

ANTIKES BILDRECHT IN MICHELANGELOS " AREA CAPITOLINA "

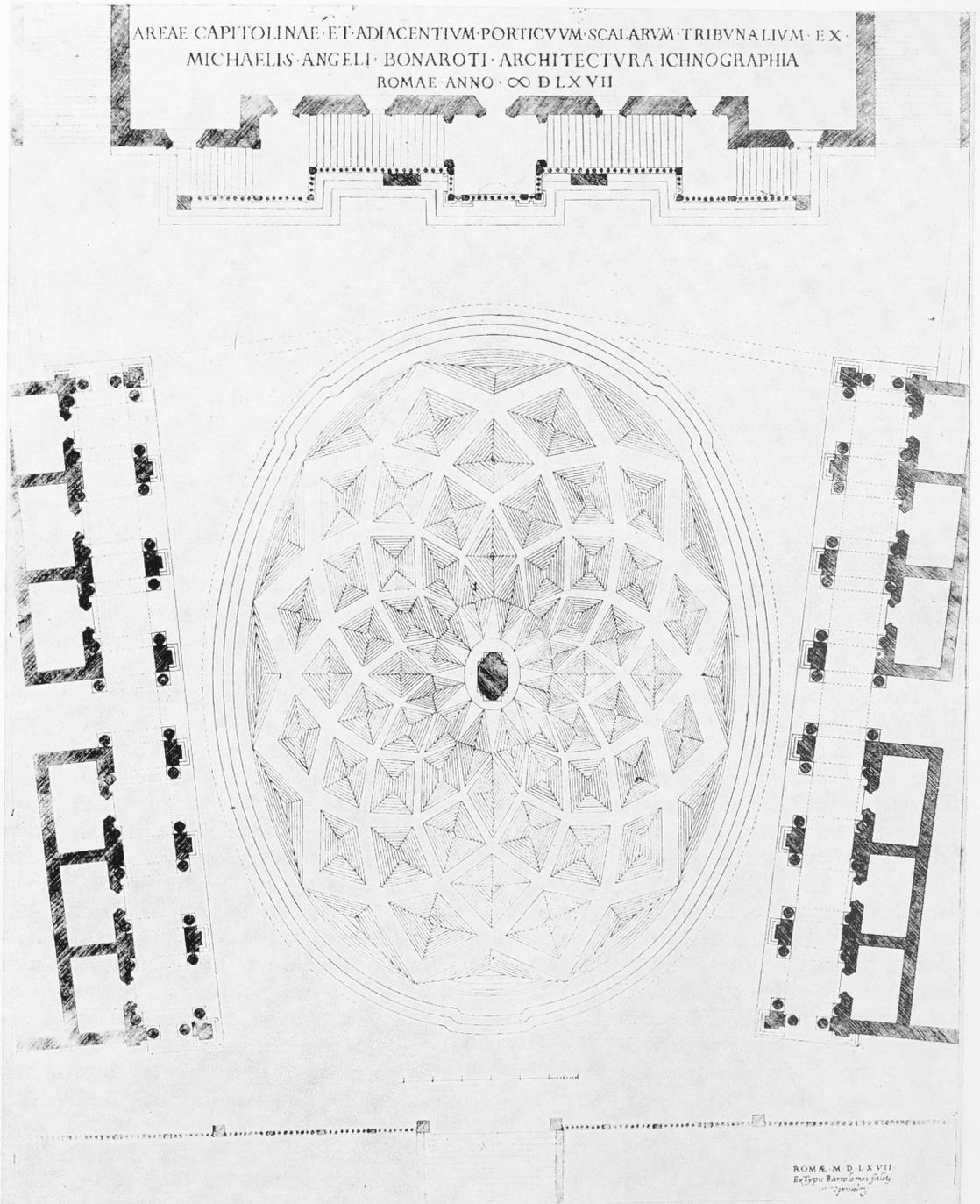
von Wolfgang Liebenwein

Harald Keller zum 80. Geburtstag

Das Kapitول des Michelangelo hat seine Mitte verloren. Auf unabsehbare Zeit wird das Reiterbild des Marc Aurel nur in einem Innenraum zu betrachten sein, fern jenes Platzes, den ihm Michelangelo, Papst und Populus Romanus im 16. Jahrhundert errichtet hatten. Schon vor dem Bombenanschlag vom April 1979 stand fest, dass die antike Grossbronze der Luft im Zentrum der Ewigen Stadt nicht länger ausgesetzt bleiben dürfe. Diese bestürzende Erkenntnis drängte sich gerade zu einem Zeitpunkt auf, als es in der Forschung zur Gewissheit wurde, dass der Reiter keine Hinzufügung zu einem bereits bestehenden Kapitolsplan war, sondern Ausgangspunkt, "Schlüsselfigur" der gesamten Anlage. Er konzentriert die Dynamik des Platzes in sich, hält sie wie mit Zügeln im Griff. Ohne den Reiter ist das Zentrum kraftlos, verpufft die dort gebündelte Energie.

Schon Paul Künzle hatte mit seinen genauen Beobachtungen der Forschung den weiteren Weg gewiesen und gefordert, jede künftige Analyse des Kapitols müsse bei der zentralen Figur des Reiters ansetzen.¹ In seinem jüngst vorgelegten Buch hat nun Harmen Thies dies getan und dabei die gesamte neuere Literatur verarbeitet; eindrucksvoll findet sich dort der optische Befund von Michelangelos Kapitول rekonstruiert und mit den historischen Daten seiner Entstehung in Einklang gebracht.² Thies setzt sich das Ziel, "den Sinn dieser Architektur an ihrer konkreten Erscheinung zu fassen, sie «adäquat anzuschauen»".³ Er schliesst sich bewusst der Betrachtungsweise Hans Sedlmayrs an, der in einer berühmt gewordenen Kontroverse mit Charles de Tolnay jede tiefere Sinndeutung der Platzanlage ablehnte.⁴ Seither bestimmen diese gegensätzlichen Standpunkte die Diskussion um das Kapitول des 16. Jahrhunderts. Tilmann Buddensieg hat den bislang umfassendsten Versuch unternommen, dem Kapitول eine inhaltliche Aussage abzugewinnen. Aus der zeitgenössischen Interpretation der kapitolinischen Antiken rekonstruiert er — faszinierend und provokant zugleich — ein eigenes "Statuenprogramm" Papst Pauls III.⁵ Auch wenn es von Thies nicht ausdrücklich gesagt wird, so stellt doch sein demonstrativer Verzicht auf jede "Decodierung" des Kapitols eine gewollte Gegenposition zu Buddensieg dar.

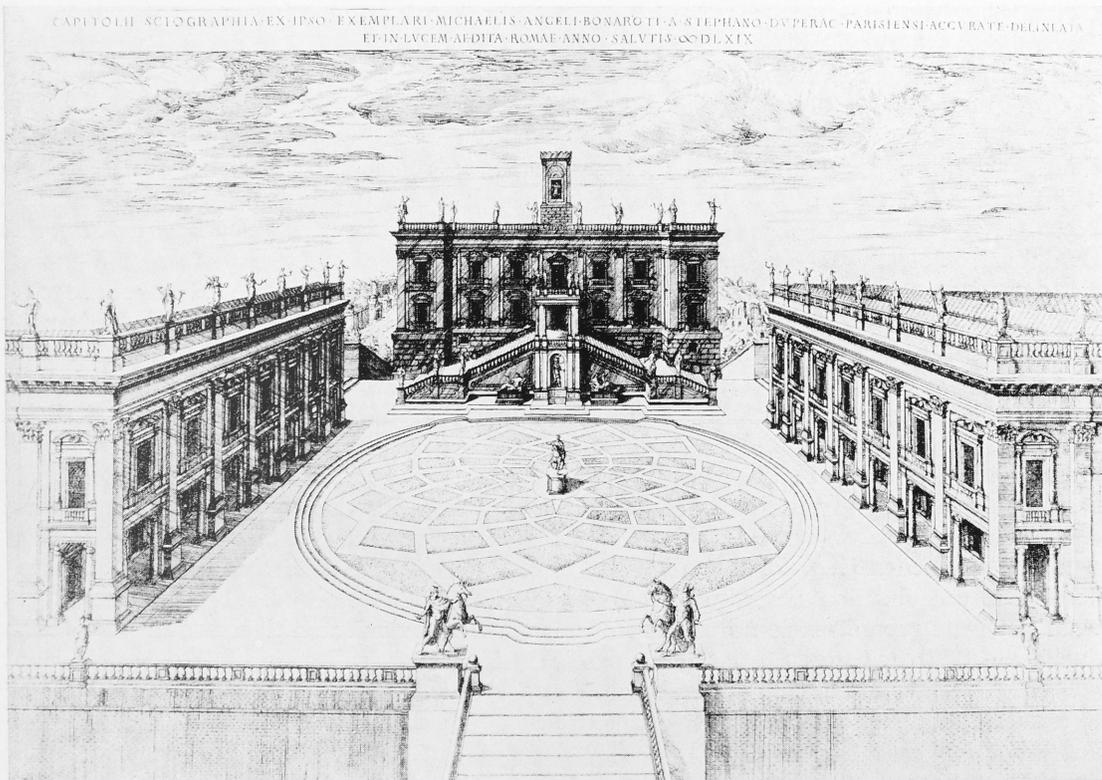
In einem Punkt sind sich jedoch beide Autoren einig: sie lassen sich auf keinerlei Deutung des Ovalrings um das Reiterbild ein. Für Buddensieg offenbaren die widersprüchlichen Reaktionen auf diesen Ovato die Aporie der "Einfühlungs"-Kunstgeschichte.⁶ Thies sieht als Voraussetzung der "Zentralfigur" lediglich die topographische Situation der Bodensenke zwischen den beiden Hügeln an.⁷ Ansonsten ist sie für ihn eine Form gleichsam "ab ovo" und bedarf keiner weiteren Erklärung, da sie allein durch den künstlerischen Willen Michelangelos konstituiert worden ist.



1 Bartolomeo Faleti (ed.), Michelangelos Kapitolsplan (Grundriss), 1567. München, Staatl. Graph. Sammlung.

Solch eine puristische Selbstbeschränkung mag zunächst angebracht erscheinen, wenn man an überschwengliche Interpretationen früherer Generationen denkt.⁸ Aber sie begibt sich doch der Möglichkeit, fruchtbringendes Staunen angesichts eines so aussergewöhnlichen Formgebildes zu entwickeln, das nirgends eine direkte Nachfolge gefunden hat und auch — wie es scheint — keine Vorläufer aufweist. Die ältere Kunstgeschichte besass noch ein Gespür für die Besonderheit des Platzes, fühlte sich von ihm noch herausgefordert, auch wenn ihre Erklärungsversuche kaum mehr überzeugen. Das Kapitol allein als ein 'anschauliches Formereignis' begreifen zu wollen, heisst aber, es seiner Geschichtlichkeit zu entkleiden. Nicht erst seit Petrarca war das ein Ort, der sowohl die Imaginationskraft wie die historischen Bemühungen eines jeden Jahrhunderts neu beflügelte.⁹ So verschwommen das Geschichtsbild des Kapitols im 16. Jahrhundert auch war, wir müssen ihm nachspüren, weil zumindest nicht auszuschliessen ist, dass es doch einen gewissen Einfluss auf seine Formwerdung ausgeübt hat.

Die hier vorgelegte Studie beschränkt sich im wesentlichen auf den Bereich des Ovato, der die "Area Capitolina" ja zum grössten Teil ausfüllt.¹⁰ Die eingehende Analyse der geometrischen Konstruktion und ihrer Beziehung zur umgebenden Architektur, wie sie Thies so überzeugend geleistet hat, kann dabei vorausgesetzt werden. Hier sollen vielmehr die historischen Wurzeln des Platzes aus dem Geschichts- und Rechtsdenken des 16. Jahrhunderts offengelegt werden. Das Interesse soll also wieder jener Stelle gelten, an der sich



2 Etienne Dupérac, Michelangelos Kapitolsplan, 1569. München, Staatl. Graph. Sammlung.

seinerzeit die Auseinandersetzung zwischen Sedlmayr und Tolnay entzündet hat. Es kommt nun aber nicht darauf an, einer von beiden Forschungsrichtungen "recht" zu geben, sondern von den Ergebnissen beider Positionen zu profitieren, sie nach Möglichkeit zu einer gegenseitigen Ergänzung zu bringen. Dies führt zwangsläufig wieder zu Paul Künzles Forderung, d. h. zur Frage nach der Aufstellung des Marc Aurel.

Merkwürdigerweise ist nie erörtert worden, ob nicht die Primäraufgabe, nämlich ein Reiterbild neu aufzustellen, Bedingungen geschaffen hat, die sich in Michelangelos Plan unmittelbar niedergeschlagen haben. Denn das monumentale Reiterdenkmal war seit etwa der Mitte des 15. Jahrhunderts eine führende Aufgabe, die den Bildhauer Michelangelo von vornherein fesseln musste. Ausserdem gab es einige wenige Nachrichten aus der antiken Literatur, denen zu entnehmen war, wie ein antikes Reiterbild angemessen aufgestellt werden konnte. Schliesslich musste bei alledem bedacht werden, wie das antike Kaiserbild sowohl in die realen als auch in die historischen und juristischen Gegebenheiten des Kapitols eingefügt werden konnte.

* * *

Die Untersuchungen von Künzle und Thies haben nun auch für die Chronologie der Ereignisse hinreichende Klarheit erbracht.¹¹ Danach ist der Marc Aurel auf Geheiss des Papstes im Januar 1538 vom Platz vor dem Lateranpalast auf das Kapitol transferiert worden. Schon damals erhielt er seinen ovalen Sockel, der dann später (1561-1564) aus Gründen der Stabilität dadurch erweitert und verstärkt wurde, dass man ihm Zwischenstücke — die berühmten *membretti* — einsetzte. Dieses Unternehmen beruhte auf einem Gesamtplan, der spätestens Ende 1537 vorlag, in seinen Grundzügen aber wohl bis in den Dezember 1535 zurückreichte. Michelangelos Kapitolsplan umfasste bereits bei der Aufstellung des Reiters nicht nur die Anlage der Platzfläche, sondern auch die Neugestaltung der drei umgebenden Gebäude. Bis auf geringe Abweichungen ist er durch Stiche von Falleti und Dupérac überliefert: einen Grundriss aus dem Jahre 1567 (Abb. 1) und eine Gesamtansicht von leicht erhöhtem Standpunkt von 1568/69 (Abb. 2).¹² Obendrein konnte Thies feststellen, dass bereits im März 1539, also kurz nach Aufstellung des Reiterbildes beschlossen und damit begonnen wurde, den Ovato anzulegen.¹³ Dieses konvex gewölbte Oval, das von einem dreistufigen Ring umschlossen wird, ist also in direktem Zusammenhang mit dem Reitermonument zu sehen. Es handelt sich um keine spätere Hinzufügung, Reiter und Ovato bilden vielmehr eine konzeptionelle Einheit. Der Ovato bedarf des Reiters als Gravitationszentrum, wie andererseits dieser den Ovato benötigt, um einen festen Punkt zu finden, von dem aus er die ganze Anlage mit ruhiger Hand beherrscht (Abb. 3). Eine mögliche Deutung kann somit nur dann Wahrscheinlichkeit beanspruchen, wenn sie beide Elemente als eine Sinneinheit zu erklären vermag.

Grundsätzlich stimmte die Zentrierung eines architektonischen Komplexes durch ein kaiserliches Reiterbild mit dem überein, was man vom Standort solcher Monumente aus der antiken Literatur wusste.¹⁴ Vom Trajansforum berichtet Ammianus Marcellinus in seiner "Römischen Geschichte", die Reiterstatue des Kaisers habe *in atrii medio* gestanden.¹⁵ Die umgebenden Portiken gaben die Kulisse für das Kaisermonument ab, welches wohl auch die geometrische Mitte des Forums einnahm. Noch wichtiger waren als Schriftquelle die "Silvae" des Statius, die mit einem langatmigen Panegyrikus auf den *Equus maximus Domitiani imperatoris* beginnen.¹⁶ Das kolossale Reiterbild war auf dem Forum Romanum aufgestellt worden und bildete keineswegs die formale Mitte der Anlage. Liest man aber den Text des Statius, so entsteht der Eindruck, dies Bildwerk sei das eigentliche Zentrum gewesen. Der Tempel des Divus Iulius, seine Basilika, die Basilika Aemilia, der Tempel der Concordia und auch der seines Vaters Vespasian scheinen alle auf das Monu-

ment ausgerichtet zu sein. "Die umgebenden Bauten, obwohl ursprünglich nicht dafür geschaffen, werden nun zum Rahmen, der Forumsplatz zu dem das Denkmal umschliessenden, von ihm beherrschten Raum".¹⁷ *Par operi sedes*, so heisst es bei Statius am Beginn dieses Absatzes. Die dienende Funktion der Architektur gegenüber dem Reiterstandbild ist damit auf eine Formel gebracht, die konzentrische Entsprechung von Platz und Monument erscheint zum Prinzip erhoben.

