lessmann, *Studien* (wie Anm. 2), S. 49 u. 53.



Abb. 3: Domenico Poggini, Gründungsmedaille der Uffizien, 1561, Washington, National Gallery, Samuel H. Kress Collection



Abb. 4: Florenz, Uffizien, Fassadenabschnitt

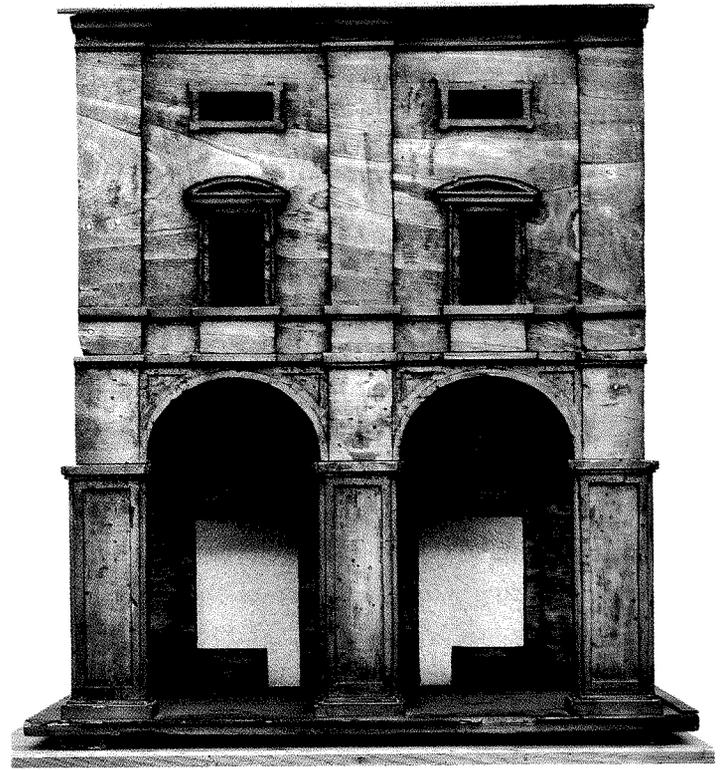


Abb. 5: Giorgio Vasari, Holzmodell der Loggie Vasariane, ca. 1572, Arezzo, Casa Vasari

hätte ausgereicht, um die städtebauliche Wirkung der Loggia abzuschätzen und den Zunftvorstehern eine Vorstellung ihrer künftigen Amtsräume zu geben. Daß ein solches Planungsverfahren für städtische Loggien die Regel war, beweist ein erhaltenes Modell für die sogenannten Loggie Vasariane in Arezzo; dieses besteht nur aus zwei Fassadenabschnitten (Abb. 4, 5).¹⁴ Ein solches Modell mußte zur Anleitung der ausführenden Werkleute ausreichen. Dieses modulare Vorgehen hätte überdies den Vorteil gehabt, daß die endgültige städtebauliche Gestalt des Baus offen gelassen werden konnte. So konnte der Herzog eine frühzeitige Diskussion in der Bürgerschaft um die Gestalt des Baus vermeiden und flexibel auf die politische Stimmung in der Stadt reagieren.¹⁵

Die Uffizien wurden demnach anfangs als modulare Aneinanderreihung von Amtsräumen begriffen, deren städtebauliche Implikationen entweder tatsächlich offen gelassen oder absichtlich verschwiegen wurden. Jedenfalls ist bis heute kein überzeugender Gesamtplan aufgetaucht.¹⁶ Die Ämter sollten an der vom Herzog geplanten

¹⁴ Holz, 52,5 × 43 × 23 cm, Arezzo, Casa Vasari, ca. 1572. Siehe Laura Corti/Margeret Daly Davis/Charles Davis/Julian Kliemann (Hg.), *La Toscana nel '500. Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Lo storiografo dell'arte nella Toscana dei Medici*, Ausst. Kat. Arezzo, Casa Vasari und Sottocchia di San Francesco, Florenz 1981, S. 312-313 (Maddalena Trionfi Honorati) u. Abb. 324.

¹⁵ Meine Hypothese paßt auch besser zu der von Lessmann rekonstruierten Baugeschichte; siehe Lessmann, *Studien* (wie Anm. 2), S. 46 f. Auch die einzige erhaltene Zeichnung Vasaris für die Uffizien (Uffizien, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Inv. 236A v) spricht dafür, daß der Bau anfangs von den einzelnen Amtsräumen her gedacht war.

¹⁶ Die Zeichnung in den Uffizien von Giorgio Vasari dem Jüngeren (Uffizien, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 4881A) ist für die

Prachtstraße ihre gleichförmigen Amtsräume beziehen. Der Entwurf sah keine Binnendifferenzierung der Ämter innerhalb des Gesamtensembles vor: alle Ämter erhalten gleichförmige Eingänge und Amtsräume; lediglich in der Form der Holztüren und durch eine Inschrift über den Eingängen lassen sich die Ämter voneinander unterscheiden. Ihre Wappen dürfen sie am Außenbau nicht anbringen. Das Tribunale di Mercanzia, das vormals in einem prächtigen Bau an der Piazza della Signoria residierte, erhält wegen seines hohen Raumbedarfs zwei Fassadenabschnitte zugewiesen. Der ästhetischen Gleichschaltung der Zünfte entsprach eine tendenzielle finanzielle Entmachtung, da die vermögenden Zünfte dazu verpflichtet wurden, die Amtsräume der weniger vermögenden über Kredite mitzufinanzieren. Somit wurde ihr Recht, über ihre Einkünfte selbst zu verfügen, geschwächt, da diese vom Herzog letztlich wie Steuereinnahmen behandelt wurden. Ein Planwechsel ergab sich durch den Baubeginn des Quertraktes im Jahr 1563. Im Gegensatz zur Gründungsmedaille (Abb. 3), die zwei unverbundene Längstrakte vorsah, war nun eine städtebauliche Gesamtgestalt für die Uffizien gefunden. Daß die Planung für den Quertrakt erst nach Baubeginn der Längstrakte einsetzte, wird an der uneinheitlichen Arnofront der Bauten sichtbar: während die beiden Trakte sich harmonisch in die Lungarno-Bebauung einfügen, schert der Quertrakt aus der Bauflucht aus.¹⁷

Genese des Bagedankens nicht heranzuziehen, da sie eine nachträgliche Interpretation darstellt. Dafür, daß Vasaris Erbe die Uffizien als Forum verstand, ist sie nichtsdestotrotz ein wichtiges Zeugnis. Siehe auch Lessmann, *Studien* (wie Anm. 2), S. 48.

¹⁷ Ebd., S. 51-55.

Umdeutung und Aneignung der republikanischen Vergangenheit

Die Zünfte und Ämter, die im Magistratsbau ihren Sitz beziehen sollten, waren vordem in unmittelbarer Nähe der ihnen unterstehenden Mitglieder angesiedelt (Abb. 6).¹⁸ Die meisten der in den Uffizien versammelten Ämter hatten ihren Sitz um Or San Michele (Arte dei Medici e Speciali, Conservatori di Legge, Fabbrianti, Ufficio dell'Onestà, Arte della Lana), einige am Mercato Nuovo (Arte della Seta) und an der Piazza della Signoria (Arte dei Mercatanti, Arte del Cambio, Tribunale della Mercanzia), nur zwei in der Gegend der heutigen Uffizien (Ufficio dei Nove Conservatori, Ufficio delle Vendite). Die Ämter wurden durch die Unterbringung in die gleichförmigen Räume des Magistratsbaus der Möglichkeit zur selbständigen baulichen Repräsentation und zur stadt-räumlichen Schwerpunktbildung beraubt. So führte die Arte della Seta an, daß der Umzug für sie nur Nachteile mit sich bringe, da sie ihren Sitz inmitten der Werkstätten und Lagerstätten aufgeben müsse.¹⁹ Einzig die Arte della Lana konnte sich der Unterbringung im Neubau entziehen und somit ihren prunkvollen Sitz bei Or San Michele behalten.

