

GEORG SATZINGER

DER „KONSUL“ AM PALAZZO GONDI IN FLORENZ  
ZUR ÖFFENTLICHEN INSZENIERUNG ANTIKER STATUEN  
UM 1500

Klaus Schwager zum 70. Geburtstag

Die vorliegende Untersuchung ist aus Studienkursen der Bibliotheca Hertziana und des Kunsthistorischen Institutes in Florenz erwachsen. Besonders danken möchte ich Ursula Schlegel, Nicole Riegel, Michael

Eichberg, Hans Hubert, Christoph Luitpold Frommel, Manfred Luchterhandt, Arnold Nesselrath, Michael Rohlmann, Peter Stiberc, Andreas Tönnesmann und Matthias Winner.

## INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung .....	153
I. Zum Palast .....	153
II. Die Statue .....	160
1. Provenienz .....	160
2. Die Ergänzung .....	162
3. Der Standort am Palast .....	167
III. Andere Antikenaufstellungen .....	169
1. Aufstellungen ergänzter Antiken .....	169
2. Aufstellungen unergänzter Antiken .....	176
3. Antiken an Privatpalästen .....	181
IV. Die Bedeutung von Sangallos und Gondis Aufstellungsprojekt .....	183
Abkürzungen und mehrfach zitierte Literatur .....	189

## EINLEITUNG

Aus der Geschichte antiker Statuen in der Renaissance ist ein Fall unbeachtet geblieben, der in besonderer Weise Licht auf das Phänomen als Ganzes wirft. Er hat sich nicht nur verhältnismäßig früh, noch in den Jahren vor 1500, in Florenz zugetragen, sondern auch unter Beteiligung so illustrier Persönlichkeiten wie Giuliano da Sangallo, Giuliano Gondi und Lorenzo il Magnifico. Seine Wichtigkeit wird dabei durch die einzigartige Tatsache verbürgt, daß ein ambitionierter Privatmann – Gondi – auf Anraten seines Architekten – Sangallo – den antiken Torso eines „togatus“ ergänzen ließ und außen an seinem Palast prominent vor aller Öffentlichkeit als Denkmal aufstellen wollte. Weil es dazu nicht mehr kam, geriet der Fall in Vergessenheit. Die folgenden Ausführungen haben zum Ziel, ihn daraus zu befreien und ihn in seinem historischen Umfeld zu begreifen.

Als Giuliano Gondi sich entschloß, Giuliano da Sangallo zum Architekten seines neu zu errichtenden Palastes zu machen, muß er gewußt haben, wen er wählte und warum er es tat.<sup>1</sup> Indem er mit der Aufgabe den Baumeister Lorenzos il Magnifico betraute, der bereits in Poggio a Caiano eine exemplarische Villa errichtet und soeben mit dem Projekt für Ferrante von Aragon einen Königspalast von höchstem Anspruch erdacht hatte,<sup>2</sup> entschied er sich für ein Niveau, das ihm als Parteigänger der Medici und reichem Kaufmann ein besonderes Ergebnis gewährleisten mußte:

einen Stadtpalast, der zwischen Tradition und Erneuerung, zwischen vertrauter Medici-Sprache und individueller Erscheinung das rechte Maß zu halten schien. Man durfte zu Recht erwarten, daß Sangallo das klassische Florentiner Thema „Stadtpalast“ in diesem Sinne mit besonderer Bewußtheit anging (Abb. 1–3). Tönnesmanns Analyse des Fasadentorso des Palazzo Gondi hat bereits gezeigt, wie überlegt Sangallo den traditionellen Typus umformte zu einer in Proportionen, im Relief und im Detail gewissermaßen sensibilisierten und kultivierten Ausprägung, mit der bekanntlich die Florentiner Rustikafassade des Quattrocento ihren Abschluß fand.<sup>3</sup> Für ein vollständiges Verständnis von Sangallos Leistung ist es freilich unabdingbar zu wissen, wie er sich – gemeinsam mit dem Bauherrn – die Gesamterscheinung des Palastes im urbanistischen Kontext gedacht hat.<sup>4</sup> Denn erst darin enthüllt sich die Ambition beider zur Gänze, und es wird verständlich, wie es zu dem ehrgeizigen Statuenprojekt kam und warum es so weit gedeihen konnte. Und schließlich werden die künstlerischen Mittel seiner Wirkung besser vorstellbar.