Dasselbe Prinzip beherrscht Michelangelos Kapitolsplan, aber es wäre sicher vermessen, seine Grundidee auf die beiden antiken Autoren zurückführen zu wollen. Immerhin ist aber vom Standpunkt der humanistischen Antiquare Michelangelos Neuaufstellung des Marc Aurel zu rechtfertigen gewesen. Flavio Biondo kannte und zitierte Ammianus Marcellinus.¹⁸ Statius stand als Dichter in hohem Ansehen, seine "Silvae" wurden viel gelesen und mehrfach kommentiert. Den ausführlichsten Kommentar hatte Angelo Poliziano geschrieben, den bekanntlich Alessandro Farnese in seiner Jugendzeit am Hofe des Lorenzo Magnifico kennengelernt hatte.¹⁹ In den Umkreis des Pomponio Leto — auch er ein Lehrer des jungen Farnese — führt eine Handschrift mit Werken des Statius in der Vatikanischen Bibliothek; ihr Titelblatt zeigt das vergoldete Reiterbild des Domitian auf hohem Sockel zwischen Trophäen (Abb. 4).²⁰ Daraus ist zu ersehen, dass Statius seit dem späten Quat-



3 Marc Aurel, Ansicht von Westen (Zustand vor 1979). Rom, Kapitolsplatz.

trocento die Vorstellungen vom Aussehen und der Wirkung eines antiken Reitermonuments nachhaltig beeinflusst hat. Pomponius Gauricus führte seine Beschreibung des Pferdes sogar in die Kunsttheorie ein.²¹ Als Paul III. den Entschluss gefasst hatte, dem Marc Aurel einen neuen, würdigeren Aufstellungsort zu geben, mögen solche literarischen Vorbilder eine gewisse Rolle gespielt haben. Auch der Gestus der ausgestreckten Rechten verband beide Reiter: *dextra vetat pugnans*, schreibt Statius und kennzeichnet damit Domitian als einen "Pacifictor" wie Marc Aurel.²²

Noch im späten 16. Jahrhundert galt Michelangelos Neugestaltung des Kapitols als die historisch "richtige" Vergewärtigung einer antiken Platzanlage. Im Treppenhaus des Konservatorenpalastes hatte Luzio Luzi im Jahre 1575 mehrere Gewölbefelder stuckiert und dabei das Thema der "Roma victrix", "Roma triumphans" und "Roma christiana" behandelt.²³ Unter dem Bild der "Roma victrix" werden die architektonischen Leistungen der Römer gewürdigt, man sieht Tempel, Brücken, Thermen, Villen etc. Als Beispiel eines königlichen Palastes mit Ehrenhof und Reiterstandbild erscheint nun das Kapitول des Michelangelo mit Marc Aurel und mit dem Ovato (Abb. 5).²⁴ Damals wusste man offenbar noch um die inhaltliche Zusammengehörigkeit von Reiter und Ovalring und gestand dem Kaiserbild einen eigenen "Hoheitsbereich" zu. Es mag allerdings erstaunen, das seit dem Mittelalter "republikanische" Kapitول als Exempel königlicher Architektur aus der Frühzeit des Römischen Reichs vorzufinden.²⁵ Aber der Hinweis auf die Anfänge der Ewigen Stadt trägt wesentlich zur Erklärung von Michelangelos "Area Capitolina" bei.

Bemerkenswert erscheint nach wie vor der Ort, der für die Neuaufstellung des Marc Aurel gewählt wurde. Reiterbilder als Freimonumente befanden sich damals immer in irgendeiner Beziehung zu einer Kirche. Der "Regiole" stand vor der Domfassade in Pavia; Donatello "Gattamelata" am Eingang zum Friedhof des Santo, ähnlich auch der "Colleoni" von Verrocchio.²⁶ Der Marc Aurel selbst war ebenfalls innerhalb der Grenzen des lateranensischen Kirchenbereichs aufgestellt.²⁷ Aber nach seiner Überführung aufs Kapitول gelangte er nicht etwa in Abhängigkeit zur Kirche von "Aracoeli", sondern wurde den beiden kommunalen Gebäuden zugeordnet. Dabei hätte der "Mons Capitolinus" noch genügend Platz geboten, das Monument an anderer Stelle angemessen und stärker dominierend zur Schau zu stellen. Die Senke zwischen den beiden Hügeln bietet sich wohl als gleichsam natürlicher Ort an — wenigstens in einem schematischen Geländeprofil.²⁸ Aber wenn man Heemskercks bekannte Ansicht des vor-michelangelesken Zustands heranzieht, dann stellt sich der Platz zwischen Senatoren- und Konservatorenpalast als ein von Bodenwellen stark durchzogenes Brachland dar (Abb. 6).²⁹ Dieses unansehnliche Gelände wäre auf Anrieb wohl kaum als würdiger Ort für das angesehene Reiterbild erschienen. Es muss noch andere Gründe für seine Wahl gegeben haben.

Thies hat nun mit Recht darauf verwiesen, dass Michelangelos Architekturprojekt für das Kapitول kein in sich geschlossenes Bauwerk vorsah, sondern eine offene, dreiflügelige Anlage, die den Platz in der Mitte offenbar absichtlich frei halten sollte.³⁰ Politische Funktion für die kommunale Verwaltung oder Repräsentation besass dieser Platz nicht. Die städtische Strafjustiz, die auf dem Kapitول ansässig war, vollstreckte ihre Urteile nur unmittelbar vor dem Senatorenpalast.³¹ Für die ganze übrige brachliegende Fläche gab es aber keine damals aktuelle Nutzung und damit auch keine Veranlassung, sie mit einer aufwendigen Architektur einzurahmen. Es müsste also nach historischen Gründen für eine Platzanlage gefragt werden.



4 Bartolomeo San Vito, Reiterbild des Domitian aus einer Statius-Handschrift. Bibl. Apost. Vaticana.

Was sich in der Antike an dieser Stelle befunden hatte, wusste man sehr genau: es war das Asyl. Schon die antiken Autoren berichteten vielfach von dem Asyl, das Romulus *inter duos lucos* eingerichtet hatte, um aus den verschiedenen Gegenden Bewohner in die neu gegründete Stadt zu ziehen.³² Seit Flavio Biondo unterliess es kein Topograph Roms mehr, auf diesen Ort hinzuweisen und seine Bedeutung für die Frühzeit der Ewigen Stadt herauszustreichen.³³ Nach Biondo finden wir es erwähnt und lokalisiert bei Pomponio Leto, Francesco Albertini, Andrea Fulvio, Bartolomeo Marliani, Andrea Palladio und anderen.³⁴ Die "communis opinio" vom Beginn des Cinquecento gibt am deutlichsten Andrea Fulvio wieder, wenn er schreibt: "Zwischen kapitolinischem Berg und der Burg befindet sich ein hochliegender Platz, mit Tuffstein gepflastert. Hier hat Romulus, der Gründer der Stadt,

das heilige, das unverletzbare Asyl gegründet. An diesem Ort bleibt unversehrt, wer immer sich hierher geflüchtet hat, woher er auch komme aus dem weiten Erdkreis, sei er nun Sklave oder frei, ein Fremder oder Italer".³⁵ Das war im Jahre 1513, also lange bevor der Marc Aurel aufs Kapitol gebracht wurde. Bei Andrea Palladio lesen wir fast zwanzig Jahre danach: "Auf dem Kapitolsplatz, da, wo man jetzt das Reiterbild des Antoninus sieht, befand sich einst ein Ort, Asyl genannt. Er wurde von Romulus angelegt, um seiner neuen Stadt Zulauf zu verschaffen und zugleich Rechtsschutz und Freizügigkeit zu gewähren für jedwede Person...".³⁶

Die rekonstruierenden Pläne des antiken Rom zeichnen das Asyl denn auch an dieser Stelle des "Mons Capitolinus" ein. Bei Marco Fabio Calvo liegt es auf der Mittelachse des kreisförmig ummauerten Kapitols nahe dem westlichen Tor (Abb. 7)³⁷, Marlianis Topographie zeigt es genau im mittleren Abschnitt des Doppelhügels (Abb. 8)³⁸, und Ligorios detaillierter Stadtplan von 1553 deutet sogar die Bodensenke an, in der es lokalisiert worden war (Abb. 9).³⁹ Die Angaben über das Aussehen des Asyls bleiben spärlich. Bei Calvo ist es ein tempelartiges Gebäude mit grossen Arkaden. Dagegen liest man jedoch bei Biondo, Fulvio und Marliani, der Ort sei lediglich durch ein dichtes Gesträuch aus Dornbüschen eingefriedet gewesen.⁴⁰

Es kann also kein Zweifel daran bestehen, dass man von der Existenz des antiken Asyls gerade an der Stelle wusste, die von den Gebäuden in Michelangelos Kapitolsplan umstellt war. Im Mittelalter hatte man die Bodensenke mit Bauschutt aufgefüllt, und in diesem Zustand verblieb sie, bis der Ort im Zusammenhang mit der Überführung des Marc Aurel planiert wurde.⁴¹ Man könnte nun ganz unbefangen auf den Gedanken kommen, dass der in den Boden eingetieft ovale Stufenring das antike Asyl zeigen soll. Dies geschähe in sehr direkter Weise, indem der "mittelalterliche" Boden offengelegt und der Blick über die Stufen in die Tiefe zur antiken "Urschicht" gelenkt wird. Durch das verschlungene Sternenmuster wäre dieser "Urgrund" von den späteren Aufschüttungen abgesetzt, seine besondere historische Qualität unmittelbar sinnfällig gemacht.⁴² Diese Annahme widerspricht allerdings noch der eingangs getroffenen Feststellung, dass der ovale nur zusammen mit dem Reiterbild erklärt werden darf. Um sie zu stützen, müsste eine sinnvolle, ja notwendige Verbindung zwischen dem Asyl des Romulus und dem Standbild des antiken Kaisers hergestellt werden können.

Das Asyl als solches deutet bereits auf die Sphäre des Rechts, und in der Tat ist ein Konnex zwischen ihm und dem Reitermonument mühelos herzustellen, wenn man sich die Wirkung des antiken Bildrechts vergegenwärtigt hat. Gewiss diente der Marc Aurel schon am Lateran als Rechtswahrzeichen, vor dem Richtersprüche verkündet und Urteile vollstreckt wurden.⁴³ Aber darum ging es nun nicht mehr. Wir hören nichts von einer solchen rechtssymbolischen Funktion des Bildwerks, nachdem es auf das Kapitol gebracht worden war. Hier galt der Marc Aurel nur noch als das antike Kaiserbild schlechthin, das von mittelalterlichen Rechtsvorstellungen gleichsam gereinigt war. Diese "Purifizierung" muss in einem grösseren Zusammenhang gesehen werden, nämlich den Bemühungen der Humanisten, das römische Recht von seinen Überwucherungen in den mittelalterlichen Kommentaren zu befreien.⁴⁴ Lorenzo Vallas radikale Sprachkritik hatte nicht nur die Konstantinische Schenkung als Fälschung entlarvt, sie hatte überhaupt die Grundlagen für eine humanistische Geschichte des römischen Rechts gelegt. Jetzt erst konnte die historische Entwicklung der römischen Institutionen nachgezeichnet werden. Pomponio Leto schrieb den ersten Traktat zu diesem Thema und hinterliess ein Fragment *De origine juris civilis*. Polizian widmete sich im Auftrag des Lorenzo Magnifico der kritischen Lektüre der "Digesten", so dass er bei seinen Zeitgenossen als Rechtsgelehrter kaum weniger angesehen



5 Luzio Luzi, Kapitolsplatz in der Antike. Rom, Konservatorenpalast.

war, denn als Poet.⁴⁵ Galten die Bemühungen des 15. Jahrhunderts vornehmlich dem römisch-republikanischen Recht, so wandten sich die Gelehrten im frühen Cinquecento mehr der Kaiserzeit zu. Hier waren es vor allem Andrea Alciato und Guillaume Budé, die mit dem *mos gallicus* die historische Textkritik über den *mos italicus* mit seiner blossen Textkommentierung siegen liessen.⁴⁶ Alciatos Worterläuterungen zur justinianischen Kodifikation wurden zu Standardwerken der Jurisprudenz. Schliesslich erschien 1529 die erste humanistische Edition von Justinians grossem Gesetzeswerk.⁴⁷

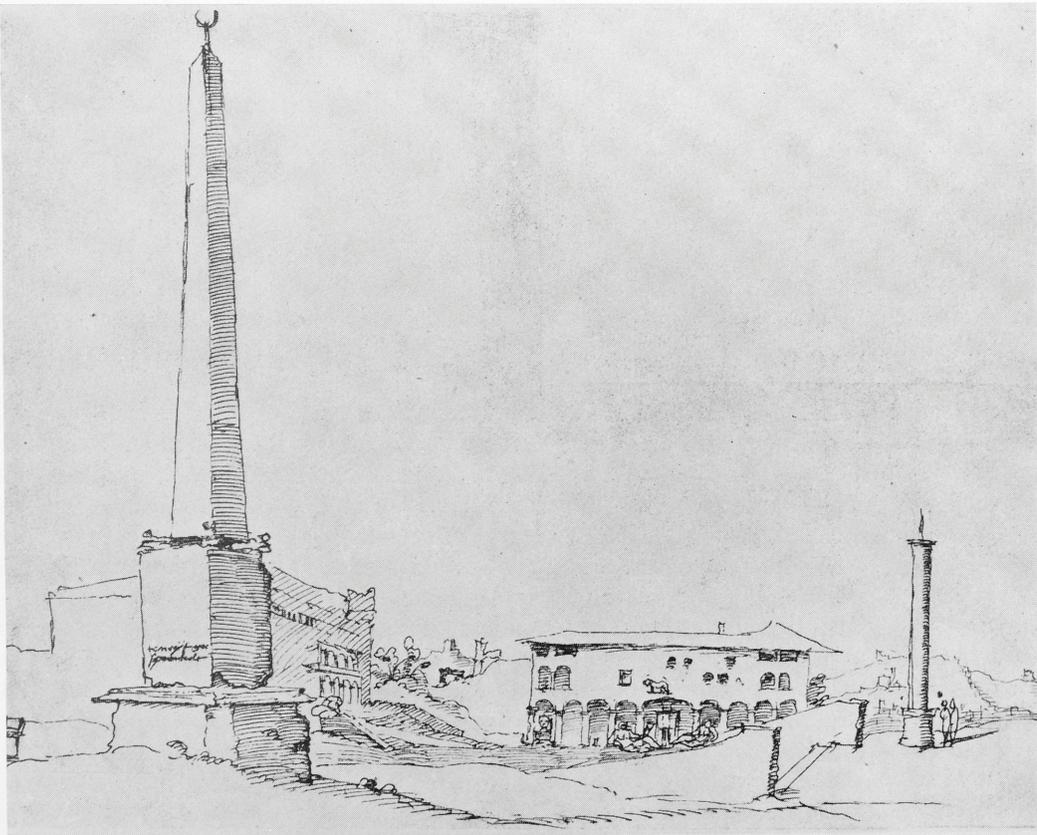
Bei dieser intensiven Auseinandersetzung mit dem römischen Recht war auch klar geworden, dass ein antikes Bildwerk nicht nur eine wegen ihrer künstlerischen Vollkommenheit bestaunte Schöpfung darstellte. Es bildete zugleich eine juristische Angelegenheit,

die auf vielfache Weise mit Fragen des öffentlichen, des sakralen und des privaten Rechts verknüpft war.⁴⁸ Am bekanntesten war das *ius imaginum*, also das Recht eines lebenden Römers, das eigene Bild aufzustellen oder aber die Befugnis, Bildnisse der verstorbenen Familienangehörigen in einem Begräbniszug mitzuführen.⁴⁹ Neben diesem Recht im objektiven Sinne gab es auch ein subjektives, das hier als "Bildrecht" bezeichnet werden soll, da sich kein spezieller Terminus erhalten hat.⁵⁰ Es soll die juristische Wirkung bezeichnen, die von einem Bildwerk selbst ausgeht, es also zum autonomen Rechtsträger macht. Dies war nur beim Kaiserbild der Fall: ihm war eine besondere juristische Aura eigen, die jedem zu unrecht Verfolgten den Schutz des Imperators gewährte, wenn er Zuflucht bei seinem Bildnis gefunden hatte.⁵¹ Die Anfänge dieser Asylvorstellungen liegen noch im mythischen Dunkel, aber deutlich greifbar wird das Gesetz im Jahre 21 n. Chr., als der Senat versucht, damit verbundene Missbräuche zu unterbinden. Kaiser Antoninus Pius lässt es daraufhin klarer definieren, und in dieser Form ist es schliesslich über den Codex Theodosianus in das "Corpus iuris civilis" eingegangen.⁵² Das Asyl am Kaiserbild ist in seiner Wirkung dem kirchlichen Asyl gleichgestellt, ja es wird noch vor diesem aufgeführt.⁵³ Aus heidnischer Zeit wird sogar berichtet, dass es rechtskräftiger war als das Asyl beim Tempel des Zeus. Auch ausserhalb von Gesetzesschriften begegnet es bei Tacitus, Sueton und dem jüngeren Plinius.⁵⁴