Der geplante Magistratsbau sollte eine zwischen Palazzo Vecchio und Loggia dei Lanzi in die Piazza della Signoria einmündende Prachtstraße bilden. Zwei Vorgän-

¹⁸ Zur topographischen Anordnung der Zünfte siehe ebd., S. 20-32. Siehe zudem Guido Carocci, *Le arti fiorentine e le loro residenze*, in: *Arte e Storia* 10 (1891), S. 153-155, 161-163, 169-170, 177-179; Walter Bombe, *Florentiner Zunft- und Amtshäuser*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 45 (1910), S. 93-102.

¹⁹ Dorini, *Fabbrica* (wie Anm. 2), S. 7.

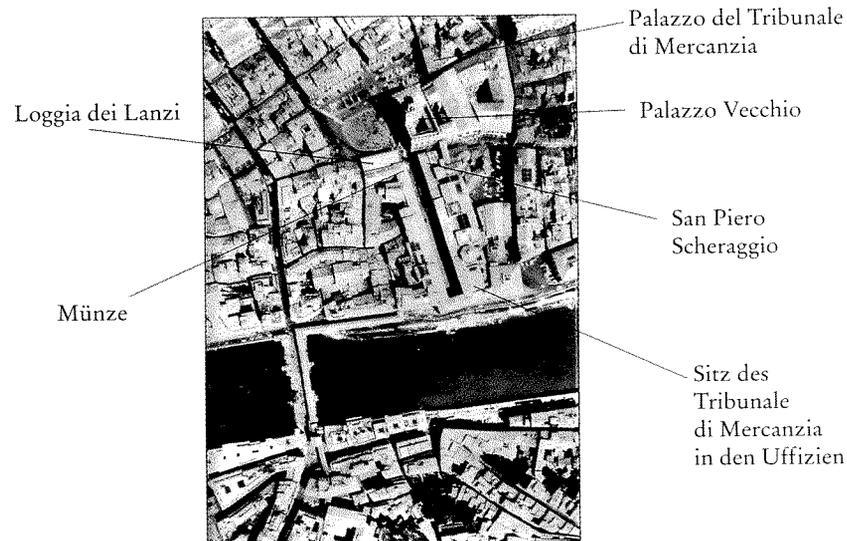


Abb. 6: Florenz, Uffizien, Luftbild mit Eintragung der Ämter

gerbauten bildeten die Eckpunkte der geplanten Anlage: San Piero Scheraggio und die Münze. Die Kirche San Piero Scheraggio, deren Name sich von einem hier vorbeiführenden Abwasserkanal herleitet, stammte aus dem 11. Jahrhundert und zählte damals zusammen mit Santa Reparata und San Lorenzo zu den größten Kirchenbauten von Florenz; bis ins 16. Jahrhundert wurde sie als Gründung Karl des Großen angesehen.²⁰ Der Kirchenraum

²⁰ Walter und Elisabeth Paatz, *Die Kirchen von Florenz. Ein kunstgeschichtliches Handbuch*, Frankfurt a. M. 1940-1954, Bd. 4, S. 662-678; Francesco Albertini, *Memoriale di molte statue et picture*, Florentia per Antonio Tubini 1510, hrsg. von Odoardo Campa, Faksimile Nachdruck »Nozze Campa Levy« Florenz 1932, fol. 5r: »In sancto Pietro Scheradio e la tavola maiore di fra Lo. la quale chiesa da Carlo magno fu constructa con sancto Stephano«.

wurde vor dem Bau des Palazzo Vecchio für die Versammlung der Zunftvorsteher, für Ratsversammlungen und die Amtseinführung der Prioren verwendet. Die beiden Vorgängerbauten wurden nur teilweise abgerissen und so in den Neubau einbezogen, daß Teile von ihnen deutlich sichtbar blieben. Die Fassade von San Piero Scheraggio, deren linkes Seitenschiff bereits im 15. Jahrhundert niedrigerissen worden war, wurde zerstört (Abb. 7, 9). Die Kirche wurde um ein Joch verkürzt und in dieser zurechtgestutzten Form in die Uffizien inkorporiert. An der Fassade des östlichen Trakts der Uffizien ist der Kirchenbau allerdings nur durch zwei Nischen auf der Loggienrückwand eigens hervorgehoben, und entlang der Flanke zum Palazzo Vecchio war gemäß älteren Quellen eine Säule des Mittelschiffs zu sehen (die mittelalterlichen Stützen, die heute hier sichtbar sind, wurden von Nello Bemporad erst in den 1960er Jahren freigelegt, Abb. 8). Die Kirche verlor 1581 die *Cura Animarum* und wurde als Benefizium dem »padre inquisitore« von Florenz zugeschlagen.²¹

Dagegen prägt die Münze, deren Bau mutmaßlich aus der Mitte des 15. Jahrhunderts stammt, den westlichen Trakt der Uffizien ganz wesentlich, da die Portikus hier erst hinter der Via Lambertesca ansetzen konnte (Abb. 10).²² Welche Bedeutung die Münze in der republi-

21 »Lunga era braccia 85, e le sue navate grandi, e rette da colonne di macigno di ordine composito, che ancora si vedono, benché non sieno più con quella disposizione, anzi *una dalla via contigua al Palazzo Vecchio è visibile al di fuori nella parete laterale della Chiesa* [...]« [Hervorhebung des Verfassers]; siehe Giuseppe Richa, *Notizie storiche delle Chiese Fiorentine divise ne' suoi Quartieri*, Florenz 1755, Bd. I/2, S. 1-32, hier S. 4 f.

22 Siehe Howard Saalman, *Michelozzo Studies. The Florentine Mint*, in: Antje Kosegarten/Peter Tigler (Hg.), *Festschrift Ulrich Middeldorf*, Berlin 1968, Bd. 1, S. 140-142.