Die Frage lautet daher zunächst: wie groß war die 1490 begonnene, 1501 beim Tode Giuliano Gondis unvollendet gebliebene und erst um 1870 durch Poggi vervollständigte Hauptfassade ursprünglich geplant? Und: wie hat man sich die Seitenfront zur Via delle Prestanze vorzustellen?

### I. ZUM PALAST

Das Baugrundstück, das sich durch Zukäufe während der Errichtungszeit des neuen Palastes noch arrondierte, lag mit seiner Schmalseite an der wichtigen Verbindung von Piazza della Signoria zu S. Croce (Via delle Prestanze – Süden), mit

seiner Hauptseite an der Straße, auf der sich alle wichtigen Umzüge der Stadt, vom Palazzo Vecchio kommend, zwischen Badia und Bargello hindurch nach S. Maria del Fiore bewegten (Via dei Leoni – Osten; Abb. 4, 5, 8). Daß der

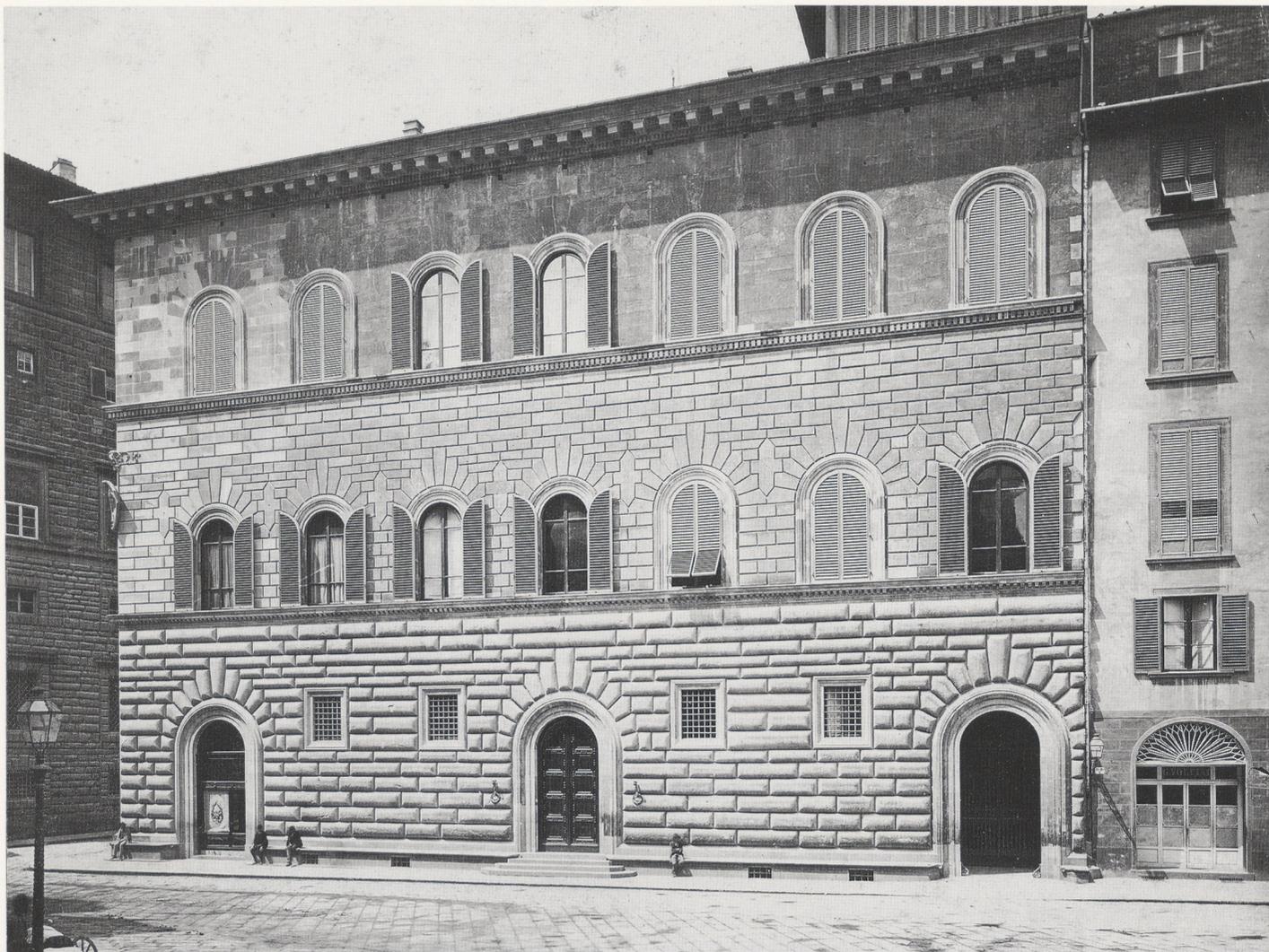
1 Zum Palazzo Gondi siehe TÖNNESMANN 1983.