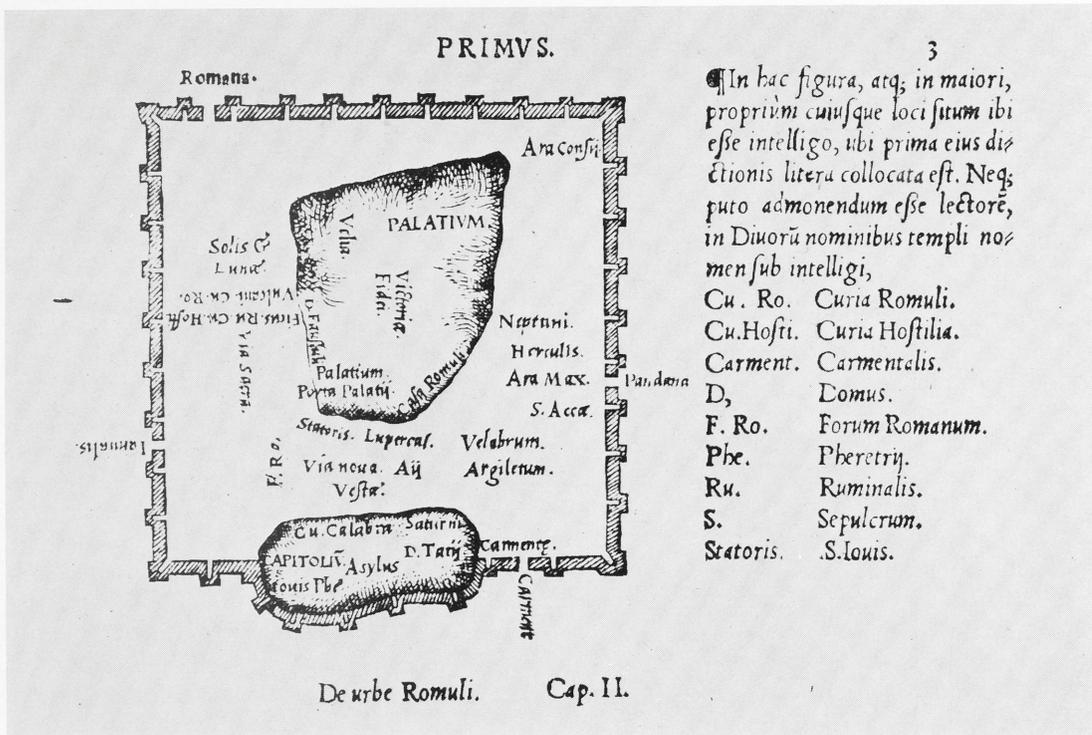
Das Recht *ad statuas confugere* hat den Untergang des römischen Reichs überdauert, von der Kirche wurde es zwar eingeschränkt, aber nicht aufgehoben.⁵⁵ Zumindest im Westen verlor es jedoch jegliche praktische Bedeutung, eben weil es keine Kaiserbilder mehr gab, die frei aufgestellt waren. Erst durch die rechtshistorischen Bemühungen des Humanismus gelangte es wieder in das Blickfeld der Gelehrten. In seinen Erläuterungen zu den Pandekten von 1508 erklärt Budé den Begriff des Asyls und führt ganz im Sinne der klassischen Jurisprudenz das Statuen-Asyl zusammen mit dem an sakralen Orten auf; Asylanthen gelten als "sakrosankt", d.h. in besonderem Masse schutzwürdig.⁵⁶ Seither wurde die Kenntnis dieses Asylrechts juristisches Allgemeingut, so dass schon in den dreissiger Jahren Jacob Spiegels viel gelesenes "Lexicon iuris civilis" das Bildrecht wie selbstverständlich aufführt.⁵⁷ Bemerkenswert ist die Feststellung Spiegels, dass zu seiner Zeit in mehreren Städten solche Statuen-Asyle bestünden.⁵⁸ Das gesamte historische Wissen, welches die neuzeitlichen Rechtsgelehrten zu diesem Gesetz kompiliert hatten, fasst dann Jacobus Gothofredus in seinem ausführlichen Kommentar zu Codex Theodosianus zusammen.⁵⁹

Mit der allgemeinen Verbreitung des römischen Rechtsdenkens hatte sich somit die Erkenntnis durchgesetzt, dass zu einem Kaiserbild auch ein Asylbereich gehörte, der sich wie ein unsichtbarer Schutzring um das Monument legte. Nun war das nicht nur ein humaner Akt des Herrschers gegenüber seinen Untergebenen; dahinter stand vielmehr der absolute Souveränitätsanspruch des Kaisers, seine uneingeschränkte legislative Gewalt. Durch die Gleichsetzung der Person des Herrschers mit dem Imperium verkörperte sich im Kaiserbild das Staatswesen.⁶⁰ Jede Verletzung oder Missachtung des Bildes wurde als Staatsverbrechen geahndet. Als *crimen maiestatis* galten schon geringere Vergehen als die Verletzung des kaiserlichen Asyls: Tiberius sah es als Majestätsverbrechen an, wenn etwa in der Nähe einer Kaiserstatue ein Sklave ausgepeitscht wurde oder wenn dort jemand seine Kleider wechselte, sich also entblösste.⁶¹ Das Kaiserbild war eine *res divini iuris* und besass damit dieselbe Schutzfunktion, aber auch denselben Hoheitsanspruch wie ein Götterbild.⁶² Diese Vorstellungen wirken selbst noch im mittelalterlichen Kirchenrecht nach, denn Gratian entscheidet, dass Verstösse gegen das Asyl in Kirchen *ad instar publici criminis et lesae maiestatis* behandelt werden sollen.⁶³

Die Kenntnis des antiken Bildrechts blieb nicht lange auf die Rechtsgelehrten beschränkt. Noch im 15. Jahrhundert wurde sie auf ein Herrschermonument übertragen, dessen Verwirklichung jedoch niemals über den Sockel hinauskam. Gemeint ist das Reiterdenkmal für Ercole d'Este, den ersten Herzog von Ferrara, der von 1471 bis 1505 regierte.⁶⁴ Als Standort war die Mitte eines grossen rechteckigen Platzes vorgesehen, der an drei Seiten von Häuserzeilen umgeben war. Dieser Platz bildete seinerseits das Zentrum eines "Terra nuova" genannten Neubaugebietes, das Ercole d'Este von Biagio Rossetti nordöstlich des mittelalterlichen Stadtkerns hatte anlegen lassen.⁶⁵ Das Denkmal selbst war als Doppelsäulen-Monument konzipiert: ein zweistufiger Sockel sollte das Säulenpaar tragen, auf einem Gebälkstück hätte das Reiterbild des Herzogs gestanden. Aber soweit kam es nicht. Zwar wurde seit 1494 der Platz angelegt und 1503 mit dem Sockel begonnen, doch schon beim Transport versank eine der beiden Säulen im Po, die andere blieb neben dem Sockel liegen. Für das Reiterbild erwog man sogar Leonardos ungenutztes Modell des Sforza-Monuments zu übernehmen, doch nach dem Tod des Herzogs im Jahre 1505 wurden alle Arbeiten eingestellt. Nur ein Holzschnitt des 17. Jahrhunderts überliefert das Projekt (Abb. 10).⁶⁶ Erst für ein Papstmonument richtete man im Jahre 1675 die Säule auf und stellte auf ihr Kapitell die Statue Alexanders VII. Der alte Sockel wurde damals abgetragen, da er ja



6 Marten van Heemskerck, Ansicht des Kapitols. Berlin, Kupferstichkabinett.



8 B. Marliani, "Roma quadrata" des Romulus mit Kapitol. Aus: Urbis Romae topographia, 1544.

Schon von seinen Hofdichtern hatte sich Ercole d'Este als ein neuer Gesetzgeber wie Numa Pompilius feiern lassen, auch als zweiter Augustus, der eine Stadt aus Lehm in Marmor verwandelt hatte.⁷⁰ Die Inschrift nennt ihn ebenfalls einen Augustus, was auf die "Vermehrung" der Stadt anspielt.⁷¹ Selbst wenn es nicht ausgesprochen wird, war durch das Asyl doch indirekt noch auf Romulus verwiesen.⁷² Im Reiterdenkmal werden die panegyrischen Vergleiche ins Kolossale gesteigert, ebenfalls ganz nach antikem Muster. Das Monument wäre ausgeführt etwa 20 m hoch geworden und hätte die umgebende Architektur so beherrscht, wie es von Domitians Pferd in den "Silvae" des Statius berichtet wird. Dessen bildliche Veranschaulichung weist grosse Ähnlichkeit mit dem Projekt in Ferrara auf (Abb. 4 u. 10).⁷³ Der letzte Schritt zur Wiederherstellung eines antikischen Reiterdenkmals war die Einrichtung einer Asylzone um das Monument. Im Altertum war es nicht notwendig, die Immunität des Kaiserbildes in einer Inschrift hervorzuheben, sie war allgemein bekannt. Am Reiterbild des Ercole d'Este jedoch stellte dies ein Novum dar. Vielleicht hätte das Asyl von 20 Schritt Umkreis im Boden zusätzlich markiert werden sollen. An der Inschrift jedoch konnte jedermann die Souveränität des Herrscherbildes direkt ablesen. Neuigkeit und Besonderheit dieses Beispiels mögen Schrader veranlasst haben, es in seine epigraphische Sammlung aufzunehmen.⁷⁴

Auch Michelangelo dürfte davon beeindruckt gewesen sein. Dass er Ferrara kannte, steht fest, denn im August 1529 hielt er sich in der Stadt auf, um als Festungsbaumeister von Florenz die dortigen Fortifikationen eingehend zu studieren.⁷⁵ Der grosse, regelmässige

Es gilt also, die bisher gewonnenen Erkenntnisse zum Asyl des Romulus auf dem Kapitol, zur Wiederbelebung des antiken kaiserlichen Bildrechts und zum Monument für Ercole d'Este zusammenzufassen. Überträgt man sie nun auf das Kapitol des 16. Jahrhunderts, so ergibt sich eine vergleichsweise plausible Erklärung für Michelangelos "Area Capitolina". Zugleich wird der eingangs aufgestellten Prämisse entsprochen, wonach Reiter und Ovato sich gegenseitig bedingen und nur zusammen gesehen werden dürfen. Das "Aufdecken" des von Romulus gegründeten Asyls war kein Selbstzweck, vielmehr sollte es dem Reiterbild des Marc Aurel jene Immunitätszone zurückgeben, die ihm nach antikem Recht zukam. So entstand eine neue Einheit, die Anspruch auf historische Glaubwürdigkeit erheben konnte. Reiter und Asyl verifizieren sich wechselseitig, da es sich bei beiden Teilen um feste historische Grössen handelt.

Den antiken Quellen war allerdings weder zu entnehmen, wie das Asyl auf dem Kapitol aussah⁷⁷, noch war die Frage geklärt, wie weit sich das Asyl am Kaiserbild erstreckte. In Ferrara hatte man einen Umkreis von 20 Schritt um das Monument für immun erklärt. Diese Lösung, einen Wirkkreis um das Bild zu ziehen, bot sich gleichsam "organisch" an. Auch Michelangelo verfuhr im Prinzip nicht anders, aber doch formal ungleich konsequenter. Der Stufenring des Ovato ist eine Panorama-Projektion des Reiters. Aus der Grundform des Pferdeleibes ergibt sich der ovale Sockel und aus diesem der ovale Stufenring.⁷⁸

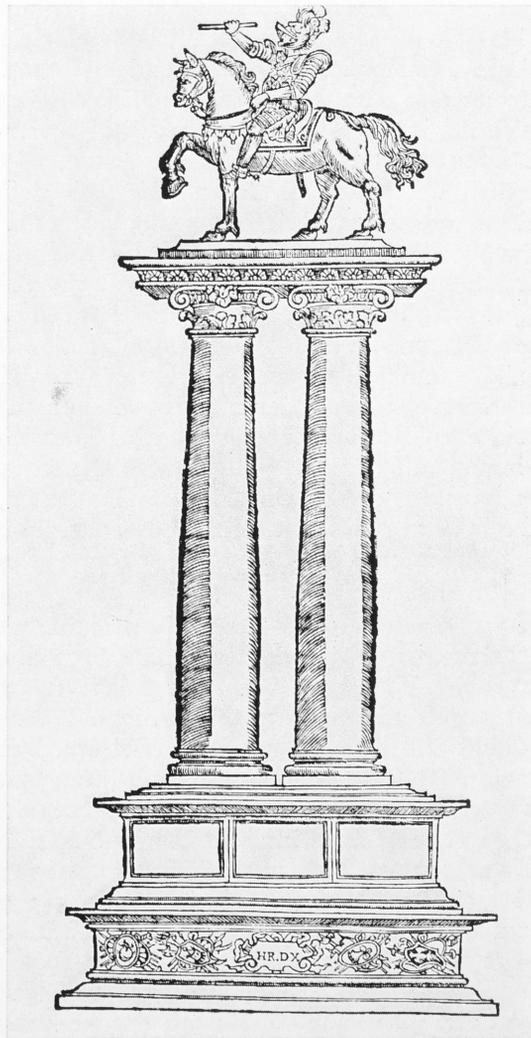
Dass überhaupt eine Begrenzung des Asyls markiert wurde, folgte offenbar der kirchlichen Praxis. Im kanonischen Recht war die Frage, wie weit sich die Asylzone um eine Kirche erstreckte, eingehend erörtert und längst geklärt worden. Bereits Gratian hatte eine Reihe von Bestimmungen erlassen, die ältere Beschlüsse der Konzilien zusammenfassten und bis in die Neuzeit galten.⁷⁹ Für grosse Kirchen wurde eine Schutzzone von 60 Schritt um das Gebäude festgelegt, für alle übrigen Kirchen und Kapellen 30 Schritt.⁸⁰ Verstösse gegen das kirchliche Asylrecht ahndete man so schwer wie Majestätsverbrechen, sie waren ein Sakrileg, das die Exkommunikation zur Folge hatte.⁸¹ Die Grenzen der kirchlichen Immunität waren durch Kreuze, Steine oder niedrige Mauern markiert.⁸² Im Laufe der Zeit hatte sich also ein sicheres Distanzgefühl für den Wirkungsbereich des Asyls an Kirchen herausgebildet. Wenn wir nun auf dem Kapitol einen distanzschaffenden Stufenring um den Marc Aurel antreffen, so zeigt sich darin dasselbe Empfinden, wie es im kirchlichen Bereich für die räumliche Wirkung des sakralen Asyls ausgeprägt war.