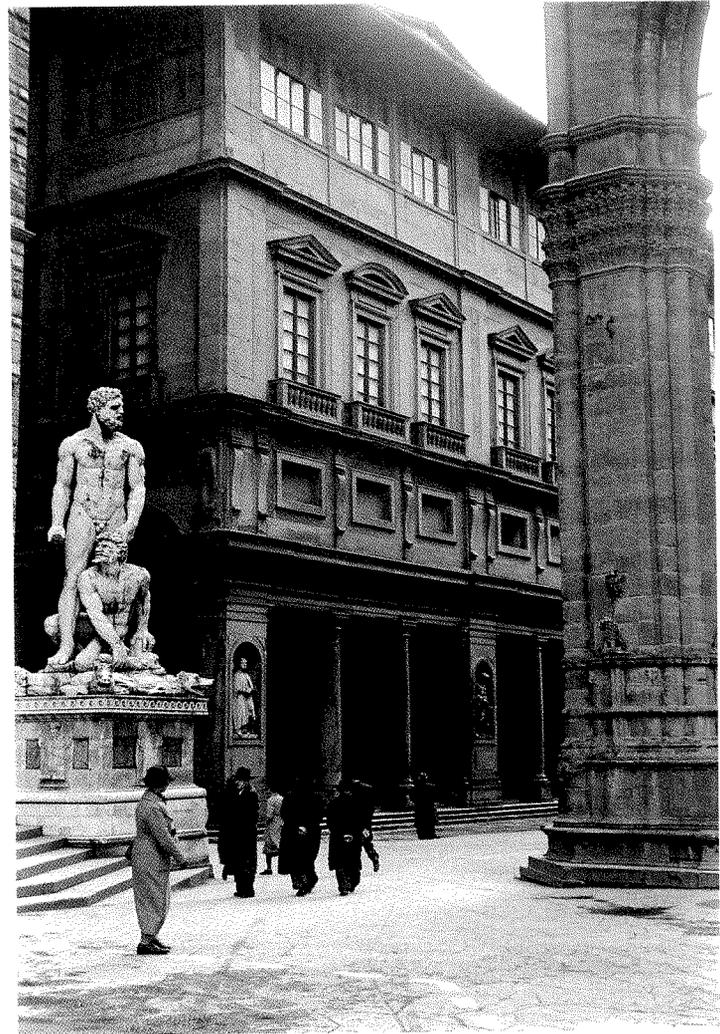


Abb. 7: Florenz, Uffizien, Ansicht von der Piazza della Signoria



Abb. 8: Florenz, Via della Ninna, Mittelschiffstützen von San Piero Scheraggio



Abb. 9: Florenz, Uffizien, Ostflügel mit Blick in die Via della Ninna

kanischen Vorstellungswelt der Florentiner einnahm, läßt sich durch eine Kontroverse aus dem 14. Jahrhundert verdeutlichen: Als die Münze anlässlich des Baus der Loggia dei Lanzi partiell zerstört werden sollte, führte das zu scharfer Kritik aus der Bürgerschaft, die sich offensichtlich eher mit der Münze als mit der neu errichteten Loggia identifizierte.²³ Die straßenseitige Fassade der Münze wird in den Westtrakt, der sich bis an die rückseitige Wand der Loggia dei Lanzi fortsetzt, dergestalt inkorporiert, daß die Amtsräume der Münze weiterhin nutzbar sind und die Fassade auch nach Außen hin sichtbar bleibt. Um die Münze visuell in das Gliederungssystem einzubeziehen, wurde das oberhalb des Mezzaningeschosses ansetzende Gesims der Fassade vorgeblendet und sogar in rhythmischen Abständen verkröpft. Der unterschiedliche Umgang mit den beiden Vorgängerbauten und das direkte Anschließen an die Loggia dei Lanzi führen zur Annahme, daß der geplante Magistratsbau an der Legitimität der aus republikanischer Zeit stammenden Bauten partizipieren sollte. Dadurch sollte der herzogliche Repräsentationsbau an der neu errichteten Prachtstraße als legitime Fortsetzung und Umformung des republikanischen Regierungsbezirkes dargestellt werden. Die Einverleibung der Vorgängerbauten sollte den Neubau in ein räumliches und politisches Kontinuum zur republikanischen Vergangenheit stellen.

²³ Siehe Wolfgang Braunfels, *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*, Berlin 1953, S. 204.



Abb. 10: Florenz, Uffizien, Westflügel mit eingebauter Fassade der Münze

Metaphern und Bilder zur Baulegitimation:
der Baukörper als Staatskörper

Auf der anlässlich des Baubeginns geprägten Medaille Domenico Pogginis rückt der geplante Neubau vom Arnoufer ins Blickfeld und gibt eine gerahmte Sicht auf den Palazzo Vecchio frei (Abb. 3).²⁴ Der Ostrakt erstreckt sich bis an die Fassade des Regierungspalastes, ohne daß San Piero Scheraggio sichtbar würde. Am Westrakt bleibt dagegen das Gebäude der Münze als selbständiger Bau vor der Loggia dei Lanzi erhalten. Zwischen den Bautrakten personifiziert eine weibliche Gestalt mit Füllhorn und Waage die angestrebte Mehrung von Gerechtigkeit und Reichtum, dem der Magistratsneubau dienen sollte. Die weibliche Personifikation erinnert an Donatellos *Dovizia*, eine Personifikation der *Abundantia*, die ehemals auf einer Säule am Mercato Vecchio stand.²⁵ Die Personifikation auf der Uffizien-Medaille vereinigt die Eigenschaften von Donatellos *Dovizia* mit jenen der *Justitia*, da ja im Uffizienbau die Zunftgerichtsbarkeit zusammengeführt werden sollte. Gerechtigkeit und Reichtum versinnbildlichen die in der Inschrift proklamierte Mehrung des Gemeinwohls: »PUBLICAE COMMODITATI«. In dieser Personifikation werden demnach republikanische Bezüge aufgenommen und in ein neuartiges Bild übersetzt. Die Uffizien erscheinen als ein Bau, der sich in den Dienst der Verschönerung und funktionalen Verbesserung des repu-

24 George Francis Hill/Henry Graham Pollard, *Renaissance Medals from the Samuel H. Kress Collection at the National Gallery of Art*, London 1967, Nr. 341, S. 63.

25 Dazu zuletzt Adrian Randolph, *Engaging Symbols. Gender, Politics, and Public Art in Fifteenth-Century Florence*, New Haven/London 2002, S. 19-75, mit Angabe weiterer Literatur.

blikanischen Regierungsbezirkes stellt. Hier wird eine offenbar weit verbreitete Kritik an der arnoseitigen Ansicht des Palazzo Vecchio, die durch den oben erwähnten Tagebucheintrag belegt ist, aufgegriffen. Dies zeigt die sorgfältig inszenierte Durchsicht auf den Palazzo Vecchio, auf den der Uffizienbau hier ausgerichtet ist. Bezeichnenderweise ist die Domkuppel, die aus diesem Blickwinkel prominent ins Gesichtsfeld rückt, aus der Darstellung getilgt. So wird der Schwerpunkt auf den profanen Regierungskomplex gelegt. Die Gründungsmedaille erscheint somit als wohl kalkuliertes Mittel einer persuasiven Propaganda, die den öffentlichen Nutzen des Neubaus wirkungsvoll in Szene setzt. Obwohl sich die Gestalt der Uffizien durch die Errichtung des Quertrakts stark verändern sollte, blieb die Idee erhalten, den Bau mit einer Personifikation der Gerechtigkeit zu verbinden. Der Fürst, dessen Statue über der Serliana des Quertraktes plazierte wurde, wurde nun selbst durch die ihm beigegebenen Personifikationen der *Equità* (dt. Billigkeit) und des *Rigore* (dt. Strenge, im Sinne von Strenge des Gesetzes) zur personifizierten Gerechtigkeit und damit zum Inbild des Staates (Abb. 11).²⁶ An die Stelle einer weiblichen Personifikation

26 David Summers, *The sculpture of Vincenzo Danti. A Study in the influence of Michelangelo and the Ideals of the Maniera*, Ph.D. diss., Yale University, Ann Arbor 1969, S. 166-167; Lessmann, *Studien* (wie Anm. 2), S. 215-226; Crum, *Cosmos* (wie Anm. 2); Van Veen, *Uffizi* (wie Anm. 2); Giovan Battista Fidanza, *Vincenzo Danti 1530-1576*, Florenz 1996, Kat. Nr. 16, 17 u. 27, S. 84-86 u. 96-98. Zur *Equità* vergleiche die Aristoteles-Übersetzung von Bernardo Segni: »Et non è altro l'Equità, ch'un giusto, che é fuor' della legge scritta [...]«; *Rettorica et poetica d'Aristotele. Tradotte di greco in lingua volgare Fiorentina da Bernardo Segni Gentilhuomo, & Accademico Fiorentino*, Venedig per Bartholomeo detto l'Imperador, & Francesco suo genero 1551, fol. 47r.

des Gemeinwohls war das Fürstenstandbild getreten. Die Wandlung der Gemeinwohlvorstellung von der Gründungsmedaille zum Herrscherbild versinnbildlicht *in nuce* den Übergang von der Republik zum Prinzipat.