2 Zu Poggio a Caiano TÖNNESMANN 1983, S. 103–108 und Philip E. Foster, *A Study of Lorenzo de' Medici's Villa at Poggio a Caiano*, New York 1978; zum Palast Ferrantes von Aragon BIERMANN 1970 und ders. u. Elmar Worgull, „Das Palastmodell Giuliano da Sangallos für

Ferdinand I., König von Neapel – Versuch einer Rekonstruktion“, *JbBerlMus*, 21 (1979), S. 91–118.

3 TÖNNESMANN 1983, S. 33–41.

4 Tönnesmanns Überlegungen zu dieser Frage werden im Rahmen der folgenden Interpretation diskutiert, die sich auf ein breiteres und differenzierteres Materialfundament stützt.



1. Florenz, Palazzo Gondi, von Osten

Palazzo Gondi durch diese im Stadtgefüge markante Position auch von Fremden in besonderer Weise wahrgenommen wurde, zeigt der Bericht des venezianischen Gesandten Sanudo über den triumphalen Einzug Karls VIII. in Florenz vom November 1494. In der ausführlichen Beschreibung des Zuges ist die gerade im Bau befindliche „caxa di Zulian Gondi“ das einzige Privatgebäude, das Sanudo einer ausdrücklichen Nennung für Wert hält.<sup>5</sup>

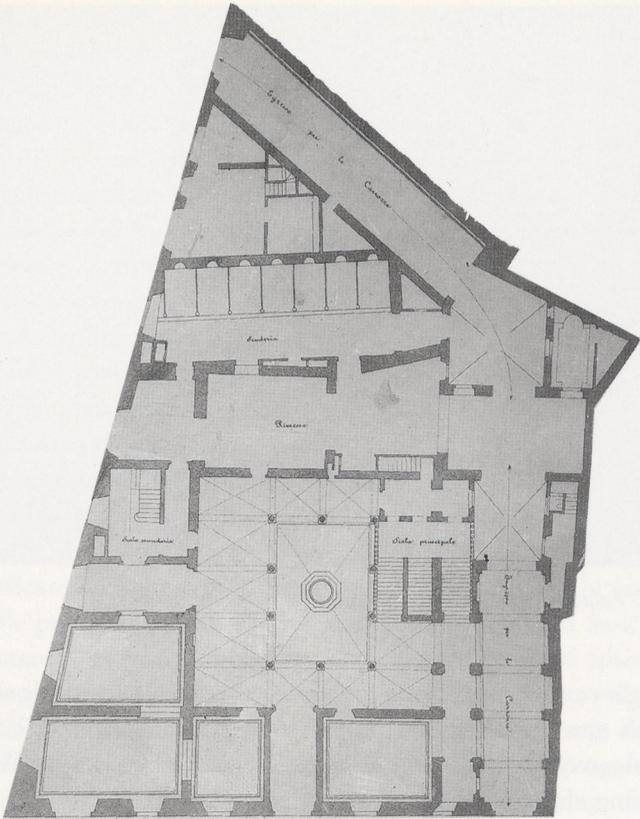
Aus den Bauaufnahmen Poggis, die den Bestand vor dem

vervollständigenden Umbau (gegen 1874) zeigen (Abb. 6, 7), und aus Stadtplänen des 16. und 17. Jahrhunderts in Verbindung mit metrisch zuverlässigem Planmaterial des 19. Jahrhunderts wird nicht nur sehr deutlich, wie eng die Gassen um die alte Casa Gondi ursprünglich waren, sondern darüber hinaus, in welchem spitzen Winkel (70°) die sich kreuzenden Gassen die Grundstücksecke definierten (Abb. 8).<sup>6</sup> Angesichts dieser Sachlage fragt sich, ob der neue Palast – wie Tönnemann meint – bis zur alten Ecke des zu