* * *

Das Asyl des Romulus und die Immunität des antiken Kaiserbildes bildeten für die gelehrten Zeitgenossen Michelangelos gewiss eine lebendige Vorstellung. An sich waren das aber rein historisch-literarische Phänomene und als solche unanschaulich. Das mochte einem Künstler wie Michelangelo nicht genügt haben, zumal weder die Sockelinschriften noch sonstige Hinweise direkt auf diese Phänomene verwiesen. Deshalb versuchte er wohl durch andere, nicht-verbale Mittel die psychologische Wirkung zu erzielen, welche sonst nur aus den Schriften zu erschliessen war. Diesem Zweck diente das merkwürdige Sternmuster, welches die flache Kalotte zwischen Stufenring und Sockel bedeckt. Geht man von der Grundidee des Asyls aus, so lässt sich auch dieses komplizierte Formgebilde in den kapitolinischen Gesamtplan einfügen. Es erweist sich als eine unmittelbare formpsychologische Evokation, die auf überkommene Symbolik gänzlich verzichten kann.⁸³

Der schutzbringende Ort muss ja dicht und durchlässig zugleich sein. Dem im Asyl Schutzsuchenden muss er den Eintritt ermöglichen, die Verfolger aber oder zu unrecht Fliehende abweisen. Genau diese Wirkung wird durch das Bodenmuster erzielt, indem die mehrfach geknickten Bögen vom Zentrum ausstrahlen und doch wieder dorthin zurückkehren. Die einzelnen Rhomben, welche den Ovato wie einen Schuppenschild erscheinen

lassen, sind so angeordnet, dass ihr nach aussen weisender Winkel zum Zentrum hin immer spitzer wird. Dort legt sich um den Sockel ein Strahlenkranz wie aus einzelnen Stacheln. Unwillkürlich denkt man an das Dornengestrüpp auf dem antiken Kapitol, das die Topographen überlieferten.⁸⁴ Das Ansteigen der Kalotte unterstreicht die optische Verdichtung zur Mitte hin. Andererseits verstärkt sich die Wirkkraft des Kaiserbildes nach aussen, weil die hellen Bahnen zur Peripherie hin anschwellen. Auch der dreistufige Ring bildet eine Hemmschwelle, die überwunden werden will. Drei Ausbuchtungen aber erleichtern diesen Schritt. Sie liegen genau an den drei Zugängen zur "Area Capitolina": an der Mündung der Cordonata und den Durchgängen zwischen Senatorenpalast und den Flankenbauten. Innerhalb des Stufenrings springt der Zackenkranz just an diesen Ausbuchtungen zurück, so als wollte er sich dem Eintretenden für einen Moment öffnen.⁸⁵



10 Anonym, Projekt des Reiterbildes für Ercole d'Este. (aus: *Maresti* [Anm. 66]).

Damit erweist sich die innere Logik von Michelangelos Kapitolsplan auch an dem geschuppten Ovatoschild. Sein abstraktes Muster visualisiert unmittelbar die Idee des Asyls. Die rahmende Architektur hält diesen Platz frei und ist so angeordnet, dass er von beiden Seiten des Hügels gut zugänglich ist. Nach dem Kapitolsplan, wie er sich in den Dupérac-Stichen darstellt, sollte ja nicht nur die Cordonata neu angelegt werden, sondern auch der Aufstieg zu Seiten des Senatorenpalastes. Die bipolare Längsrichtung des Ovato findet also ihre Entsprechung in den beiden durchaus gleichwertigen Aufgängen östlich und westlich der "Area Capitolina".⁸⁶ Die Treppenrampen und die Abstände zwischen den drei kapitolinischen Palästen machen den Platz von zwei Seiten frei betretbar. Michelangelo hat die schiefwinkelige Stellung des Konservatorenpalastes zum Senatorenpalast nicht notgedrungen, sondern bewusst beibehalten und zum auffallendsten Element seines Planes



11 Anonym, Denkmal für Ariost. Ferrara, Piazza Ariostea.

gemacht. Nur durch die trapezförmige Anordnung der Flankenbauten war es möglich, von allen drei Aufstiegsrampen den Reiter mit dem gesamten Ovato zu überblicken und zugleich zu erkennen, dass der Platz sich auf der jeweils gegenüberliegenden Seite wieder öffnet. Michelangelo behandelt den Ovato als ein freiplastisches Gebilde: es besitzt zwar eine Hauptansicht von Westen her, aber auch die rückwärtigen Seitenansichten haben ihren eigenständigen Formwert. Durch das Verschwenken der seitlichen Paläste entsteht geradezu der Eindruck, als wolle die Architektur vor der Hoheit des Platzes zurückweichen. Auch dies kann man als die direkte Umsetzung eines juristisch-historischen Begriffs verstehen.

Die "Area Capitolina" taucht als Bezeichnung sowohl im Grundrissplan von 1567 auf (Abb. 1), als auch in der Stiftungsinschrift am Sockel des Reiters (Abb. 12).⁸⁷ Der Begriff "Area Capitolina" begegnet zwar in der antiken Literatur, doch ist er nie zu einer fest umrissenen und allgemein üblichen Ortsbezeichnung geworden.⁸⁸ Offenbar hat man ihn mit Bedacht ausgewählt und wieder verwendet, weil er im römischen Bodenrecht verwurzelt war.⁸⁹ Dort bezeichnete "Area" das Grundstück, das zu einem Grabmonument gehörte und als untrennbar von diesem angesehen wurde. Die *area monumenti* galt als unverletzlich, da sie eine *res religiosa* war. Oft wurde sie durch eine Mauer abgegrenzt, und Inschriften gaben genau die Ausdehnung der geschützten Fläche an. *Aream monumento cedere* war der Terminus für diese juristisch unlösbare Verbindung, bei der ein *locus purus* oder *locus sacer* geschaffen wurde, dem man in der Spätantike sogar die Wirkung eines Asyls zugestand. In diesem Sinne verstand noch der angesehenste Rechtsgelehrte Italiens, Andrea Alciato in seiner Erläuterung juristischer Begriffe "Area" als einen von Gebäuden frei gehaltenen Ort, der in seiner Unberührbarkeit einem Altar vergleichbar war.⁹⁰ Schon die Wortwahl "Area Capitolina" implizierte also die Vorstellung eines ausgegrenzten Freibezirks mit einem Monument in der Mitte. An die Stelle des einfachen Grabmals trat nun aber ein Kaiserbild, dessen kultische Wertigkeit als *res sacra* ungleich höher stand.⁹¹ Die Sockelinschriften beweisen, dass dem Marc Aurel bei der Einsetzung in die "Area Capitolina" seine sakralrechtliche Stellung zurückgegeben werden sollte. Die südliche Inschrift, welche die Identität des Kaisers feststellt, bezeichnet all jene Imperatoren, auf die sich Marc Aurel genealogisch zurückführt, explizit als "Divi" (Abb. 13). Neben seinen politischen Ämtern wird das des Pontifex Maximus aufgeführt, und schliesslich erscheint das Monument als eine Stiftung des S.P.Q.R.⁹² Gerade diese Zustimmung des römischen Volks war nach der antiken Rechtsauffassung die Voraussetzung für eine förmliche Konsekration des Kaiserbildes.⁹³ Auch die Stiftungsinschrift Pauls III. auf der gegenüberliegenden Seite des Sockels legt durch ihre Formulierung den Gedanken an eine öffentliche Weihe des Kaiserbildes nahe: das abschliessende Verb "dicavit" bezieht sich nicht etwa auf das Römische Volk als Empfänger der Statue⁹⁴, sondern auf die "Area Capitolina" als Weiheort. Dessen Würde wird durch die Feststellung betont, das Bildwerk sei *ex humiliori loco* überführt worden. Für jeden, der die juristische Formelsprache kannte, stand damit fest, dass an die Stelle des "humilis locus" nun ein "locus sacer" getreten war, nämlich die "Area Capitolina".⁹⁵

Den von Statius definierten Grundsatz *par operi sedes*⁹⁶, also die vollkommene Entsprechung von Platz und Monument in formaler wie inhaltlicher Hinsicht, hat Michelangelo in seinem Kapitolsplan verwirklicht. Würde und Feierlichkeit des Ortes sind gewiss auch ohne das Wissen um "Area" und "Asyl" sinnlich unmittelbar zu erfahren. Sie werden aber erklärlich, wenn man weiss, dass sie ihre Wirkung aus der Wiederbelebung antiken Bild- und Sakralrechts beziehen. Durch die Offenlegung seiner historischen Voraussetzungen verliert der Plan den Charakter des Willkürlich-Genialischen. Stattdessen zeigt er eine immanente Logik, die sich nicht nur auf geometrisches Planen beschränkt, sondern geschicht-

liche Erfahrungen und Vorstellungen in konkrete Form verwandelt. Insofern ist der Kapitolsplan "historische Architektur".⁹⁷ Es bedurfte schon der Imaginationskraft eines Michelangelo, um aus abstrakten, juristischen Begriffen wie "Area" oder "Asyl" einen realisierbaren Formenkomplex zu schaffen, der so überzeugend ist, dass er bis heute als der einzig nur denkbare erscheint. Diese Architektur brauchte keine Anleihen aus der zeitgenössischen Baukunst. Sie variiert keine vorgegebenen Typen, sie besitzt keine eigentlichen Vorläufer und hat auch keine wirkliche Nachfolge gefunden. Michelangelo hat sie allein aus den Prämissen des Ortes entwickelt, die sich nicht übertragen liessen.⁹⁸

* * *

Über diese einzigartige Inszenierung antiker Rechtsvorstellungen darf aber nicht vergessen werden, dass es sich bei Michelangelos Kapitol um ein Bauvorhaben des 16. Jahrhunderts handelte, das auch auf Bedürfnisse oder Erwartungen seiner Entstehungszeit einzugehen hatte. Zurecht könnte nun gefragt werden, ob der aufwendigen Wiederherstellung des kapitolinischen Asyls irgendwelche realpolitischen Veränderungen im Rom Pauls III. entsprachen. Immerhin war das Kapitol nach wie vor Sitz der kommunalen Selbstverwaltung mit eigener Gerichtsbarkeit, und es wäre ja denkbar, dass der Papst seinem "Populus Romanus" besondere juristische Vergünstigungen erweisen wollte, die mit Hilfe der neuen Architektur ihren würdigen Rahmen hätten erhalten sollen.

Eine eigene Immunität besass das Kapitol bereits seit 1363; sie erstreckte sich aber über den ganzen Hügel bis in die angrenzenden Strassen hinein.⁹⁹ Seit die Päpste aus Avignon zurückgekehrt und immer mehr zu den eigentlichen Herrn der Stadt geworden waren, musste die Kommune ihre Privilegien vom jeweiligen Inhaber des Heiligen Stuhls stets aufs Neue bestätigen lassen. Aber allzu oft hatte sie dabei Einschränkungen ihrer Vorrechte hinzunehmen. Leo X. erwarb sich besondere Gunst, als er 1513 dem römischen Volk viele alte Immunitätsrechte zurückerstattete; aus Dank wurde ihm sogar eine Ehrenstatue dekretiert.¹⁰⁰ Aber Paul III. zeigte sich längst nicht mehr so grosszügig. Einem umfangreichen Bittgesuch der Römer im Jahre 1534 stimmte er offiziell zwar zu, aber diese Bestätigung besass kaum noch praktischen Wert.¹⁰¹ In der Auseinandersetzung der städtischen Organe mit der kurialen Verwaltung der Ewigen Stadt verlor die Kommune ständig an politischer Macht. Das zeigte sich auch in der Strafjustiz, einem Bereich also, der mit der Problematik des Asyls besonders eng zusammenhing: Das kapitolinische Tribunal befand sich in einem dauernden Kompetenzstreit mit dem "Gubernator Urbis", der vom Papst zur Ausübung der Strafjustiz eingesetzt war.¹⁰² Die Petition von 1534 fordert deshalb, die kapitolinische Jurisdiktion vollständig wiederherzustellen und gleichzeitig die Zuständigkeit des Gubernators aufzuheben. Das Gegenteil trat ein. Im Laufe des 16. Jahrhunderts zog der päpstliche Beamte alle Rechtsbefugnis an sich, der Strafvollzug wurde mehr und mehr an die Corte Savella, nahe beim Vatikan verlegt. Die Zahl der Körperstrafen und Hinrichtungen nahm auf dem Kapitol also ständig ab.¹⁰³ Parallel zum Ausbau des Kapitols nach Michelangelos Plan vermindern sich die faktischen Rechte des römischen Volks und damit auch die Entscheidungsfreiheit, ob tatsächlich eine rechtswirksame Asylzone in der "Area Capitolina" eingerichtet werden sollte. Der Papst hätte dies gewiss anordnen und über seinen Gubernator auch durchsetzen können, doch eine solche Massnahme ist nicht getroffen worden.

Vor diesem Hintergrund erweist sich die auf dem Kapitol demonstrierte Wiedererweckung des antiken Rechtsdenkens als rein fiktiver Akt. Aber verliert dadurch nicht das gesamte juristisch-architektonische Gedankengebäude an Überzeugungskraft? Wenn sich

der Kapitolsplan wirklich auf Rechtsnormen der Antike stützte, müsste er eigentlich auch durch real wirksames Recht seine Glaubwürdigkeit und Wahrhaftigkeit beweisen. Einem Rechtsgelehrten des 16. Jahrhunderts wären solche Bedenken freilich kaum gekommen. Denn nicht ohne Stolz bekannte sich die Jurisprudenz dazu, "Fiktionen" schaffen zu können, war sie doch damit den schöpferischen Fähigkeiten der Natur gleichgestellt. Immer dann, wenn die natürliche Verbindung zwischen Personen fehlte, aber doch erwünscht war, bewährte sich diese legale Hilfskonstruktion. Als Musterbeispiel diene die Adoption. Obwohl keine naturgegebene Beziehung zwischen Vater und Sohn besteht, wird doch in der Adoption ein naturgleicher Zusammenhang mit Hilfe des Gesetzes hergestellt. Der Grundsatz lautet: *fictio imitatur naturam*, und er wird durch die Feststellung bekräftigt, dass deshalb der Fiktion derselbe Platz gehöre wie der Wahrheit.¹⁰⁴ Auch die Verleihung des Bürgerrechts an auswärtige Personen war nichts anderes als eine juristische Fiktion. Damit konnte das alte Rechtsprinzip *origo non potest mutari* für Aussenstehende aufgehoben werden. Durch einen feierlichen Rechtsakt werden dem Fremden all jene Privilegien eines Ortes verliehen, die ihm sonst durch Geburt auf natürliche Weise zugefallen wären. Nur durch die Fiktion wird er zum vollwertigen Mitglied eines anderen Rechtsverbandes.¹⁰⁵



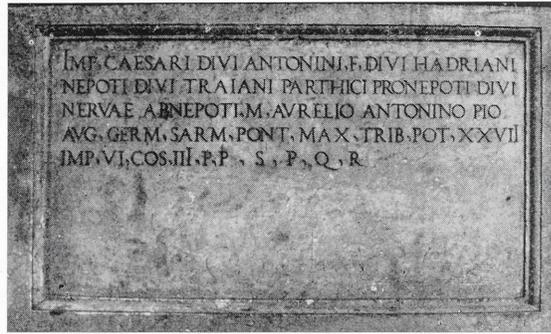
12 Sockel des Marc Aurel (Nordseite). Rom, Kapitolsplatz.

Das Prinzip der Naturnachahmung machte die Rechtsgelehrten unversehens zu Konkurrenten oder Weggefährten der Künstler — und sie waren sich dessen auch bewusst.¹⁰⁶ Wiederum kann Andrea Alciato als Zeuge dafür zitiert werden, dass diese Auffassung im 16. Jahrhundert nach wie vor lebendig war. In seinen 1538 erschienenen "Paregia" definiert er "fictio" als die kunstvolle Anwendung des Gesetzes in einer möglichen und gerechten Sache, auch wenn sie im Gegensatz zur Wirklichkeit stehe. Freilich könne die Fiktion niemals bis zur Unmöglichkeit — sei es de jure, sei es de facto — ausgedehnt werden, denn *fictio imitatur naturam*. Beim Gebrauch der Fiktion seien Schicklichkeit und Angemessenheit von entscheidender Bedeutung, und genau das sei es, was sie mit der poetischen Fiktion verbinde, die ja auch immer im Rahmen des Möglichen und Wahrscheinlichen verbleiben müsse.¹⁰⁷

Diese Ausführungen zur juristischen Fiktionslehre dienten als heuristisches Verfahren dazu, die Realitätsebene zu bestimmen, auf der sich Michelangelos Kapitolsentwurf nach den bisher gewonnenen Erkenntnissen befand. Es gab für die Neugestaltung des Kapitols keine politisch-juristische Notwendigkeit und auch "verwaltungstechnisch" besass sie keinen eigentlichen Zweck. Senatoren- und Konservatorenpalast erhielten neue Fassaden, aber an ihrer inneren Nutzung änderte das nichts. Dass darüber hinaus für den Palazzo Nuovo kein Bedarf bestand, sieht man an seiner schleppenden Verwirklichung, die sich bis weit ins 17. Jahrhundert hinzog.¹⁰⁸ Wenn Michelangelos Kapitoll hier als "historische Architektur" angesprochen wurde, so kann es aber gewiss nicht als archäologische Rekonstruktion des antiken Kapitols gelten. Zu gross war die Diskrepanz zwischen dem, was man aus der Literatur von seinem einstigen Glanz wusste und dem, was man unter den gegebenen Umständen im Cinquecento hätte wiederherstellen können. Seine topographischen Rekonstruktionen sehen im 16. Jahrhundert denn auch ganz anders aus.¹⁰⁹

Fasst man dagegen Michelangelos Kapitolsplan als eine grossartige historisch-antiquarische Fiktion auf, so ergäbe sich für die Architektur, den Statuenschmuck, für Reiter und Ovato ein gemeinsamer Handlungsraum auf derselben Realitätsebene. Dieses fiktive Gebilde zeigte das antike Kapitoll zwar nicht, wie es dereinst einmal war, aber doch so, wie es hätte sein können. Angemessenheit und Wahrscheinlichkeit wären als Voraussetzungen einer jeden Fiktion gewahrt geblieben. Die *Imitatio* beträfe nur die historische und rechtliche "Natur" des Kapitols, nicht sein überliefertes Aussehen.