Wie Rudolf von Albertini gezeigt hat, war ein vorsichtiger und kluger Umgang mit der republikanischen Vergangenheit eine Voraussetzung für die Etablierung des Herzogtums durch Cosimo I. In der langen Übergangsphase von der Republik zum Prinzipat, die erst mit dem Sieg über Siena und dem Frieden von Cateau-Cambrésis 1560, also etwa zeitgleich zum Baubeginn der Uffizien, zum Abschluß kam, war die Vereinnahmung der republikanischen Symbole und Herrschaftszeichen von strategischer Bedeutung für die entstehende Fürstenherrschaft. Dies hatte bereits 1531 Luigi Guicciardini hellseherisch erkannt, der dem ersten Herzog von Florenz, Alessandro de' Medici, riet, die Fürstenherrschaft nicht im scharfen Gegensatz zur Republik zu etablieren: »Es genügt nicht zu sagen, ich mache mich zum Fürsten. Man muß alle Glieder der Stadt und des Herrschaftsbereiches an dieses Maß angleichen. Sich wie ein Herrscher aufzuführen und die Gesetze, die Gebräuche und den Lebensstil zu verändern, ist unseren Untertanen sehr verhaßt.«²⁷ Mit der Metapher von der Stadt als wohlgeordnetem Körper bewegte sich Guicciardini dabei in einem alten Vorstellungsbild. So hatten bereits im 14. Jahrhundert Wilhelm von Auvergne

27 »Né basta dire: io mi fo Signore, bisogna conformare a questa proporzione tutti gli altri membri della città e del Dominio, fare baroni è cosa molto odiosa ai nostri sudditi e in effetto mutare le leggi, i costumi e gli stili del vivere«; Luigi Guicciardini, Discorso nono; zitiert nach Albertini, *Staatsbewußtsein* (wie Anm. 4), S. 190. Guicciardini spricht auch davon, man müsse wenigstens den Anschein der Republik aufrechterhalten (»ombra di Repubblica«). Ebd., S. 197.

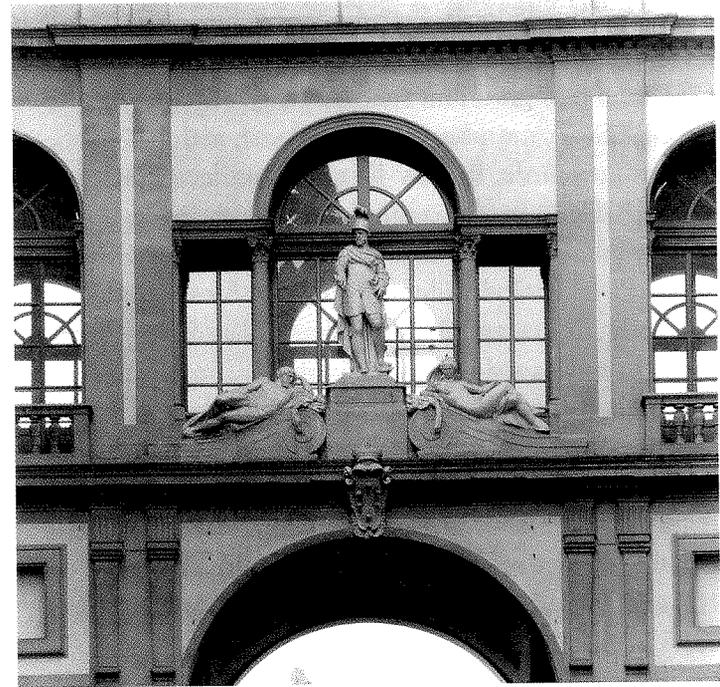


Abb. 11: Florenz, Uffizien, Fürstenstandbild Cosimos I. im ersten Geschoß des Quertrakts

und Fra Giordano da Pisa die wohlgeordnete Stadt mit einem schönen Körper verglichen, dessen Gliedmaßen aufeinander abgestimmt sein müßten.²⁸

Die Körpermetapher spielt, wie noch nicht ausreichend gewürdigt wurde, bei der Konzeption der Uffizien eine große Rolle.²⁹ In den zahlreichen Nekrologen und den Herrscherviten, die anlässlich des Todes von Cosimo I. verfaßt wurden, wird der Auszug der Ämter und Zünfte aus ihren angestammten Residenzen und ihre zentrale Unterbringung im neu errichteten Bau am Arno stets als Wiederherstellung einer verlorenen Einheit charakterisiert. Die republikanische Topographie, wonach unterschiedliche Stadtteile durch die Residenzen bestimmter Ämter und der um sie herum gruppierten Werkstätten und Läden geprägt wurden, wird als sinnlos hingestellt. So schreibt Piero Vettori 1574 in seiner offiziellen Leichen-

rede in San Lorenzo: »Eines seiner größten Werke, das wundervollen Nutzen und Annehmlichkeit barg, zeigte sich in seinem Willen, die voneinander getrennten *Uffici* und die Zimmer der Ämter, die sehr weit voneinander entfernt lagen, zu vereinigen, so daß sie ihm an einem nahegelegenen Ort Rechenschaft ablegen würden; dafür hatte er in die Mitte eine nach ihnen benannte Straße gelegt und für sie wunderschöne Räumlichkeiten errichtet.«³⁰ In einer in Manuskriptform überlieferten Vita, die 1570 noch vor dem Tod des Herzogs abgeschlossen war, schreibt Jacopo Guidi, daß die Ämter dank des neuen Baus aus beengten Verhältnissen (»angustiore loci«) vor die Augen aller und des Fürsten (»oculis omnium et Principis«) gestellt würden, wogegen sie vorher an abgelegenen Orten in elenden Räumlichkeiten untergebracht gewesen seien (»quam abditis in locis situque ita squalentibus«).³¹

28 Dazu ausführlich Ulrich Meier, *Mensch und Bürger. Die Stadt im Denken spätmittelalterlicher Theologen, Philosophen und Juristen*, München 1994, bes. S. 31 u. 50 f.; aber auch Braunfels, *Stadtbaukunst* (wie Anm. 23), S. 124 f.; Leonard Barkan, *Nature's Work of Art. The Human Body as Image of World* (1975), New Haven/London 1977, S. 116-174; Bruno Reudenbach, *In mensuram humani corporis. Zur Herkunft der Auslegung und Illustration von Vitruv III 1 im 15. und 16. Jahrhundert*, in: Christel Meier/Uwe Ruberg (Hg.), *Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste im Mittelalter und früherer Neuzeit*, Wiesbaden 1980, S. 651-688; Alina A. Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance. Architectural Invention, Ornament and Literary Culture*, Cambridge 1999, S. 13-69.

29 Neben der grundlegenden Arbeit von Kurt Forster wurden die analysierten Quellen auch schon von Lessmann und Van Veen verwendet, allerdings ohne die Metaphorik differenziert zu betrachten. Siehe Kurt W. Forster, *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; Lessmann, *Studien* (wie Anm. 2); Van Veen, *Uffizi* (wie Anm. 2).