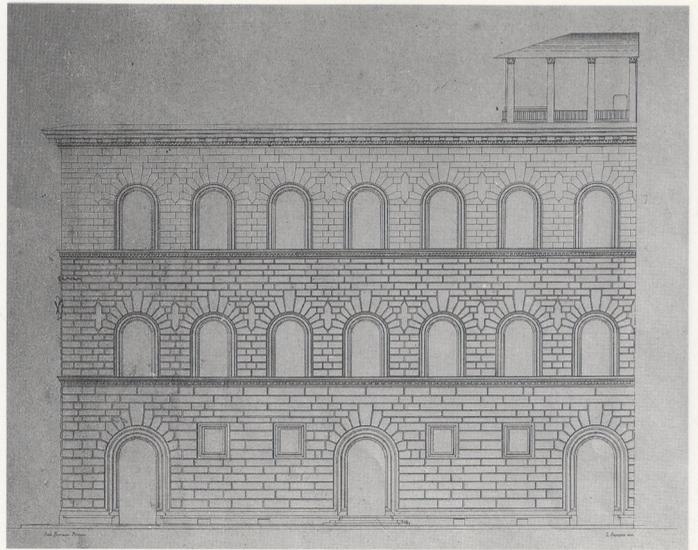
5 Dies von Tönnemann übersehene Zeugnis bei Marin Sanudo, *La spedizione di Carlo VIII in Italia*, hg. v. R. Fulin, (Archivio Veneto Bd. 3) Venedig 1873, S. 135: „Et procedendo [Carlo] passò da caxa de Zulian Gondi, passò via dal canto di Pazzi, et zonzendo in Santa Liberata smontò da cavallo [...]“. Zum Einzug Karls siehe: Yvonne Labande, „Entrée de Charles VIII à Florence (17 novembre 1494)“, *Études italiennes*, 5 (1935), S. 31–43; Eve Borsook, „Decor in Florence for the Entry of Charles VIII of France“, *FlorMitt*, 10 (1963), S. 106–122, hier S. 114 f.

6 In den Katasterplan von 1832 (ASF, Catasto generale toscano, Comunità di Firenze, Sez. F) wurde der Grundriß Poggis projiziert, der das Gondi-Anwesen vor dem Umbau wiedergibt. Der ursprüngliche Zustand der dem Palast gegenüberliegenden Zone wurde nach folgenden Quellen approximativ rekonstruiert:

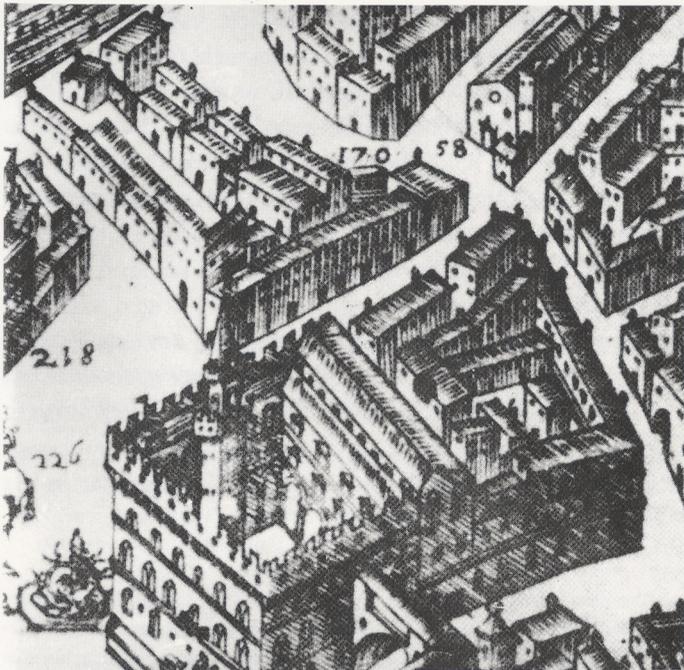
– einem Stadtplan von ca. 1620 und seiner teilweise aktualisierten Fassung von 1690 (ASF, Capitani di Parte, carte sciolte, c.1; c.2; vgl. Giuseppe Boffito u. Attilio Mori, *Piante e vedute di Firenze*, Florenz 1926 [Repr. Rom 1973], S. 67; abgebildet in: *Atlante di Firenze*,