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Michelangelo selbst mit den Grundzügen der juristischen Fiktionslehre vertraut war. Am 10. Dezember 1537, also gleichzeitig mit den Vorarbeiten am Kapitoll, wurde ihm dort das römische Bürgerrecht verliehen.¹¹⁰ Dass ihm als Florentiner alle Privilegien und Immunitäten eines *civis romanus* zuteil wurden, verdankte er letztlich also jener von der Jurisprudenz geschaffenen Hilfskonstruktion. Der heutige Betrachter kann kaum noch ermessen, welcher aussergewöhnlicher Vorgang einst der Erwerb einer fremden *civilitas* war, zumal wenn es sich um die römische handelte. Die Festlichkeiten aus dem Jahre 1513, mit denen die mediceischen Papstnepoten ihre Bürgerschaft feierten, lassen dies noch erahnen.¹¹¹ Der Idee des Fiktiven musste schliesslich auch das Interesse des Dichters Michelangelo gelten.¹¹² Das verbindet ihn mit Francesco Petrarca, der 1341 ebenfalls auf dem Kapitoll den Dichterlorbeer zusammen mit dem römischen Bürgerrecht entgegennahm. Gewiss ist es Zufall, aber in unserem Zusammenhang doch erhellend, wenn Petrarca damals bekannte, das *officium poetae* bestehe darin, die Wahrheit der Dinge zu verschönen, indem es sie in liebliche Farben tauche und in die schmückenden Wolken von Fiktionen einhülle.¹¹³ Seit damals erwies sich das römische Kapitoll als bestens geeignete Bühne für fiktive Akte, und so verwundert es nicht, wenn auch Michelangelos Entwurf mit der Bühnenarchitektur des Cinquecento in Verbindung gebracht wurde.¹¹⁴



13 Sockel des Marc Aurel, Inschrift der Südseite.

Die wichtigste Konsequenz aus dem Denkmodell "Fictio" ergibt sich jedoch für die Überführung des Marc Aurel, genauer gesagt für die Rolle, die ihm auf seiner neuen Bühne zugewiesen wurde und ihn in das neue Ensemble überhaupt erst eintreten liess. Denn es stand ja fest, dass er weder in antiker noch in nachantiker Zeit irgendwelche Beziehungen zum Kapitol besass. Zwar wusste man von unzähligen Statuen, darunter auch Reiterbildern auf dem antiken Mons Capitolinus, doch wurde der Hügel niemals von einem einzigen Kaiserbild derart mächtig beherrscht. Marc Aurel war bei seiner Überführung eigentlich zum Fremdling geworden, denn seit Menschengedenken stand er auf dem Platz vor dem Lateranpalast. Sixtus IV. hatte ihn 1471 offensichtlich bewusst aus seiner Stuenstiftung ausgespart. Stattdessen liess er ihn sogar restaurieren und auf einen neuen Sockel setzen (Abb. 14).¹¹⁵ Der "Caballus Constantini" war festes und unumstrittenes Besitztum der lateranensischen Kirche und damit auch eine Insignie des römischen Papsttums. Selbst als 1498 unter Alexander VI. bekannt wurde, dass der Reiter entfernt werden sollte, gelang es dem Kapitel mit Unterstützung zweier Kardinäle, der Konservatoren und Caporioni, den Abtransport zu verhindern.¹¹⁶

Man machte es sich zu leicht, wenn man den Entschluss Pauls III. nur als Ausdruck päpstlicher Willkür und Selbstherrlichkeit werten wollte. Er war sechsundzwanzig Jahre lang Kardinal-Erzpriester der Basilika gewesen und hatte sich in diesem Amt als *grande estimatore de' monumenti antichi* des Laterans erwiesen.¹¹⁷ Es müssen wohl schwerwiegende Gründe gewesen sein, die ihn gegen die heftigen Proteste der Kleriker und vielleicht sogar gegen anfänglichen Widerstand Michelangelos dazu bewogen hatten, den Marc Aurel vom Lateran abzuziehen.¹¹⁸ Dabei war dies noch nicht einmal die einzige Massnahme, die er zum Schaden der ehrwürdigen Kirche anordnete. Denn am 6. Oktober 1537 erklärte er seinen Willen, den baufällig gewordenen Lateranpalast abreißen zu lassen. Er dachte auch nicht daran, ihn wieder neu aufzubauen, denn die Dachziegel und Balken sollten für die Ausbesserung der Laterankirche verwendet werden; einige Wochen später stimmten die Kanoniker zu, einen Architekten unter Vertrag zu nehmen *ad effectum evertendi palatium Lateranense*.¹¹⁹ Beide Massnahmen werden kaum zufällig zur selben Zeit beschlossen und — wenigstens beim Marc Aurel — auch durchgeführt worden sein.

Was hier vom Erdboden verschwinden sollte, war nicht das brüchige Gemäuer irgendeines mittelalterlichen Nebengebäudes, sondern der "erste Palast des Erdkreises". So nämlich wird er im Text des *Constitutum Constantini* bezeichnet. Dieses für die Geschichte des Papsttums so folgenschwere Dokument besagte ja, dass Kaiser Konstantin an Papst Sylvester I. seine gesamte *imperialis potestas* übergeben und damit bis ans Ende aller Zei-

ten dem Stuhl Petri neben dem geistlichen auch das weltliche Prinzipat gesichert habe.¹²⁰ Die Konstantinische Schenkung führt den Palast auf und auch alle kaiserlichen Insignien, wie Golddiadem, Szepter, Purpurmantel etc.; vom Reiter ist allerdings nicht die Rede.¹²¹ Doch hatte die mittelalterliche Überlieferung den päpstlichen Schimmel längst zum festen Bestandteil der Sylvesterlegende und damit zu einem Abzeichen seiner weltlichen "Potestas" gemacht.¹²² Zu den verbrieften *diversa ornamenta imperialia* zählte man offenbar auch das Reiterbild vor dem Palast, denn wie wäre sonst die Bezeichnung "Caballus Constantini" zu erklären. Sein Wert als historischer Beleg stieg besonders, seit Sixtus IV. im Jahre 1471 alle übrigen Bronzewarderke vom Lateran aufs Kapitol schaffen liess.¹²³ Nun war er das einzige noch sichtbare Monument, das aus antiken Zeiten vom Vorrang des Lateran und überhaupt von der Glaubwürdigkeit der Konstantinischen Schenkung hat zeugen können.

Deren Authentizität war freilich schon 1440 von Lorenzo Valla in Zweifel gezogen worden.¹²⁴ Wenn also der Reiter bislang stillschweigend in den Kontext der "Donatio Constantini" geraten war, so gelangte er nun auch indirekt in ihre kritische Beurteilung. Eine heftige Auseinandersetzung fand allerdings zu Lebzeiten Vallas nicht statt. Die Kirche reagierte zunächst gelassen, erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts unter Sixtus IV., Innozenz VIII. und Alexander VI. wurden deutlichere Gegenstimmen zu Valla laut, weil damals Begründung und Ausübung päpstlicher Macht wieder auf grösseres Interesse stiessen.¹²⁵ Es waren dann die Reformatoren, welche die Kurie zu einer stärkeren Sprache gegen Vallas Traktat herausforderten. Ulrich von Hutten's Edition von 1518 fand ausserordentlichen Nachhall, mehrere nationalsprachliche Übersetzungen folgten noch in den zwanziger Jahren, so dass der Rechtsgelehrte Jacob Spiegel 1531 schreiben konnte, Vallas Schrift sei *vulgo notissimus*.¹²⁶ Auch wenn sich diese Polemik als scharfe Waffe der Antipapisten erwies, konnte doch Johannes Cochläus noch 1537 schreiben, die Schenkung sei *freylich noch nie von eynigem Babst Cardinal oder Bischoff für Autentica und glaubwirdig ... approbirt* worden.¹²⁷ Erst mit Beginn der Gegenreformation verhärtete sich in den vierziger Jahren die Haltung der Kirche, so dass Vallas Schrift schliesslich 1559 auf den Index gesetzt wurde.¹²⁸

Lorenzo Valla, der selbst Domherr der Laterankirche war, wollte mit seinem Werk kein antipäpstliches Pamphlet schreiben. Er sah es vielmehr als eine juristisch-theologische Abhandlung an, die allein der Wahrheitsfindung diene. Sein Anliegen war durchaus wissenschaftlicher Natur, wobei er die philologisch-kritische Methode mit seinen rechtshistorischen Kenntnissen der römischen Institutionen verband. Die Konstantinische Schenkung war für Valla ein "Beispiel, dass eine falsche Behauptung und damit falsches Wissen zu falschem Bewusstsein und Handeln und damit zu einer historischen Fehlentwicklung geführt hat".¹²⁹ Diese Haltung war es wohl, die Vallas Thesen bis weit ins 16. Jahrhundert stille Duldung wenigstens bei jenen Kurienkreisen verschaffte, die mit Zielen und Methoden des Humanismus vertraut waren. Dazu gehörte auch Alessandro Farnese. Natürlich darf man nicht erwarten, dass er sich als Papst jemals öffentlich zu Vallas Kritik bekannt hätte. Aber wir besitzen doch das Zeugnis des Augustinus Steuchus, der seit 1536 Leiter der Vatikanischen Bibliothek war, dass er gegenüber Paul III. geäussert habe, die Konstantinische Schenkung stehe auf schwachen Füßen.¹³⁰ Er dürfte dies kaum gewagt haben, wenn er nicht auf gewisses Verständnis beim Papst hätte hoffen können. Auch die zitierte Äusserung des Cochläus ist ein Argument für diese Annahme.

In der Tat würde Pauls III. unausgesprochene Einsicht, dass die Konstantinische Schenkung auf einer Fälschung beruhte, erklären, wieso der Lateranpalast und mit ihm der Reiter für die Belange der Kirche entbehrlich geworden waren. Dies würde sich auch überzeugend in die kirchliche Reformpolitik des Papstes einfügen. Lange vor dem Tridentinum verkündete Paul III. bereits im November 1536, er wolle die Erneuerung der Kirche an

Haupt und Gliedern einleiten. Die Reform sollte an der Datarie beginnen, da der Missbrauch des päpstlichen Gnadenwesens die heftigste Kritik der Protestanten ausgelöst hatte. Die Vorschläge der päpstlichen Kommission liefen auf die faktische Anerkennung dieser Angriffe hinaus. Den Bedenken konservativer Kurialen, dies bedeute Kapitulation und die Desavouierung früherer Päpste, hielten die Reformatoren Pauls III. entgegen: "Wie sollen wir so sehr um den guten Namen besorgt sein und nicht lieber verbessern, was verunstaltet ist? In der Tat, es wäre viel gefordert, alle Handlungen sämtlicher Päpste zu verteidigen".¹³¹

Paul III. war damals am Beginn seines Ponifikates offensichtlich noch entschlossen, weit zurückreichende Fehlentscheidungen der Kurie kurzerhand zu beenden. Auch die Konstantinische Schenkung mochte ihm nur als eine Belastung erscheinen, aus der allein die Gegner Roms ihre Vorteile zogen. In der politischen Lage nach dem "Sacco di Roma" wäre es ohnedies anachronistisch gewesen, weltliche Ansprüche des Papstes aufrecht erhalten zu wollen. Deshalb verzichtete der Farnese-Papst auf kirchliche Machtgebärden, betrieb flexible Realpolitik und ging daran, das Ansehen der Ewigen Stadt durch Inszenierung ihrer Antiken als unumstrittene Zeugnisse einstiger Grösse wieder aufzurichten.¹³² Der Lateranpalast erwies sich unter diesen Umständen nurmehr als überflüssiges Relikt und konnte, da er ohnedies baufällig war, abgetragen werden. Ohne den Palast hatte aber auch der "Caballus Constantini" seinen Wert verloren. Erst wenn man weiss, was ihm am Lateran genommen wurde, kann man ganz ermessen, was er auf dem Kapitol erhielt.

Die humanistische Antikenforschung hatte die Wurzeln, die den vermeintlichen Konstantin mit dem Lateranpalast verbanden, gleich von zwei Seiten durchschnitten. Sie raubte ihm die Identität, indem sie nachwies, dass es sich nicht um den ersten Christenkaiser handelte, sondern um Marc Aurel.¹³³ Und sie zeigte, dass die Würde des Ortes auf einer Fälschung beruhte: in der Sockelinschrift wird er deshalb als *humilis locus* abgewertet.¹³⁴ Aber dieselbe Antikenforschung stellte nun auch die Mittel zur Verfügung, mit denen eine sichere Transplantation des antiken Bildwerkes zu vollziehen war. An die Stelle der Fälschung trat auf dem Kapitol ein fiktives Rechtsgebilde, das doch vollen Anspruch auf Wahrheit erheben durfte, auch wenn dies allein die historische Wahrheit betraf. Die neue Aufstellung in Michelangelos Kapitolsplan beendete eine jahrhundertelange Fehlinterpretation, indem sie das antike Kaiserbild dem Kapitol gleichsam zur Adoption überstellte. Für seine Naturalisation sorgte das offengelegte Asyl des Romulus. Es verschaffte ihm eine unbezweifelbare Ortsanbindung auf geschichtsträchtigen Boden. Dieses Asyl wurde zusätzlich als eine Hoheitszone gestaltet, die das Kaiserbild mit dem ihm eigenen Bildrecht ausstattete. Historisches Asyl des Romulus und kaiserliches Bildasyl verschmolzen im Ovato zu einer fiktiven, juristisch und historisch korrekten Einheit. Von dieser Zentralfigur aus erlangte der Reiter eine Dominanz über die gesamte Anlage, wie sie von Staius für das Monument des Domitian überliefert war. Schliesslich wurde das Geviert zwischen den kapitolinischen Palästen zur "Area Capitolina" erklärt und dadurch in das antike Sakralrecht wieder eingesetzt. Als *res divini iuris* ist somit das Kaiserbild den Götterbildern auf den Dachbalustraden gleichgestellt.

In Michelangelos "Area Capitolina" ist weder ein Ausschnitt aus dem Erdball gegeben, noch wird in ihr der ganze Kosmos symbolisiert oder die "Urbs" als ideeller Mittelpunkt der Welt. Und Marc Aurel ist nur er selbst, nicht mehr der "Caballus Constantini", das Rechtssymbol für die weltliche Herrschaft der Kirche, aber auch kein heimliches Wunschbild Pauls III.¹³⁵ Die Gegenwart ist von dieser Bühne ausgeschlossen. Vom Standpunkt des Römischen Volkes aus könnte die Neugestaltung des Kapitols tatsächlich als blosser Kompensation für seine Machteinbusse bedauert werden. Auf der anderen Seite stünde



14 Filippino Lippi, Marc Aurel auf dem Sockel Sixtus' IV. vor dem Lateranpalast, Fresko von 1489 (Ausschnitt). Rom, S. Maria sopra Minerva, Cappella Carafa.

als Gewinn aber eine "Humanisierung" des Kapitols. Schon in der Antike galt es ja als Majestätsverbrechen, wenn vor einem Kaiserbild Bestrafungen vollzogen wurden.¹³⁶ Nun wissen wir vom Kapitol des 16. Jahrhunderts, dass dort die Strafjustiz etwa in dem Masse abnahm, wie die Ausführung des Kapitolsplanes gedieh.¹³⁷ Vielleicht glaubte man auch, diese öffentlich vollzogenen Grausamkeiten mit der wiederhergestellten Würde des Ortes nicht mehr vereinbaren zu können. Im Sinne der Zivilisationstheorie eines Norbert Elias wäre diese Ausgrenzung und Ächtung direkter Gewaltausübung immerhin ein bemerkens-

werter Schritt auf dem langen Weg zu einer humanistisch-aufgeklärten Gesellschaft.¹³⁸ Das Asyl des Romulus und Marc Aurels kaiserliches Bildrecht hätten in Michelangelos Kapitolsplan somit doch noch ihre Auswirkung gehabt.