30 »Egli fu opera maggiore, & che maravigliose utilità, e comodi in se contiene, che essendo gli Uffizi, e le stanze de' magistrati disgiunte, & l'una dall'altra molto di lungi situate, egli congiungere le volse, et che in luogo molto vicino e' rendessero ragione, havendo messo nel mezzo una via da quelli nominata, et per cagione de' medesimi bellissime stanze fabbricate«; Piero Vettori, *Orazione di M. Piero Vettori recitata nell'essequie del Sereniss. Cosimo de' Medici Gran Duca di Toscana Nella Chiesa di San Lorenzo il di dicesette di Maggio M.D.LXXVIII. et poscia da Francesco Bocchi Fiorentino dalla lingua Latina tradotta nella favella Fiorentina*, Florenz apresso Giorgio Marescotti 1574, fol. 9r-9v.

31 »[...] et modo Magnus Dux aedes iudicialis fori sumptu, artificioque magna ubique auctoritas angustiore conspecta loco, frenum quidem maius sit malis, nequid agant perperam, et calcar bonis, ut partim suffusi pudore illo, qui custos ingeni esse animi consuerit mala quae sint devint et partim accensi studio virtutis, quae ipsa sibi parat praemium si caetera forte defuerint in sedula rerum actione versentur, et illoque qui muneri eiusmodi administrando preasint plurimum interesse iradatur, 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 am-

Auch wenn die Rede von den elenden Räumlichkeiten und abgelegenen Orten angesichts der Residenz etwa des Tribunale di Mercanzia in einem großen Palastbau an der Piazza della Signoria kaum ernst zu nehmen ist, offenbart sich hier doch eine Ästhetik, für die die Verteilung der Ämter über die Stadt als nunmehr bedeutungslose Trennung und sinnlose Zerstreuung erscheint, die aus der Perspektive des Fürsten erst wieder durch den Neubau am Arno eine lesbare Ordnung erhalten hat. Dabei kommt Jacopo Guidis Aussage ein besonderes Gewicht zu, da er als einflußreicher Privatsekretär des Herzogs im engen, scheinbar auch freundschaftlichen Briefaustausch mit Giorgio Vasari stand und somit über die Absichten und Ziele des Bauprojekts gut informiert gewesen sein dürfte.³²

Sebastiano Sanleolino schreibt 1578 in seiner Vita des Herzogs in ähnlichem Tenor: Während die Ämter vormals gänzlich über die Stadt zerstreut gewesen seien (»prius fuerant totam dispersa per Urbem«), hätten sie nun nahe beieinander ihren Sitz.³³ Bernardo Davanzati findet dafür

plificatio, si quod aequaliter constitutum est, omnibus aequo iure reddiderint«; Jacopo Guidi, *De conscribenda vita Magni Ducis Hetruria Cosmi Medices*, BNCF, Fondo Nazionale, IL.III.354, fol. 79r.

³² Bisher ist der Briefwechsel zwischen Vasari und Jacopo Guidi in diesem Zusammenhang unbeachtet geblieben. Henk van Veen, der Guidi als Quelle für die Uffizien erstmals fruchtbar machte, übersah dieses wichtige Datum. Siehe Van Veen, *Uffizi* (wie Anm. 2); M. Vittoria Palli D'Addario, *Documenti vasariani nell'Archivio Guidi*, in: Gian Carlo Garfagnini (Hg.), *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, Convegno di studi (Arezzo, 8-10 ottobre 1981), Florenz 1985, S. 363-389.

³³ »[...] Quaeq; prius fuerant totam dispersa per Urbem, / Nunc simul invenies Subsella, Rostra, Tribunal / Quodq; Magistratus omneis, Sanctumq; Senatum / Iuri dicundo vicina parte sedere / Magni opera COSMI [...]«; Sebastiano Sanleolino, *Serenissimi Cosmi Medycis Primi Hetruriae Magniducis Actiones*, Florenz Typis Georgij Marscoti 1578, S. 33r-v.

in seinem Nekrolog von 1574 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 [...]«.³⁴ Die Rede vom Liebhaber, der die Justitia an seine Seite holt, der Vergleich der verstreuten Glieder, der »membra sparse«, mit den über die Stadt verteilten Residenzen, ist nicht nur stark über Petrarca vermittelt, sondern beruht auf den Analogien zwischen Gebäude und wohlkomponiertem Körper, die in den Architekturtraktaten der frühen Neuzeit geradezu topisch waren. Die Metapher vom Staat als Körper ist natürlich noch viel älter, aber an diesem Punkt traf sie sich mit der frühneuzeitlichen Architekturtheorie, die in dem Versuch der Rekonstruktion der antiken Ruinen den Bau als Komposition eines Körpers aus verstreuten Gliedern verstand.³⁵ Davanzatis Rede

³⁴ »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, l'annestò al Palagio suo, e voleva nelle nicchie di que' pilastri metter le statue de' Cittadini Illustri, e quasi in nuovo Ceramico Ateniese, o Foro Romano, magnificare, e con generosa, e nobil dirittura distribuire a' suoi autori la gloria della Cittadinanza antica«; Bernardo Davanzati, *Operette del signor Bernardo Davanzati Bostichi*, Livorno 1779, Bd. 2, S. 47; zur Textfassung siehe Bernardo Davanzati, *Le Opere*, hg. von Enrico Bindi, Florenz 1852-1853, 2 Bde., Bd. 1, S. LVIII.

³⁵ Siehe Dohr-Van Rossum, *Organ, Organismus, Organisation, politischer Körper, I-VI*, in: *Geschichtliche Grundbegriffe* (hg. von Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck), Bd. 4, Stuttgart 2004, S. 519-560; Horst Bredekamp, *Thomas Hobbes. Der Leviathan. Das Urbild des modernen Staates und seine Gegenbilder 1651-2001*, Berlin 2003, S. 76-82. Zur Architektur siehe Christof Thoenes/Hubertus Günther, *Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?*, in: Marcello Fagiolo (Hg.), *Roma e l'Antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, Rom 1985, S. 261-310; Alina A. Payne, »Mescolare,

von der Komposition eines schönen Körpers aus zerstreuten Fragmenten nahm die bereits erwähnte mittelalterliche Vorstellung von der Stadt als wohlgeordnetem Körper auf und wandelte sie unter dem Eindruck der zeitgenössischen Architekturtheorie zur Vorstellung eines Kompositkörpers ab. Der Fürst als petrarkistischer Liebhaber war den Florentinern durch die Dichtungen von Lorenzo il Magnifico vertraut; doch das Bild vom Staat – hier durch die Gerechtigkeit vertreten – als Braut des Fürsten war eine geläufige Metapher in der mittelalterlichen Staatstheorie.³⁶

Schon den Umbau des Palazzo Vecchio vom Kommunalpalast zur Fürstenresidenz begriff Vasari als Zusammensetzung eines Körpers aus zerstreuten Gliedern. In seinen vor 1557 verfaßten *Ragionamenti* schreibt er: »Daher hat Seine Exzellenz stets alle Entwürfe der Architekten abgelehnt, die das hergebrachte Aussehen [des Palastes] beeinträchtigen würden. Er hat sich hingegen damit zufrieden gegeben, daß auf diesen Felsen, die durch so viele alte und neue Siege geehrt wurden, jede Art von stei-

»Compositi and Monsters in Italian Architectural Theory of the Renaissance, in: Luisa Secchi Tarugi (Hg.), *Disarmonia, Bruttezza e Bizzarria nel Rinascimento*, Atti del convegno internazionale, Florenz 1998, S. 271-289; Yves Pauwels, »Varietas et Ordo« en architecture: lecture de l'antique et rhétorique de la création, in: Dominique de Courcelles (Hg.), *La Varietas à la Renaissance*, Actes de la journée d'étude organisée par l'École Nationale de Chartres, Paris 2001, S. 57-80; Matteo Burioni, »Corpus quod est ipsa ruina docet. Sebastiano Serlios Architekturtraktat in seinen Strukturäquivalenzen zum Anatomietraktat des Andreas Vesalius, in: Zeitsprünge 9, 1/2 (2005) (Zergliederungen. Anatomie und Wahrnehmung in der frühen Neuzeit, hg. von Albrecht Schirrmeyer/Matthias Pozgai), S. 50-77.