2. Palazzo Gondi, Grundriß nach dem Umbau Poggis



3. Palazzo Gondi, Aufriß der Ostfassade



4. Umgebung des Palazzo Gondi. Buonsignori, 1584, Detail



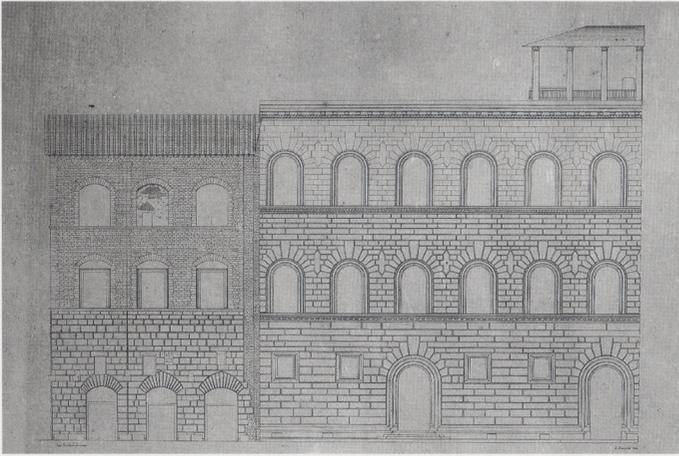
5. Seitenfront und Rückseite des Palazzo Gondi vor dem Umbau Poggis. B. Bellotto, Piazza della Signoria, 1740/45, Detail. Budapest, Szépmüvészeti Múzeum

Florenz 1993, S. 17, Abb. 5 und S. 18, Abb. 6; vgl. auch das Luftbild auf Taf. 92 ebd.);

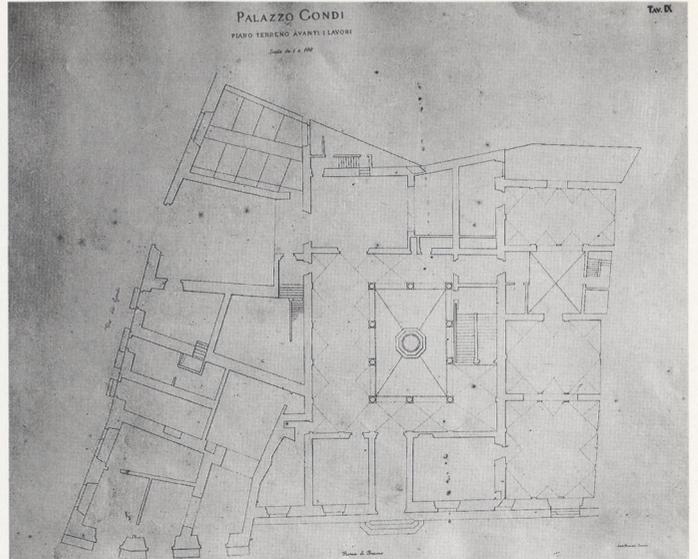
– den Skizzen von 1645 und 1649 der Zone um S. Firenze, die Coffey publiziert hat, sowie den zugehörigen Maßangaben (Caroline Coffey, „Pietro da Cortona’s Project for the Church of San Firenze in Flo-

rence“, *FlorMitt*, 22 [1978], S. 85–118; vgl. TÖNNESMANN 1983, S. 26 f.);

– ergänzend dazu wurden der Buonsignori-Plan von 1584 (Abb. 4) und das Gemälde von Mariani von 1645 (TÖNNESMANN 1983, Abb. 16) herangezogen.



6. Palazzo Gondi, Aufriß der Ostfassade vor dem Umbau Poggis



7. Palazzo Gondi, Grundriß vor dem Umbau Poggis

ersetzenden Gondi-Hauses errichtet werden sollte. Er hätte sich damit einer in Florenz verbreiteten Tradition des in die Straßenzeile vollständig oder nahezu vollständig eingebundenen, flächenhaft wirkenden Palastes angeschlossen, wie sie durch die Paläste Da Uzzano-Capponi, Alberto di Zanobi und in gewisser Hinsicht auch Rucellai (vor allem in seiner ersten Fassung) vertreten wird.<sup>7</sup> Die andere Möglichkeit wäre die, daß der neue Palast, unter Preisgabe eines kleinen Streifen Grundes auch an der Südseite, zwei Fassaden erhalten sollte, die den Bau als freistehenden Kubus vorgestellt hätten. Damit würde er sich in eine Tradition von als Block erscheinenden Bauten eingereiht haben, die vom Palazzo Vecchio über die Paläste Medici und dello Strozzi bis zum gleichzeitigen, idealtypischen Palazzo Strozzi reicht.<sup>8</sup>