Der Gegenwart des 20. Jahrhunderts blieb es vorbehalten, diese Synthese aus Humanismus und Antike wieder aufzulösen. Die Entfernung des Marc Aurel zerstört Michelangelos Kapitolsplan, versagt ihm jenen Respekt, den Jahrhunderte ihm gezollt haben. Als der Reiter 1538 vom Lateran aufs Kapitol kam, war ihm dort die optimale Wirkung sicher. Eine moderne museale Aufstellung kann dies nie erreichen. Marc Aurel hat sich auf der "Area Capitolina" ein dauerndes Standrecht erworben, das nur ihm gilt und durch keine Kopie zu ersetzen ist. Das antike Kaiserbild kann auf Michelangelos Kapitol so wenig verzichten, wie dieses auf ihn.

ANMERKUNGEN

Eine kürzere Version dieser Untersuchung wurde im September 1982 beim XVIII. Deutschen Kunsthistorikertag in Kassel vorgetragen. Der Deutschen Forschungsgemeinschaft (Heisenberg Referat) möchte ich erneut für ihre Unterstützung danken. Mein besonderer Dank gilt meiner Frau, die mit hilfreicher Kritik die Entstehung dieser Studie begleitet hat.

- ¹ P. Künzle, Die Aufstellung des Reiters vom Lateran durch Michelangelo, in: *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae* (Röm. Forsch., XVI, 1961), S. 255-270.
- ² H. Thies, Michelangelo - Das Kapitol (Ital. Forsch., Folge 3, Bd. 11), München 1982.
- ³ Thies, S. 9.
- ⁴ H. Sedlmayr, Die Area Capitolina des Michelangelo, in: *Jb. d. preuss. Kslgn.*, 52, 1931, S. 176-181 (wieder in: H. Sedlmayr, *Epochen und Werke*, Bd. I, Wien 1959, S. 266-273); K. Tolnai, Beiträge zu den späten architektonischen Projekten Michelangelos, in: *Jb. d. preuss. Kslgn.*, 51, 1930, S. 22 ff.
- ⁵ T. Buddensieg, Zum Statuenprogramm im Kapitolsplan Pauls III., in: *Zs. f. Kgesch.*, 32, 1969, S. 177-288.
- ⁶ *Ibid.*, S. 216 f., Anm. 3.
- ⁷ Thies (Anm. 2), S. 15 ff., 50 ff.
- ⁸ "Das konvexe Platzoval ist nicht ein beliebiger Ausschnitt des gewöhnlichen Erdbodens, sondern ein Stück des sich wölbenden Globus selbst. Die stets verhüllte Grundgestalt des Erdballs, auf der das Leben gedankenlos dahinlebt wird hier offenbar, und das vergessene Urverhältnis zwischen Mensch und Erde tritt plötzlich neu ins Bewusstsein. Die Paläste überwinden somit in dem Oval die Totalität des Irdischen und errichten über ihm eine vom Erdrum unberührte höhere Sphäre des Seins". Tolnai (Anm. 4), S. 26.
- ⁹ Zu Mittelalter und Renaissance: H. Siebenhüner, Das Kapitol in Rom. Idee und Gestalt (Ital. Forsch., Folge 3, Bd. 1), München 1954; zum 18. Jahrhundert vgl. u.a.: W. Oechslin, Bildungsgut und Antikenrezeption im frühen Settecento in Rom. Studien zum römischen Aufenthalt B. A. Vittones, Zürich 1972, S. 28 ff., 52 f.; J. Pinto, Filippo Juvarra's Drawings Depicting the Capitoline Hill, in: *Art Bull.*, 62, 1980, S. 598 ff.; W. Liebenwein, Der Portikus Clemens' XI. und sein Statuenschmuck, in: *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, ed. H. Beck u.a., Berlin 1981, S. 73-118; unzugänglich war mir die Dissertation von Th. Rodiek über das "Monumento Nazionale Vittorio Emanuele II in Rom", sowie M. De Felice, Miti ed allegorie egizie in Campidoglio, Bologna 1982.
- ¹⁰ Dies geht aus der Beschriftung des Grundrisses hervor, der 1567 bei Bartolomeo Faletti erschienen ist; zum Quellenwert der einzelnen Stiche bei der Beurteilung von Michelangelos ursprünglichem Konzept Thies (Anm. 2), S. 24 ff.
- ¹¹ Künzle (Anm. 1), S. 256 ff.; Thies (Anm. 2), S. 126 ff.
- ¹² Thies (Anm. 2), S. 24 ff. Die beiden Ansichten von 1568 und 1569 unterscheiden sich nur geringfügig in ihrem Statuenschmuck.
- ¹³ *Ibid.*, S. 131 ff.
- ¹⁴ Th. Kraus, Platz und Denkmal, in: *Röm. Mitt.*, 81, 1974, S. 115-130.
- ¹⁵ Ammianus Marcellinus, *Res gestae*, XVI, 10, 15; vgl. Kraus (Anm. 14), S. 118 f.; die Ed. princ. war 1474 in Rom erschienen.
- ¹⁶ P. Papinius Statius, *silv.*, I, i, 1-107; Kraus (Anm. 14), S. 121 ff.
- ¹⁷ Kraus (Anm. 14), S. 123 (zu den Versen 22 ff.).
- ¹⁸ F. Biondo, *Romae instauratae libri tres*, lib. III, c. xlviii/xlix (ed. Basileae 1531), S. 267: Secundus autem Traianus forum extruxit: de quo Ammianus Marcellinus libro XVI sic habet. Verum quum ad Traiani forum venisset singularem sub omni coelo structuram, ut opinamur aeterna moenium ascensione mirabilem, haerebat attonitus per gigantes contextus circumferens mentem, nec relatu

- effabiles, nec rursus mortalibus appetendos. Omnia itaque spe huiusmodi quicumque conandi depulsa equum solum locatum in atriū medio, qui ipsum principem vehit imitari se velle dicebat (sc. Kaiser Constantius II., auf dessen Rombesuch im Jahre 357 sich der Bericht des Amm. Marcellinus bezieht); zu Biondos Werk vgl. *D. M. Robathan*, Flavio Biondo's "Roma instaurata", in: *Medievalia et Humanistica*, n.s., 1, 1970, S. 203-216, bes. 209 f.; schon *Buddensieg* (Anm. 5), S. 214 hatte auf das Trajansforum als mögliches Vorbild Michelangelos verwiesen.
- ¹⁹ *A. Poliziano*, Commento inedito alle Selve di Stazio, Firenze 1978 (ed. L. Cesarini Martinelli); *M. D. Reeve*, Statius' Silvae in the Fifteenth Century, in: *Classical Quarterly*, 27, 1977, S. 202-225; zur Erziehung des Alessandro Farnese: *L. von Pastor*, Geschichte der Päpste, Bd., V, Freiburg i.Br. 1909 (13. Aufl. 1956), S. 14 f.; *R. Harprath*, Papst Paul III. als Alexander der Grosse, Berlin-New York, 1978, S. 38 f.
- ²⁰ Vat. Lat. 3595, fol. 4 r; vgl. Kat. "Survie des classiques latins", Exposition de Manuscrits Vaticans du IX^e au XV^e siècle, Città del Vaticano 1973, S. 73, Nr. 146; die Textabschrift stammt von Parthenio Minuzio Pallini, einem Freund und Schüler des Pomponio Leto, die Titelminiatur wird Bartolomeo San Vito zugeschrieben; zur Beziehung des Farnese zu Pomponio Leto vgl. *A. Frugoni*, Carteggio umanistico di Alessandro Farnese, Firenze 1950, S. 31, 32, 41.
- ²¹ *P. Gauricus*, De sculptura (1504), ed. *A. Chastel* u. *R. Klein*, Genève-Paris 1969, S. 55, 67.
- ²² *Statius*, silv. I, i, v. 37; schon Polizian hatte diese Stelle erläutert und mit dem Marc Aurel in Verbindung gebracht (*A. Poliziano*, Miscellaneorum centuria prima, in: Op. omnia, Basileae 1553, Nachdruck Torino 1971, tom. I, S. 28, c. LXV): Qui sit habitus in statuis pacificator ... Dextra uetat pugnas, hoc est, inermis est in statua, uel ad dextram est templum Pacis, quod non placet, inquit. (...) Extat autem adhuc pacificatore habitu (ni fallor) statua illa Romae, quae pro aede Lateranensi inter prima urbis spectacula conisuritur.; vgl. *Buddensieg* (Anm. 5), S. 220, Anm. 35.
- ²³ vgl. zuletzt *Liebenwein* (Anm. 9), S. 91.
- ²⁴ Zu dem in der Schrifttafel kaum mehr erkennbaren Titulus REGIIS ist der Ausspruch der "Roma victrix" ORBEM VICI zu ergänzen; als Vorlage wurde in Luzis Stuckrelief eine Kapitolsansicht aus *Lafrevis* "Speculum..." benutzt, vgl. *Siebenhüner* (Anm. 9), Abb. 36. — Auf einem Fresko im Pal. Massimo alle Colonne (ca. 1550/60) sind ebenfalls Reiterbild und Stufenring dargestellt. Unverkennbar wurde Michelangelos Kapitoll als Vorbild genommen, nur ist anstelle des Senatorenpalastes eine Tempelfront mit drei Ädikulen heidnischer Gottheiten getreten. Auf dem Stufenring knien zwei Gestalten, die in flehentlich Haltung ihre Arme emporheben (*J. S. Ackerman*, The Architecture of Michelangelo. Text and Plates, London 1966, S. 71 u. Pl. 38b). Was auch immer das Thema ist, Kaiserbild und Ovato werden hier als authentische antike Figuration angesehen.
- ²⁵ Als "Regia" wurde in der antiken Literatur ursprünglich der Palast des Königs Numa bezeichnet (vgl. RE, Bd. 24/II, 1914, col. 465-69).
- ²⁶ Zum "Regisole": *W. Haftmann*, Das italienische Säulenmonument, Leipzig-Berlin 1939, S. 120 ff.; *L. H. Heydenreich*, Marc Aurel und Regisole, in: Fs. Erich Meyer, Hamburg 1959, S. 146 ff. - Zum "Gattamelata": *M. Gosebruch*, Donatello. Das Reiterbild des Gattamelata, Stuttgart 1958; *A. Sartori*, Il donatelliano monumento equestre a Erasmo Gattamelata, in: *Il Santo*, I/3, 1961, S. 318 ff. 345 ff. - Zum "Colleoni": *Ch. A. Isermeyer*, Verrocchio und Leopardi. Das Reiterdenkmal des Colleoni, Stuttgart 1963; *G. Passavant*, Verrocchio. Skulpturen, Gemälde und Zeichnungen, London 1969, S. 193 ff.
- ²⁷ *Ph. Fehl*, The Placement of the Equestrian Statue of Marcus Aurelius in the Middle Ages, in: *Warburg Journal*, 37, 1974, S. 362 ff.
- ²⁸ *Thies* (Anm. 2), S. 16 f.
- ²⁹ *Ch. Hülsen* u. *H. Egger*, Die römischen Skizzenbücher des Marten van Heemskerck, Berlin 1916, Bd. II, S. 41 f.; *Siebenhüner* (Anm. 9), S. 27 u. Abb. 8; *Buddensieg* (Anm. 5), Abb. 1; *Thies* (Anm. 2), S. 49.
- ³⁰ *Thies* (Anm. 2), S. 49
- ³¹ *Siebenhüner* (Anm. 9), S. 28 f.; *A. Erler*, Lupa, Lex und Reiterstandbild im mittelalterlichen Rom. Eine rechtsgeschichtliche Studie. Wiesbaden 1972 (Sitzungsber. d. Wiss. Ges. a. d. Joh. Wolfg. Goethe-Universität Frankfurt/Main, Bd. 10, Nr. 4), S. 140 f.; unzugänglich war mir *N. Del Re*, La Curia Capitolina, Roma 1957.
- ³² *Thesaurus Linguae Latinae*, vol. II, 1901, col. 990 ff; RE, II, 1896, col. 1885; RAC, I, 1950, col. 839 f.
- ³³ *Biondo* (Anm. 18), lib. II, c. lvij, S. 248.
- ³⁴ *P. Leto*, Excerpta ..., in: *R. Valentini* u. *G. Zucchetti*, Codice topografico della città di Roma, Bd. 4, Roma 1953, S. 436; *F. Albertini*, Opusculum de Mirabilibus novae et veteris Urbis Romae, Roma 1510, lib. II: "De asylo et turri militiae"; *A. Fulvio*, Antiquaria Urbis Romae, Roma 1513, D ii; *B. Marliani*, Urbis Romae topographia, 2. Aufl. Romae 1544, S. 19; *A. Palladio*, L'antichità di Roma, Roma 1554, S. 18 f.
- ³⁵ *Fluvio*, (Anm. 34), a.a.O.: Qua Capitolinum collem patet inter, et arcem / Pendula planities / ac topographata platea est: / Conditur urbis ibi prapientibus illuc: / Romulus instituit: sacrum cui nomen Asylo. / Is locus intactus se proripientibus illuc: / Omnibus ex toto, quocumque ex orbe profectis. / Servus vel liber peregrinus an italus esset.
- ³⁶ *Palladio* (Anm. 34), a.a.O.: Del Asilo. Ne la piazza del Campidoglio dove hora si vede il Calvalo di Antonino, vi era un luoco detto Asilo quale fu fatto da Romolo, per dar concorso á la sua nuova Città con autorità, et franchiggia di qualunque persona...