³⁶ Siehe Ernst H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*, Princeton 1957, S. 212-214; zu Lorenzo zuletzt Randolph, *Symbols* (wie Anm. 25), S. 130-137.

ner Ornament geschaffen werden soll, und daß auf diesen Knochen in neuer Anordnung abwechslungsreiche, nützliche und prächtige Appartements an mehreren Orten errichtet und die zerstreuten Glieder dieser alten häßlichen Zimmer zu einem Körper zusammengefügt werden sollen.«³⁷ Vor dem Hintergrund der Baugeschichte der Uffizien und des Umgangs mit den republikanischen Vorgängerbauten muß man davon ausgehen, daß die Vorstellung vom Baukörper als Staatskörper gezielt eingesetzt wurde. Davanzati versinnbildlichte in seiner Rede vom Kompositkörper der Uffizien die Fürsorge des Fürsten für das Gemeinwohl und die Kontinuität mit der republikanischen Vergangenheit; dabei gab er jedoch einer veränderten Vorstellung von Staatlichkeit Ausdruck. Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß Francesco Bocchi in seinem Stadtführer von 1591 die Einheitlichkeit der Uffizien betont: »[...] gegen den Arno hin sieht man dreizehn Gebäude, die das eine in das andere übergehen, die Residenzen von dreizehn Ämtern der Stadt.«³⁸ Die Einheitlichkeit des städtebaulichen Ensembles wird zum Bild

³⁷ »Dove, mosso sua Eccellenza da sì potenti cagioni, non ha mai voluto che nessuno architetto dia disegni che abbino a togli la forma vecchia, ma s'è bene contentato (come dissi prima) che sopra questi sassi, onorati da tante vittorie vecchie e nuove, vi si faccia ogni sorte d'ornamento di pietre [...] e che sopra queste ossa con nuovo ordine si vadano accomodando in più luoghi appartamenti e molte abitazioni varie e utili e magnifiche e ridurre le membra sparte di queste stanze vecchie in un corpo insieme [...]«; Giorgio Vasari, *Ragionamento primo*, in: ders., *Le opere*, hg. von Gaetano Milanese, Bd. 8, Florenz 1906, fotomech. Nachdruck Florenz 1981, S. 16.

³⁸ »Da basso poscia dalla parte verso arno si veggono tredici edifizij l'uno con l'altro continovati, residenze di tredici Magistrati della città«. Francesco Bocchi, *Bellezze della città di Fiorenza*, Florenz 1591, fotomech. Nachdruck mit Einleitung von John Shearman, Amersham 1971, S. 45 f.

der guten Regierung. Es wird nun deutlich, daß die Körpermetaphorik und die petrarkistische Liebesdichtung bei der Legitimation des Bauprojekts eine zentrale Rolle spielten. Die Zünfte und Ämter sollten im neuen Magistratsbau vereinigt werden, ohne den Eindruck zu erwecken, der Herzog wolle das hergebrachte Machtgefüge vollkommen erschüttern. Als ein wichtiges Herrschaftsmittel stellt sich dabei die Deutung der städtebaulichen Vergangenheit heraus, da die zentrale Unterbringung der Ämter, die in den Nekrologen im Anklang an Vorstellungen einer schönen Komposition gelobt werden, ebenso als Zerstörung einer althergebrachten Ordnung verurteilt werden konnten.

Die Uffizien als ›Forum Transitorium‹

Seit dem Artikel von Georg Kaufmann, der die Uffizien erstmals als Forum interpretierte, ist die Frage nach der Antikenrezeption strittig geblieben. Kaufmanns Argumentation zielte darauf, die durch die Uffizien eingeleitete städtebauliche Transformation mit dem Forumsgedanken zu verbinden. »Sollte Florenz [...] nunmehr ein ›Forum‹ erhalten, so nicht etwa das römische Forum, sondern jenen Mittelpunkt, der seit Vitruv zu einem gedachten Zentrum städtebaulicher Spekulation geworden war.«³⁹ Wie Johanna Lessmann zeigen konnte, werden die Uffizien nur in der bereits erwähnten Orazione von Bernardo Davanzati mit einem Forum verglichen.⁴⁰ Gegen Kaufmanns

³⁹ Kaufmann, *Forum* (wie Anm. 2), S. 38.

⁴⁰ »Fece quella gran fabbrica de' Magistrati, l'annestò al Palagio suo, e voleva nelle nicchie di que' pilastri metter le statue de' Cittadini Illustri, e quasi in nuovo Ceramico Ateniese, o Foro Romano, magnificare, e con generosa, e nobil dirittura distribuire a' suoi autori la glo-

These wandte Lessmann außerdem ein, das mit ›Forum‹ im Sprachgebrauch jener Zeit vor allem der Markt bezeichnet werde. Sie kam zu dem Schluß: »Darin [...] läßt sich erkennen, daß Davanzati den Begriff des Forums im metaphorischen Sinne als eine dem Herrscher und Bauherrn huldigende Formel benutzt, die ganz allgemein den politischen und repräsentativen Mittelpunkt der Stadt bezeichnet und keine Beziehung zu einer bestimmten architektonischen Gestalt voraussetzt.«⁴¹ Henk van Veen hat die Relevanz der ›huldigenden Formel‹ des Forums durch neue Quellen für die Uffizien plausibel machen können, wobei er eine Beziehung zum Forum des Augustus herstellt.⁴²

Das Augustusforum wurde im frühen 16. Jahrhundert jedoch selten lokalisiert; man behandelte es als eine Einheit mit dem Forum Nervae, auch ›Forum Transitorium‹.⁴³ Insgesamt erscheint es also naheliegend, daß die Uffizien als eine spezifisch florentinische Abwandlung eines römischen Forumsgedankens gedacht waren. Wobei die Verbindung, wie Kaufmann, Van Veen und Lessmann gezeigt haben, über Bilder und Metaphern hergestellt wird.

Bisher wurde jedoch der Bezug zu den Foren nur über die bauliche Gestalt gesucht und nicht über die städtebauliche Situation. Um das städtebauliche Denken Vasaris wenigstens hypothetisch zu rekonstruieren, scheint mir

ria della Cittadinanza antica [...]«; Bernardo Davanzati, *Operette del signor Bernardo Davanzati Bostichi*, Livorno 1779, Bd. 2, S. 47. Lessmann zitiert den Text nach Forster, *Metaphors* (wie Anm. 29); siehe Lessmann, *Studien* (wie Anm. 2), S. 169-170.

⁴¹ Ebd., S. 170.

⁴² Siehe Van Veen, *Uffizi* (wie Anm. 2).

⁴³ Hubertus Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988, S. 279, Anm. 150.

ein Vergleich mit dem ›Forum Transitorium‹, auch ›Forum Nervae‹, angebracht.⁴⁴ In der italienischen Fassung von Flavio Biondo wird die Lage des Nerva-Forums so beschrieben: »[...] dieses schöne Forum wurde von Trajan errichtet, um die Erinnerung an Nerva wachzuhalten, von dem er adoptiert worden war, indem er es zusammenhängend mit dem Forum und Atrium des genannten Nerva errichtete. [...] Das Forum wurde auch Transitorium genannt, da man hierdurch, wie ich glaube, zu den anderen nahe gelegenen Foren gelangte [...].«⁴⁵ Die Vorstellung eines Forums als Durchgangsraum, als Verbindungsweg, der einen Zusammenhang zwischen mehreren herausragenden städtischen Plätzen stiftet, könnte, so meine Konjektur, für die Uffizien ein wichtiger Ausgangspunkt gewesen sein.

44 Ich danke Gerhard Wolf für den freundlichen Hinweis. Siehe Rolf Hirschmann, *Forum Transitorium*, in: Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, hg. von Hubert Cancik/Helmuth Schneider, Stuttgart 1998, Bd. 4, Sp. 623. Zur Rezeption siehe Andreas Tönnemann, *Palatium Nervae. Ein antikes Vorbild für Florentiner Rustikafassaden*, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 21 (1984), S. 61-69; Günther, *Studium* (wie Anm. 42), S. 271-279; Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'architettura*, hg. von Licisco Magagnato/Paola Marini, Mailand 1980, S. 276-283 (Buch IV, 8); Stefan Schweizer, *Forum/Platzanlage*, in: Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte, in Verbindung mit Hubert Cancik u. Helmuth Schneider hg. von Manfred Landfester, Stuttgart 1999, Bd. 13, Sp. 1152-1162.

45 »Questo bel foro fu da Traiano qui edificato per conservare la memoria di Nerva, dal quale era stato adottato, edificandolo congiunto al foro, & a l'atrio del ditto Nerva [...] il qual foro fu chiamato anco Transitorio, perché da quello, come penso, si posseva a gli altri vicini passare [...]«; Flavio Biondo, *Roma instaurata, et Italia illustrata, di Biondo da Forlì. Tradotta in buona lingua volgare per Lucio Fauno*, Venedig, Michele Tramezino, 1542, fol. 55v-55r.

Transformation stadträumlicher Bezüge: Stadt und Territorium

In seiner grundlegenden Studie zum Städtebau bemerkte Paul Zucker über das Verhältnis von Florenz zu seinem Fluß: »Die Funktion des Wassers als eines formenden Elementes für den Städtebau ist eine zweifache: Einmal formen Fluß oder Seeufer durch die Linie ihrer Bewegung den gesamten Stadtplan, indem sie Straßen und Baublöcke zwingen, sich dieser Bewegung anzupassen. Die Uferstraßen bilden also gleichsam das Rückgrat des ganzen Stadtplans, der sich dann rippenartig entwickelt. Das klassische Beispiel hierfür bildet Florenz, wo die Bewegung des Flusses noch in den entferntesten Stadtteilen fühlbar wird, der Fluß selbst dagegen als Wasserfläche kaum eine Rolle spielt.«⁴⁶ Der fehlende Bezug der Stadt zum Wasser ist zweifellos ein wichtiges Charakteristikum von Florenz und dürfte manchem Besucher aufgefallen sein. Dies liegt mit Sicherheit daran, daß der Arno bei Überschwemmungen große Schäden anrichten kann. Allerdings brechen die Uffizien in dieser Hinsicht mit den städtebaulichen Gepflogenheiten, indem sie die Stadt mit dem Fluß verbinden (Abb. 12). Der durch die Serliana ausgezeichnete Quertrakt stellt geradezu eine Aussichtsterrasse auf den Arno dar. Diese Abweichung vom städtebaulichen Usus wird den Zeitgenossen aufgefallen sein. Zudem kann sie aus der Sicht des Herzogs motiviert werden. Mit den Uffizien ist, wie gezeigt wurde, der Versuch des Herzogtums verbunden, die über die Stadt verstreuten Ämter in einem

46 Paul Zucker, *Entwicklung des Stadtbildes. Die Stadt als Form*, mit einem Vorwort von Harold Hammer-Schenk, München/Berlin 1929, fotomech. Nachdruck Braunschweig/Wiesbaden 1986, S. 60.

eigenen Regierungsbezirk zu konzentrieren und vom Stadtkörper abzusondern. Dies entspricht der Unterbringung in einem eigenen, an die Piazza della Signoria angelagerten Hofkomplex, der sich zum Flußufer hin öffnet. Durch den Bezug zum Fluß sprengen die Uffizien die geschlossene Stadtgestalt von Florenz auf und setzen sie in Verbindung zur Landschaft, zum Territorium. Aus der Perspektive des Herrschers, der aus der Toskana einen Territorialstaat machen wollte, wäre also die über Florenz hinausweisende Gestalt der Uffizien als Regierungskomplex eine logische Folge der Wandlung von der Stadtrepublik zum Herzogtum.

Eine den Uffizien entsprechende bildliche Entmachtung der Zünfte vollzieht sich in dem von Vasari verantworteten Dekorationsprojekt für die Decke der Sala Grande im Palazzo Vecchio. Die anfangs vorgesehene Darstellung der dreizehn Zünfte wird verworfen und durch die symbolische Darstellung des Territoriums des Herzogtums ersetzt.⁴⁷ Wenn man also den Quertrakt der Uffizien, der dem Bau einen dezidierten Bezug zur Landschaft und zum Fluß gab, in Hinblick auf die Etablierung des Territorialstaates lesen möchte, erscheint die unmittelbare zeitliche Nähe zum Planwechsel in der Sala dei Cinquecento von einiger Bedeutung zu sein.

Zur Straße hin schaffen die hohen Quertraktfassaden den Eindruck eines schluchtartig fluchtenden Raumes, der auf die durch eine Serliana ausgezeichnete Arnologia zuläuft. Die Sogwirkung wird ganz wesentlich durch das

⁴⁷ Siehe Ugo Muccini, *Il Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio*, Florenz 1990, S. 82-83; Julian Kliemann, *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Mailand 1993, S. 69-78.