- ³⁷ *M. Fabio Calvo*, *Antiquae Urbis Romae cum regionibus simulachrum*, Roma 1527 (Nachdruck ed. R. Peliti, Roma 1964), fol. 7.
- ³⁸ *Marliani* (Anm. 34), S. 3.
- ³⁹ *E. Mandowsky* / *Ch. Mitchell*, *Pirro Ligorio's Roman Antiquities*, London 1963, S. 40 ff., Pl. 74.
- ⁴⁰ *Biondo* (Anm. 33): *Asylum autem quid fuit ostendit Livius... locum qui nunc septus densis sentibus inter duos lucos est.* – *Fulvio* (Anm. 34), a.a.O.: *Nam locus is sacer, et late frondentibus umbris: / Sentibus ac densis circumdatus, inter opacos / Atque duos quondam nemoroso vertice lucos.* – *Marliani* (Anm. 34) a.a.O.: *...Livius locum, qui nunc septus densis sentibus inter duos lucos, Asylum appellat.* – Hierbei handelt es sich um eine verderbte Leseart der humanistischen Antiquare, denn die modernen Editionen des *Livius* (I.8.5.) haben "descendentibus" statt "densis sentibus".
- ⁴¹ *Siebenhüner* (Anm. 9), S. 27.
- ⁴² *Tolnai* (vgl. Anm. 8) ist also durchaus zuzustimmen, wenn er die unterschiedliche Wertigkeit beider Bodenschichten herausstreicht, nicht allerdings seiner Begründung.
- ⁴³ *Erlver* (Anm. 31), S. 136 f.
- ⁴⁴ Grundlegend ist *D. Maffei*, *Gli inizi dell'umanesimo giuridico*, Milano 1956; gute Einführung bei *G. Kisch*, *Humanismus und Jurisprudenz: Der Kampf zwischen mos italicus und mos gallicus an der Universität Basel*, Basel 1955; *M. P. Gilmore*, *Humanists and Jurists. Six Studies in the Renaissance*, Cambridge (Mass.) 1963; neuere Literatur bei *H. E. Troje*, *Die europäische Rechtsliteratur unter dem Einfluss des Humanismus*, in: *Jus commune*, III, 1970, S. 33-63 u. *ders.*, *Humanistische Kommentierungen klassischer Juristenschriften*, in: *Jus commune*, IV, 1972, S. 51-72.
- ⁴⁵ *D. R. Kelley*, *The Rise of Legal History in the Renaissance*, in: *History and Theory*, IX, 1970, S. 174-194, v.a. S. 178 ff.
- ⁴⁶ *Maffei* (Anm. 44), S. 129 ff. u. 132 ff.; *Kisch* (Anm. 44), S. 18 ff.
- ⁴⁷ *Kelley* (Anm. 45), S. 179; ein guter Überblick über Alciatos Schriften im *Diz. Biogr. Ital.* II, 1960, S. 69 ff. (R. Abbondanza).
- ⁴⁸ *R. Düll*, *Zum Recht der Bildwerke in der Antike*, in: *Studi in onore di E. Betti*, Milano 1962, Bd. III, S. 129 ff.; *J. P. Rollin*, *Untersuchungen zu Rechtsfragen römischer Bildnisse*, Bonn 1979.
- ⁴⁹ *Rollin* (Anm. 48), S. 5 ff., 13 ff., dort auch (S. 15, Anm. 38) die juristischen Kommentare des 16. und 17. Jahrhunderts zum "ius imaginum"; zu ergänzen wäre das früheste Werk dieser Art (ed. princ. 1508) von *G. Budaeus*, *Annotationes in Pandectas...*, in: *Omnia opera*, Basileae 1557 (Nachdruck 1966), tom. III, S. 52 ff.
- ⁵⁰ Vgl. zur Unterscheidung zwischen objektivem und subjektivem Recht in einem ähnlichen Fall den Artikel "Grabrecht" in: *RAC*, 12, 1983, col. 594 f.
- ⁵¹ *Th. Mommsen*, *Römisches Strafrecht*, Leipzig 1899 (Nachdruck 1955), S. 460 f.; *A. Alföldi*, *Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche*, Darmstadt 1970, S. 70 f.; *H. G. Niemeyer*, *Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser*, Berlin 1968, S. 23 f.; *Rollin* (Anm. 48), S. 143 ff.
- ⁵² *Cod. Theodos.* IX, 44, 1; *Cod. Just.* 1,25: *De his, qui ad statuas confugiunt. Eos, qui ad statuas vel evitandi metus vel creandae invidiae causa confugerint, ante diem decimum neque auferri ab aliquo neque discedere sponte perpetimur; ita tamen, ut, si certas habuerint causas, quibus confugere ad imperatoriam simulacra debuerint, iure ac legibus vindicentur; sin vero proditi fuerint artibus suis invidiam inimicis creare voluisse, ultrix in eos sententia proferatur.*
- ⁵³ *Cod. Theodos.* IX, 45, 1: *De his, qui ad ecclesias confugiunt.* – Vgl. *Gaius*, *Inst.* I, 53: *... qui ad fana deorum vel ad statuas principum confugiunt.*
- ⁵⁴ *Niemeyer* (Anm. 51), a.a.O.
- ⁵⁵ *Dict. d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, IV/2, 1921, col. 1552 f.; *RAC*, I, 1950, col. 839 f. u. 842; *E. Kitzinger*, *The Cult of Images before Iconoclasm*, in: *Dumbarton Oaks Papers*, 8, 1954, S. 122 f.; *E. H. Kantorowicz*, *Kaiser Friedrich II. und das Königsbild des Hellenismus*, in: *ders.*, *Selected Studies*, New York 1965, S. 274 f.
- ⁵⁶ *Budaeus* (Anm. 49), S. 261: *Si quis in asillum confugerit. Asylum scribendum per y Graecum, et unicum locum Asyli meminit Livius lib. primo ab Vrbe cond. (gemeint ist das Asyl des Romulus, s.o. Anm. 40). Ab asylo Asyilia dicitur pro eo iure libertatis et veniae, quod quis apud aras consequitur, quam immunitatem ecclesiae vulgo vocant. Aedem igitur asyllum, vel ut Graeci loquuntur, asylon dicere possumus, et simulacrum asyllum, id est in qua, vel ad quod ius est asyiliae confugiuntibus. Ad statuum Tyberii confugiuntibus ius erat asyiliae; vel ad verbum, Asylos enim erat statua Tyberii (*Budé* bezieht sich bei diesem Satz auf *Philostrat*, *Vita Apollonii*, I, 2). (...) Asyli etiam dicuntur a Graecis homines a violentia tuti, ut sunt sacrosancti, quos attingere sine piaculo non licet.*
- ⁵⁷ *J. Spiegel*, *Lexicon iuris civilis*, (ed. princ. 1538) ed. Basileae 1564, S. 267: *"De his qui ad statuas confugiunt"* Summa est: *Qui confugiunt ad statuas, hoc est simulacra Imperatorum, iusto metu commoti, iure et legibus vindicari debent. Caeterum eos qui propter scelera, quae designarunt, ad statuas confugiunt, ab illis abripiendos, et vinculis mancipandos esse, Imperator praecipit.*
- ⁵⁸ *Spiegel* (Anm. 57) a.a.O., Stichwort STATUA: *... vide L. unicum C. de his qui ad stat. Princ. confug. Extant et hodie apud nos statuae in nonnullis civitatibus, ad quas, exceptis aliquot criminibus, confugiunt feruntur tuti, Imperatoris maiestate.*
- ⁵⁹ *J. Gothofredus*, *Codex Theodosianus cum perpetuis commentariis* (ed. princ. 1665), tom. III, Lipsiae 1738, S. 385 ff. (freundlicher Hinweis von Prof. Dr. Hans Erich Troje, Frankfurt am Main).

- ⁶⁰ *Alföldi* (Anm. 51), S. 194 f.; *Rollin* (Anm. 48), S. 151 ff.; zur Stellung des antiken Kaisers vgl. den Sammelband: Römischer Kaiserkult, ed. A. Wlosok, Darmstadt 1978, passim; zu Mittelalter und Neuzeit: W. Ullmann, Principles of Government and Politics in the Middle Ages, London 1961, S. 117 ff., 135 ff., ders., Zur Entwicklung des Souveränitätsgedankens im Spätmittelalter, in: Fs. Nikolaus Grass, Innsbruck 1974, I, S. 9-27.
- ⁶¹ *Sueton*, Tib. 58; vgl. *Rollin* (Anm. 48), S. 175 ff. – Bereits *Budaeus* (Anm. 49), S. 306 führt diese Stelle und andere Belege an, wenn er den Begriff der "Maiestät" und des "Maiestätsverbrechens" erörtert. Vgl. speziell zum "crimen laesae maiestatis" Ullmann, Principles (Anm. 60), S. 136 f.
- ⁶² *Düll* (Anm. 48), S. 150 ff.; *Rollin* (Anm. 48), S. 79 ff., 87 f.
- ⁶³ Corp. Jur. Can., causa XVII, quest. IV, can. 29: Qui autem de ecclesia vi aliquem exemerit, vel in ipsa ecclesia, vel loco, vel cultui, sacerdotibus, et ministris aliquid iniuriae inportaverit, ad instar publici criminis et lesae maiestatis accusabitur; vgl. die Canones 12, 20, 21. – Vorbild waren die Schutzbestimmungen des Asyls im Cod. Just. 1, 12, 2.
- ⁶⁴ Zu Ercole d'Este vgl. W. L. Gundersheimer, Ferrara, The Style of a Renaissance Despotism, Princeton 1973, S. 173 ff. (aber ohne Erwähnung des Monuments).
- ⁶⁵ B. Zevi, Biagio Rossetti, Architetto ferrarese: il primo urbanista moderno europeo, Torino 1960, S. 185 ff., 218, 231; F. Bonasera, Forma veteris urbis Ferrariae, Firenze 1965, S. 26, 62 ff.; unzugänglich war mir: Ch. M. Rosenberg, The Erculean Addition to Ferrara: Contemporary Reactions and Pragmatic Considerations, in: The Early Renaissance, Acta, 5, 1978, S. 51-53.
- ⁶⁶ A. Maresti, Teatro genealogico et istorico dell'antiche et illustri famiglie di Ferrara, tom. II, Ferrara 1681, S. 152.
- ⁶⁷ D. Zaccarini, Il disegno di Ercole Grandi per il monumento ad Ercole I d'Este, in: L'Arte, 20, 1917, S. 159-167; Haftmann (Anm. 26), S. 148/9: Haftmanns Herleitung des Typus vom Monument für Nicolò d'Este am Pal. Comunale (1444 ff.) ist abzulehnen. Die Doppelsäulen haben bei Ercole d'Este emblematischen Sinn, es sind die Säulen des Herkules (Vgl. die Inschrift bei Zaccarini, S. 162 f., Anm. 4); Ph. Grierson, Ercole d'Este and Leonardo da Vinci's Equestrian Statue of Francesco Sforza, in: Italian Studies, 14, 1959, S. 40-48.
- ⁶⁸ Zaccarini (Anm. 67), S. 160, wo die Inschrift in vollem Wortlaut (mit Druckfehlern!) wiedergegeben ist (siehe auch nächste Anm.).
- ⁶⁹ Tot magnificis operibus brevi perfectis, tot publice privatimque collatis beneficiis, tot clarissimarum virtutum ratione habita Augusti et P.P. nomen merenti, S.P.Q. Ferrariensis hanc equestrem statuum viventi posuere, ad quam si quis intra ambitum xx.p. confugientibus vim attulerit, se laesae Maiestatis crimen incurrisse non ignoret, zit. nach L. Schrader, Monumentorum Italiae, qua hoc nostro saeculo et a Christianis posita sunt, libri quatuor, Helmstadii 1592, S. 53 f. Gegenüber Zaccarini's Abschrift, die auf einem Druck von 1621 beruht, bringt Schrader eine andere Abfolge der einzelnen Strophen. Aus sprachlichen wie inhaltlichen Gründen scheint uns Schraders Transkription genauer zu sein.
- ⁷⁰ W. L. Gundersheimer, Art and Life at the Court of Ercole I d'Este: The 'De triumphis religionis' of Giovanni Sabadino degli Arienti, Genève 1972, S. 86, 75; Gundersheimer (Anm. 64), S. 269.
- ⁷¹ Schrader (Anm. 69), a.a.O.: Hunc novum urbis ambitum in septentrionem vergentem antiquae urbi addidit, crebrisque; propugnaculis turritis et inexpugnabilibus muris, lata ac praecipiti fossa, lateritiis pontibus super constructis celeberrime communivit (darauf folgt die in Anm. 69 zitierte Schlusstrophe).
- ⁷² Die Einrichtung des Asyls mag durchaus reale Beweggründe gehabt haben, nämlich die Bevölkerung in dem Neubaugebiet rasch zu vergrößern. Ein zusätzlicher Anreiz könnte darin gelegen haben, dass gegen Ende des Jahrhunderts in Ferrara die Kriminalität stark angestiegen war und sich die Täter in der "Terra nuova" vor Verfolgung in Sicherheit bringen konnten; vgl. Gundersheimer (Anm. 64), S. 217.
- ⁷³ Die Schätzung der Gesamthöhe bei Zaccarini (Anm. 67), S. 164, Anm. 1. – Zu Statius s.o. Anm. 16 u. 20; in den *Silvae* (I, 1, 1-2) heisst es über das Verhältnis von Unterbau und Reiter: ...moles geminata superimposito colosso. Das Postament war also doppelt so hoch wie die Reiterfigur. In Ferrara messen Sockel und Doppelsäulen genau dreimal so viel wie der Reiter mit Plinthe. Die antiken Massverhältnisse sind somit noch übertroffen, wie andererseits die metrische Proportionierung für die bewusste Anknüpfung an solche literarisch überlieferten Zahlenverhältnisse spricht.
- ⁷⁴ Verf. wird an anderer Stelle untersuchen, wie bei früheren Beispielen (bes. dem "Gattamelata" in Padua) die rechtliche Sonderstellung eines Monuments dadurch erreicht wird, dass es an bestehenden kirchlichen oder kommunalen Immunitäten partizipiert.
- ⁷⁵ *Ackerman* (Anm. 24), S. 48 u. Catalogue, London 1964, S. 44.
- ⁷⁶ L. Dorez, La cour du Pape Paul III, tom. I, Paris 1932, S. 119 f. – Zu L. Giovanale Manetti zuletzt M. Butzek, Die kommunalen Repräsentationsstatuen der Päpste des 16. Jahrhunderts..., Bad Honnef 1978, S. 241 ff. – Vgl. *Thies* (Anm. 2), S. 128 f.
- ⁷⁷ S. Anm. 40.
- ⁷⁸ *Thies* (Anm. 2), S. 56 f.
- ⁷⁹ G. Le Bras, Art. "Asile", in: Dict. d'histoire et de géographie ecclésiastiques, IV, 1930, col. 1035 ff.; L.-R. Misseyey, Art. "Asile en Occident", in: Dict. de droit canonique, I, 1935, col. 1089 ff.
- ⁸⁰ Corp. Iur. Can., causa XVII, q. iv, cc. 6, 21, 35. – *Misseyey* (Anm. 79), col. 1092.
- ⁸¹ Corp. Iur. Can. XVII, iv, 5, 6, 12, 20, 21, 29, (s.o. Anm. 63).