Abb. 12: Florenz, Uffizien, Blick auf die Arnologia und den Corridoio Vasariano

durchgehende, an den Pfeilern jeweils verkröpfte Gesims der Portikus der Quertrakte erreicht. Die Achse der Uffizien bringt eine neue Perspektive in den Stadtkörper, in dem sie diesen auf den Fürsten und das Territorium ausrichtet. Der Bau strahlt aber auch auf die Piazza della Signoria zurück, indem alle nachfolgenden Skulpturen aufträge in diese Achse gestellt werden. Durch die Blickachse der Uffizien werden republikanische Skulpturen aufträge und der in seinem Äußeren unveränderte Kommunalpalast in die Perspektive des Herzogtums eingerückt.⁴⁸ Die suggerierte Kontinuität zwischen Neuem und Altem wird über eine intensive Auseinandersetzung mit der republikanischen Geschichte erreicht. Die Uffizien entwerfen somit auch ein klares Geschichtsbild, ein Bild,

⁴⁸ Über die durch die Skulpturen aufträge zum Viereck gewandelte Gestalt der Piazza della Signoria siehe Shearman, *Art* (wie Anm. 9), S. 36.

in dem es keinen Bruch zwischen Republik und Prinzipat gibt, und in dem die Republik teleologisch auf den Prinzipat ausgerichtet ist.⁴⁹

Vasari beschreibt in seiner Autobiographie seine Leistung so: »Ebenfalls nicht geringe Dauer beanspruchte zu jener Zeit die Weiterführung der Loggia und des riesigen, zum Arno hin ausgerichteten Magistratsbaus, und niemals habe ich etwas Schwierigeres und Gefährlicheres errichten lassen, da die Fundamente direkt am Fluß und fast in der Luft liegen. Dieses war neben anderen Gründen vor allem deshalb notwendig gewesen, um, wie geschehen, den großen Korridor daran anzuschließen, der den Fluß überquert und vom Herzogspalast [d. h. vom umgebauten Palazzo Vecchio, A.d.V.] zum Palast und Garten der Pitti führt [...]«. ⁵⁰ Mit der höchst gefährlichen Bauweise

49 Dies darf nicht verwundern, da Giorgio Vasari in diesen Jahren für die zweite Ausgabe seiner Viten gerade die mittelalterliche Baugeschichte von Florenz intensiv aufarbeitete. Siehe Giorgio Vasari, *Le vite degli più eccellenti pittori, scultori e architettori. Scritte da M. Giorgio Vasari. Pittore e architetto Aretino*, mit kritischem Apparat herausgegeben von Dr. Karl Frey, Parte prima, München 1911, S. 159-217; Robert Williams, *Vincenzo Borghini and Vasari's 'Lives'*, Ph.D. diss., Princeton University 1988, Ann Arbor 1989, S. 199-209; Rick Scorza, *Vasari's Painting of the 'Terzo Cerchio' in the Palazzo Vecchio: A Reconstruction of Medieval Florence*, in: Philip Jacks (Hg.), *Vasari's Florence. Artists and Literati at the Medicean Court*, Cambridge 1998, S. 182-205.

50 »[...] ho messo in tirare innanzi, da che prima la comincai, la loggia e grandissima fabrica de' Magistrati, che volta sul fiume d'Arno, della quale non ho mai fatto murare altra cosa più difficile e quasi in aria. Ma era necessario, oltre all'altra cagioni, per appicarvi, come si è fatto, il gran corridore che, attraverso il fiume, va dal Palazzo ducale al Palazzo e giardino de' Pitti [...]«; Giorgio Vasari, *Le Vite degli più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, Florenz 1566-87, Bd. 6, S. 402-403. Giorgio Vasari, *Mein Leben*, hg. von Alessandro Nova, kommentiert und bearbeitet von Sabine Feser, Berlin 2005, S. 78.

spielt Vasari auf die angesprochenen Arnoüberschwemmungen an. Der eng an den Fluß geführte Bau konnte eine Demonstration der Herrschaft des Fürsten über sein Territorium darstellen; die gesuchte Nähe zum Arno sollte offenbar einer Herausforderung und Bändigung der zerstörerischen Kraft des Wassers gleichkommen. Nebenbei spielt Vasari auf die Erhöhung des Bodenniveaus an, das vor dem Bau der Uffizien vom Palazzo Vecchio zum Fluß hin abfiel. Zugleich scheint aber auch eine metaphorische Dimension angesprochen, da die »in der Luft gegründete Straße« der Uffizien, an deren Ende das Herrscherstandbild prangt, auch dazu dienen konnte, den Fürsten »in den Himmel zu heben«. Daß eine solche Lesart im gebildeten Florentiner Publikum nicht abwegig war, kann man durch einen zeitgenössischen Text belegen. Sebastiano Sanleolino interpretierte den Corridoio Vasariano in einer bisher unberücksichtigten Passage als »in der Luft gebauten Weg« (*in aere constrata*), dessen Bahn über den Dächern durch den Äther führt (*tecta supergressus aethere fecit iter*). Und wenn das Bauwerk Schwingen und Federn hätte, so Sanleolino weiter, würde der Weg direkt in den Himmel führen.⁵¹ Der Corridoio Vasariano, dieses äußerst eigenwillige Bauwerk, stellt einen erhöhten Ver-

51 »Viae Regia Medycia Supra Arnum / ad Hortos Picthanos a M. Cosmo in aere constratae. / Daedalus aeries (nec falsa est fama) per oras / Suppositum fertur transtulitasse fretum: / Hoc ergo crediderim sacros finxisse Poetas; / Quod super imposita Mole superbus aquas / Transiit Icaris: vicinaeq; altera ripae / Tecta supergressus aethere fecit iter: / Quale superiectis Tyrrheno flumine COSMUS / Molibus ad Pycthos aere stravit iter: / Scilicet haec Moles alae, pinnaeq; fuere: / Queis Coelo secuit praepes uterq; / Sanleonino, *Actiones* (wie Anm. 32), fol. 36v. Die durch Sanleolino entwickelte Metaphorik kann hier nur angerissen werden; sie verdient eine eingehendere Betrachtung.

bindungsweg vom Palazzo Vecchio zum Palazzo Pitti dar und durchquert dabei die gesamte Stadt (Abb. 12).⁵² Das städtische Wegenetz wurde so durch einen geheimen, fürstlichen Verbindungsgang ergänzt. Es ist verlockend, in diesem Zusammenhang von einer baulichen Verkörperung der in der Herrschaftstheorie aufkommenden Vorstellung von den ›Arcana imperii‹ zu sprechen. Die anderen bereits zitierten Autoren sprechen von einem »Weg durch die Luft« (*Vie in aria*) oder von »einer schwebenden Passage« (*pensilis traiectio*).⁵³ Auf die Transformation von Öffentlichkeit spielt dagegen Piero Vettori an, wenn er den Bau als »geheimen Korridor« (*ascoso corridore*) bezeichnet.⁵⁴ In den Uffizien und im Corridoio Vasariano wird eine bauliche und metaphorische Umdeutung der städtischen Öffentlichkeit vorgenommen und ein Staatsbild anschaulich vermittelt und umgesetzt. Der Corridoio Vasariano stellt dabei lediglich die letzte Konsequenz der bereits in den Uffizien angelegten Überschreitung der republikanischen Stadtform dar.

⁵² Dazu Francesca Funis, *Scavalcando il fiume: la costruzione del corridoio vasariano, Firenze 1565*, in: Claudia Conforti/Andrew Hopkins (Hg.), *Architettura e tecnologia: acque, tecniche e cantieri nell'architettura rinascimentale e barocca*, Rom 2002, S. 58-75; Caterina Caneva (Hg.), *Il corridoio vasariano agli Uffizi*, Mailand 2002.

⁵³ Siehe Davanzati, *Operette* (wie Anm. 40), Bd. 2, S. 49 (*Vie in aria*); Jacopo Guidi, *De conscribenda vita Magni Ducis Hetruria Cosmi Medices*, BNCF, Fondo Nazionale, II.III.354, fol. 26v (*pensilis eiusdem a publicis aedibus, ad rinata Pitianorum traiectio*).

⁵⁴ Vettori, *Orazione* (wie Anm. 30), fol. 10r.

Abbildungsnachweise

Abb. 1, 2, 8, 10, 11: Satkowski, Vasari (wie Anm. 2). – Abb. 3-5, 9: Conforti, Vasari (wie Anm. 2). – Abb. 6: Archiv des Autors. – Abb. 7, 12: Bildarchiv Foto Marburg.