- ⁸² Corp. Iur. Can. XVII, iv, 32. – Vgl. *Le Bras* (Anm. 79), col. 1042 f.; *Misserey* (Anm. 79), col. 1091, 1093, 1096.
- ⁸³ Vgl. z.B. *Ackerman* (Anm. 24), S. 71 ff.
- ⁸⁴ S.o. Anm. 40.
- ⁸⁵ Insofern haben eigentlich alle Interpreten des Ovato "richtig" empfunden, sowohl diejenigen, die eine starke Anziehungskraft verspürten, als auch jene, die sich wie *Sedlmayr* abgestossen und nach aussen gedrängt fühlten (s.o. Anm. 4 u. 6); *Thies* (Anm. 2), S. 52 f. dagegen gelangt auch mit seiner formimmanenten Analyse zu einem ähnlichen Ergebnis; er erkennt in der "wechselseitigen Entgegensetzung" das wesentliche Gestaltungsprinzip in Michelangelos Kapitöl.
- ⁸⁶ Die Gleichwertigkeit der beiden östlichen Aufgänge mit der Cordonata ist an den Ausbuchtungen des Stufenrings abzulesen, der alle drei Öffnungen unterschiedslos in sich konzentriert. Die drei Rampen sind im Grundriss von 1567 (Abb. 1) graphisch völlig gleichartig wiedergegeben und nur unwesentlich schmaler als die Cordonata. In der Forschung sind sie neben dieser und der Freitreppe vor dem Senatorenpalast meist unbeachtet geblieben. *Thies* (Anm. 2), S. 18 spricht die Cordonata als den alleinigen Zugang und die östlichen Rampen nur als Abgänge an. Aber gerade der Einzug, den Karl V. im April 1536 in Rom hielt, zeigte, wie notwendig ein würdiger Aufgang vom Forum aufs Kapitöl gewesen wäre. Da er damals noch fehlte, musste dem Kaiser der Zug über das Kapitöl vorenthalten werden (dazu zuletzt *A. Chastel*, *The Sack of Rome, 1527*, Princeton 1983, S. 209 f.). Den Zustand vor Michelangelos Regulierung gibt eine Zeichnung von Heemskerck wieder (*Thies*, Abb. 78): ein ungepflasterter Aufstieg ohne Stufen führte an der Nordflanke des Senatorenpalastes vorbei; über die Südseite bestand offenbar überhaupt kein Zugang. In Dupéracs Übersichtsplan von 1577 (*Thies*, Abb. 89) sind die beiden Rampen eingezeichnet. Sie bilden das Gegenstück zur Cordonata und müssen wie diese als originäre Bestandteile von Michelangelos Kapitölplan verstanden werden.
- ⁸⁷ "Areae Capitolinae ... Ichnographia", vgl. *Thies* (Anm. 2), S. 241, Anm. 74. – PAVLVS III PONT. MAX. STATVAM AENEAM / EQVESTREM . A. S.P.Q.R.M. ANTONINO PIO ETIAM / TVM VIVENTI STATVAM VARIIS DEIN VRBIS / CASIB: EVERSAM ET A. SYXTO IIII PONT. MAX. AD / LATERAN. BASILICAM REPOSITAM VT MEMO / RIAE OPT. PRINCIPII CONSVLERET PATRIAEQ. / DECORA ATQ. ORNAMENTA RESTITVERET / EX HVMILIORI LOCO IN AREAM CAPITOLINAM / TRANSTVLIT ATQ. DICAVIT / ANN SAL M.D.XXXVIII; vgl. *Buddensieg* (Anm. 5), S. 219, Anm. 27.
- ⁸⁸ *Thes. Ling. Lat.*, II, 1901, col. 496 f.; RE, II, 1896, col. 618; *S. Platner / Th. Ashby*, *A Topographical Dictionary of Ancient Rome*, London 1929, S. 47 ff.
- ⁸⁹ *H. Leclercq*, Art. "Area", in: *Dict. d'archéologie chrétienne et de Liturgie*, I, 1924, col. 2787 ff.; *ders.*, Art. "Domaine funéraire", *ibid.*, IV/1, 1920, col. 1276 ff.; RAC, I, 1950, col. 645/46.
- ⁹⁰ *A. Alciato*, *De verborum significatione* (ed. princ. Lyon, 1530), in: *Omnes...in utrumque ius...commentarii*, Basileae, tom. I, 1570, col. 393: Area locus sine aedificio est...quod sicut ara in templis pura est, ita haec ab aedificiis pura, nec obiecta sit.
- ⁹¹ S.o. Anm. 62.
- ⁹² IMP. CAESARI DIVI ANTONINI. F. DIVI HADRIANI / NEPOTI DIVI TRAIANI PARTHICI PRONEPOTI DIVI / NERVAE ABNEPOTI. M. AVRELIO ANTONINO PIO / AVG. GERM. SARM. PONT. MAX. TRIB. POT. XXVII. / IMP. VI. COS. III. P. P. S.P.Q.R.; vgl. *Buddensieg* (Anm. 5), S. 219, Anm. 30; vgl. RAC, III, 1957, col. 287 ff.
- ⁹³ Sacrum...hoc ex solum existimatur, quod ex auctoritate populi Romani consecratum est, velut lege de ea lata aut Senatus Consulto facto, *Gai* 2, 5, zit. nach *Düll* (Anm. 48), S. 150. – Eine Konsekration nach antikem Ritus vermutete schon *Buddensieg* (Anm. 5), S. 189. – Vgl. RE IV/1, 1900, col. 896 ff., Art. "Consecratio".
- ⁹⁴ Das war z.B. bei der Statuenstiftung Sixtus' IV. im Jahre 1471 der Fall; in der Inschrift heisst es: Sixtus IV. ... aeneas insignes statuas ... Romano populo unde exorte fuere restituendas condonandasque censuit; vgl. *Siebenhüner* (Anm. 9), S. 126, Anm. 1.
- ⁹⁵ S.o. Anm. 87. – Zur Bezeichnung des kapitolinischen Asyls als "locus sacer" durch die Humanisten s.o. Anm. 35 u. 40. Allgemein zum "locus sacer" vgl. RE, 13/1, 1926, col. 957 ff.
- ⁹⁶ S.o. Anm. 16.
- ⁹⁷ Dies ist durchaus im Sinne von *J. B. Fischers von Erlach* "Entwurf einer historischen Architektur" von 1721 gemeint. Der Architekt versteht sein Werk als Auseinandersetzung mit historischen Modellen, er knüpft direkt an bestimmte Exempla aus der Geschichte an, die er einer ganz subjektiven, auf sein eigenes Schaffen gerichteten Interpretation unterwirft. – Vgl. *G. Kunoth*, *Die Historische Architektur Fischers von Erlach*, Düsseldorf 1956, bes. S. 178 ff.; *E. Iversen*, *Fischer von Erlach as Historian of Architecture*, in: *Burl. Mag.*, C, 1958, S. 323 ff.
- ⁹⁸ Dies gilt wohlgerneht für den Gesamtplan. Einzelne Motive sind natürlich herzuleiten und weiterzuverfolgen, vgl. *Thies* (Anm. 2), S. 173 ff. u. S. 194 ff. – Eher als "Antwort" auf Michelangelos Kapitöl denn als seine Nachfolge ist Berninis Petersplatz zu werten, vgl. *Y. Bruand*, *Place du Capitole et place Saint-Pierre à Rome*, in: *Gaz. B.-A.*, 91, 1978, S. 173-184.
- ⁹⁹ *Siebenhüner* (Anm. 9), S. 28 f. u. Abb. 6.
- ¹⁰⁰ *P. Pecchiari*, *Roma nel Cinquecento* (*Storia di Roma*, vol. XIII), Bologna 1948, S. 215 f.; *Butzek* (Anm. 76), S. 214 f.

- ¹⁰¹ *Pecchiae* (Anm. 100), S. 221 f.
- ¹⁰² *Ibid.*, S. 197 ff.
- ¹⁰³ *Ibid.*, S. 203 ff., 255.
- ¹⁰⁴ E. H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*, Princeton 1957, S. 306 f. (das Zitat nach *Baldus de Ubaldis*, In *Digestum...Commentaria*, *ibid.* Anm. 81).
- ¹⁰⁵ J. Kirshner, "Ars imitatur naturam". A Consilium of Baldus on Naturalization in Florence, in: *Viator*, 5, 1974, S. 289-332, v.a. 309 ff.
- ¹⁰⁶ E. H. Kantorowicz, *The Sovereignty of the Artist. A Note on Legal Maxims and Renaissance Theory of Art*, in: *Fs. E. Panofsky*, New York 1961, wieder in: *ders.*, *Selected Studies*, New York 1965, S. 354 ff.
- ¹⁰⁷ *A. Alciato*, *Omnes commentarii* (Anm. 90), tom. II, col. 337: Fictio est legis adversus veritatem in re possibili ex iusta causa disposito: etenim constat, nunquam extendi fictionem ad ea quae impossibilia sint, sive de iure, sive de facto id fieri nequeat. Imitatur enim fictio naturam, nec facile lex fictionem adversus fictionem inducit. Hincque receptum est in fictione translative extremi, a quo incipit fictio, habilitatem aptitudinemque requiri, ne alias lex quicquam impossibile videatur inducere: quae omnia nos locis suis diligenter excussimus. Ceterum videmus et id quoque Poetis observatum esse, ne facile impossibilia inducant.
- ¹⁰⁸ Der vage Versuch von *Thies* (Anm. 2), S. 36 f., eine zumindest intendierte politische Funktion der drei Gebäude aufzuzeigen und als Ausdruck einer "Dreiteilung" der Gewalten zu interpretieren, überzeugt nicht. Gewaltentrennung als politisches Prinzip kannten weder die italienischen Stadtrepubliken noch gar die frühabsolutistischen Staatswesen des 16. Jahrhunderts. Auch die Geschichte Roms im 16. Jahrhundert gibt keinen Anhaltspunkt dafür, dass an eine organisatorische Umstrukturierung der politischen Macht auf dem Kapitol gedacht wurde; alles deutet vielmehr auf ihre Ausdünnung hin. *Pio Pecchiae* (Anm. 100), der wohl beste Kenner dieses Zeitabschnitts römischer Geschichte lässt an der faktischen Entpolitisierung des Kapitols keinen Zweifel. Die Aufschriften der Ansicht im sog. *Cod. Dyson Perrins* (*Thies*, Abb. 8) reichen als einzige Stütze für eine solche These jedenfalls nicht aus. – Zum Pal. Nuovo vgl. *Siebenhüner* (Anm. 9), S. 115 ff.
- ¹⁰⁹ *Mandowsky | Mitchell* (Anm. 39), S. 41 u. Pl. 75, 76.
- ¹¹⁰ *F. Gregorovius*, *Alcuni cenni storici sulla cittadinanza romana*, in: *Atti della R. Accad. dei Lincei*, *Memorie della Classe di scienze morali, storiche e filologiche*, Ser. III, 1876/77, vol. I, S. 314-346, bes. S. 333 f.
- ¹¹¹ *H. Jamitschek*, *Das Capitolinische Theater von 1513*, in: *Rep. f. Kunstwiss.*, V, 1882, S. 259 ff.; *A Bruschi*, *Il teatro Capitolino del 1513*, in: *Boll. Palladio*, 14, 1974, S. 189 ff.
- ¹¹² *D. Summers*, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981, passim.
- ¹¹³ *Kantorowicz* (Anm. 106), S. 355; zur Beziehung Michelangelos zu Petrarca: *Summers* (Anm. 112), S. 33 ff.
- ¹¹⁴ *J. Lavin*, *The Campidoglio and Sixteenth-Century Stage Design*, in: *Essays in Honour of W. Friedlaender* (Marsyas, Suppl. II), 1965, S. 114 ff.
- ¹¹⁵ *Fehl* (Anm. 27), S. 362; *Buddensieg* (Anm. 5), S. 190 u. Anm. 32.
- ¹¹⁶ *Künzle* (Anm. 1), S. 257 u. Anm. 14. – Das von Künzle nach dem Original erneut publizierte Dokument vom 20. Okt. 1498 lässt den Schluss *Siebenhüners* (Anm. 9), S. 54 nicht zu, der Reiter hätte damals schon auf das Kapitol transferiert werden sollen. Auch Künzle schreibt davon nichts. Wir möchten vermuten, dass die Initiative von Alexander VI. selbst ausging, der das Bronzefigurenwerk zum Vatikan oder in die Leostadt, der für das Jubeljahr 1500 sein besonderes Augenmerk galt, überführen wollte; vgl. *Pastor* (Anm. 19), Bd. III/1, S. 638 f. – Dies vermutet auch *C. D'Onofrio*, *Renovatio Romae. Storia e urbanistica dal Campidoglio all'EUR*, Roma 1973, S. 177.
- ¹¹⁷ *Künzle* (Anm. 1), S. 257 u. Anm. 13.
- ¹¹⁸ *Ibid.*, S. 257 f.; schon Künzle hat den Aussagewert jenes Gesandtenberichtes relativiert, der von Einwänden Michelangelos spricht.
- ¹¹⁹ *D'Onofrio* (Anm. 116), S. 174, Anm. 4 u. 5: *Rmus Dnus* (card. *Tranensis*) *declaravit mentem Smi D.N. videlicet quod cum lateranensem palatium minitetur ruinam timendum est ne citissime sua sponte ruat inferatque maximum damnum ecclesiae et convicinis et sic volens S. Sua huic damno tam certo occurrere deici mandat quapropter Rmus Dnus consuluit nobis quod minimidodum expediret capitulo ut propriis impensis demoliretur cum et tegulae et trabes quam plurimi pro ecclesie reparatione inde lucraretur, quod exequi decretum est. – Comisere dominis fabricatoribus ut paciscantur cum quodam architecto ad effectum evertendi palatium lateranense faciantque prout eis consultum videbitur.*
- ¹²⁰ Die umfangreiche Literatur ist leicht zugänglich über den Artikel "Konstantinische Schenkung" in: *L Th K²*, 6, 1961, col. 438 f.; die Standardedition stammt von *H. Fuhrmann*, *Constitutum Constantini*, MGH, *Fontes iuris Germanici antiqui in usum scholarum separatim editi*, X, 1968.
- ¹²¹ *Ed. Fuhrmann* (Anm. 120), S. 87 f. Zeile 219 ff.: *...contradimus palatium imperii nostri Lateranense, quod omnibus in toto orbe terrarum preferitur atque precellet palatiis; deinde diadema videlicet coronam capitis nostri...et clamidem purpuream...et omnia imperialia indumenta...et diversa ornamenta imperialia...*
- ¹²² *J. Traeger*, *Der reitende Papst. Ein Beitrag zur Ikonographie des Papsttums*, München 1970, S. 12 ff.
- ¹²³ *Siebenhüner* (Anm. 9), S. 37 ff.; *Buddensieg* (Anm. 5), S. 179 ff.; *Butzek* (Anm. 76), S. 208 ff.

- ¹²⁴ Dazu grundlegend W. Setz, Lorenzo Vallas Schrift gegen die Konstantinische Schenkung. De falso credita et ementita Constantini donatione. Zur Interpretation und Wirkungsgeschichte, Tübingen 1975.
- ¹²⁵ Setz (Anm. 124), S. 100 f. – Es sollte erwogen werden, ob nicht auch die Restaurierung des Reiters und die Erneuerung des Sockels durch Sixtus IV. im Jahre 1474 (s.o. Anm. 115) als demonstrative Bekräftigung des päpstlichen Standpunktes zu verstehen ist.
- ¹²⁶ Setz (Anm. 124), S. 151 ff., 166 ff., 170.
- ¹²⁷ Ibid., S. 175.
- ¹²⁸ Ibid., S. 101.
- ¹²⁹ Ibid., S. 191.
- ¹³⁰ Ibid., S. 183; Th. Freudenberger, Augustinus Steuchus aus Gubbio, Augustinerchorherr und päpstlicher Bibliothekar (1497-1548) und sein literarisches Lebenswerk, Münster i.W. 1935, S. 127 f.: Steuchus berichtet, er sei noch 1530 "sequutum opinionem vulgarem seque dixisse postea Paulo III pont. max. hanc donationem fundamentis debilibus niti".
- ¹³¹ S. Ehses, Ein Gutachten zur Reform des päpstlichen Gnadenwesens aus dem Jahre 1538, in: Röm. Quartalschr., XIV, 1900, S. 102 ff.; Pastor (Anm. 19), V, S. 122 ff., das Zitat auf S. 126. – Vgl. auch L. Capasso, Paolo III, Vol. I, Messina 1925, S. 650 ff.
- ¹³² Chastel (Anm. 86), S. 208 f. – Die erste Massnahme dieser Art war die Freilegung der antiken Bau-ruinen vor dem Einzug Karls V. (s.o. Anm. 86). Als wichtiges Vorhaben nach dem Kapitolsplan wäre die Restaurierung und Wiederaufstellung der "Fasti consulares" zu nennen, die 1546/47 gefunden wurden und in den Hof des Konservatorenpalastes gelangten, vgl. Mandowsky/Mitchell (Anm. 39), S. 33 f.; Buddensieg (Anm. 5), S. 198 u. Anm. 119.
- ¹³³ Buddensieg (Anm. 5), S. 217 u. Anm. 11.
- ¹³⁴ S.o. Anm. 87.
- ¹³⁵ Buddensieg (Anm. 5), S. 191 f.
- ¹³⁶ Siehe oben Anm. 61.
- ¹³⁷ Siehe oben Anm. 103.
- ¹³⁸ N. Elias, Über den Prozess der Zivilisation, 7. Aufl., Frankfurt am Main 1980, Bd. 2, S. 369 ff.

RIASSUNTO

Il punto di partenza di questa ricerca è la questione se l'ovato intorno alla statua eque-
stre di Marco Aurelio può essere chiarito contenutisticamente. Le riflessioni seguenti hanno
come base la più recente cronologia, ampiamente esposta dal Thies e la sua constatazione
che cavaliere e ovato sono concettualmente inseparabili.

Tutti gli elementi essenziali dell'Area Capitolina di Michelangelo possono essere ricon-
dotti ad antichi Exempla. La posizione centrale e dominante del cavaliere corrisponde
alla descrizione che Stazio dà della statua equestre di Domiziano. Come luogo di colloca-
zione sul Campidoglio fu scelto appositamente il posto dove una volta si trovava l'asilo di
Romolo. Nell'ovato esso riappare "rivelato". La congiunzione fra quello e la statua eque-
stre si effettua attraverso l'antico diritto dell'immagine, che concedeva immunità, insieme
ad una propria zona di asilo, all'immagine dell'imperatore. Gli studi di giurisprudenza antica
riportarono a conoscenza l'antico diritto dell'immagine. Questo viene preso in considera-
zione per la prima volta per la statua equestre dell'Ercole d'Este a Ferrara. Sul Campi-
doglio Marco Aurelio fu nuovamente insediato per una legge sacrale antica — anche il ter-
mine "Area Capitolina" rimanda a questa sfera di legge. Michelangelo riesce in modo
straordinario a tradurre queste idee giuridiche in forma visiva, senza servirsi della simbo-
lica, senza riferimento al presente, e alla sua base sta la scienza della finzione giuridica come
modello di pensiero. Lo spostamento del Marco Aurelio dal Laterano fu reso possibile sol-
tanto perché Paolo III stesso non credeva più nella Donazione di Costantino, alla quale il
cavaliere indirettamente apparteneva. Sul Campidoglio la sua falsa interpretazione storica
viene corretta, e Marco Aurelio viene fittivamente rivestito di nuovo con tutti i diritti del-
l'antica immagine imperiale.