Obwohl die vollständige, geschoßweise abgemilderte Rustizierung der Fassade andeutet, daß der Palazzo Gondi in der letztgenannten Tradition steht, nahm Tönnemann an, Gondi habe ein besonderes Interesse an restloser Überbauung seines Grundstückes gehabt und rekonstruierte deshalb eine Fassade von elf Achsen; auf die Rekonstruktion der Seitenfassade verzichtete er, dachte sie sich aber eben-

falls rustiziert.<sup>9</sup> Eine urbanistische Ausstrahlung würde sich bei einer solchen Lösung nicht ergeben haben, zumal der ungewöhnlich spitze 70°-Winkel dem Gebäude eine Wirkung als Kubus nicht gestattet hätte (Abb. 9).<sup>10</sup>

Ein 70° spitzer Winkel ist an den prominenten Palästen nicht nur des Quattrocento außerordentlich selten. Wenn er sich einmal – wie in Rom bei der Cancelleria an der Ecke zur Via dei Pellegrini – nicht vermeiden ließ, hat man das Problem bezeichnenderweise durch eine mehrfache Knickung der Fassadenflächen entschärft, was mittels der Pilastergliederung und der turmartigen Eckrisalite dort ästhetisch zu bewältigen war.<sup>11</sup> Entsprechendes verbot sich aber bei einem von der Ungebrochenheit seiner Fassadenflächen charakterisierten Florentiner Rustika-Palast.

Die Abbruchlinie des alten Gondi-Hauses und die zurückverlegte Bauflucht des neuen Palastes zeigen klar, wie sehr Architekt und Bauherr von Anfang an um eine Verbesserung der urbanistischen Rahmenbedingungen bemüht waren – ein Bestreben, das die Kommune unter Vermittlung Lorenzos il Magnifico Anfang Juni 1490 förderte und honorierte durch die billige Überlassung eines Hauses, das in Via

7 Zu den beiden erstgenannten Palästen siehe William F. Kent, „Il palazzo, la famiglia, il contesto politico“, *Annali di architettura*, 2 (1990), S. 59–72, mit weiterer Literatur; zum Palazzo Rucellai siehe: Brenda Preyer, „The Rucellai Palace“, in: *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, Bd. 2, London 1981, S. 155–225.

8 Zum Palazzo Medici: ELAM 1990; zuletzt Andreas Tönnemann, „Zwischen Bürgerhaus und Residenz. Zur sozialen Typik des Palazzo Medici“, in: *Piero de' Medici „il Gottoso“ (1416–1469). Kunst im Dienste der Mediceer*, hg. v. A. Beyer u. B. Boucher, Berlin 1993, S. 71–88; zum Palazzo Strozzi: ELAM 1991.

9 TÖNNESMANN 1983, S. 26–28, 30–32, Abb. 23.

10 TÖNNESMANN 1983, S. 26, 31, glaubt, der Palastkörper – in der von

ihm vermuteten Ausdehnung – habe auch in der Diagonalen wahrgenommen werden können; das ist bei der Enge der Gassen nicht überzeugend. Er meint, Poggi habe später „unter nahezu gleichen Voraussetzungen eine befriedigende Grundrißlösung verwirklicht“. Doch konnte Poggi immerhin mit einem 75°-Winkel arbeiten, der zudem durch die entscheidend verbreiterte Via delle Prestanze und die ungeknickte Weiterführung der Seitenfront bis zur Piazza della Signoria verschleiert wird; dort mußte sich noch der Eckpalast (Mercanzia vecchia) eine entsprechende Korrektur seiner Schmalseite gefallen lassen, wie der Baubefund zeigt.

11 Christoph L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Bd. 1, Tübingen 1973, S. 13.

delle Prestanze, also an der Schmalseite, an Gondis Besitz grenzte.<sup>12</sup> Die zweifelsfrei zu erkennende Bereitschaft Gondis, zugunsten einer besseren Wirkung seines Palastes etwas Baugrund preiszugeben, läßt vermuten, er habe dies auch bei der Schmalseite seines Palastes vorgehabt, sobald ihm dort genug Fläche zur Verfügung stand, um auch diese Seite im Sinne des Kubus auszubilden. Ohne das Entgegenkommen der Kommune hätte nur die Hauptfront an Via dei Leoni rustiziert werden können, die kurze Seitenfront aber wäre verputzt worden, wie dies etwa an den Palästen Rucellai oder Antinori der Fall ist.

Nicht zuletzt die Einschaltung Lorenzos il Magnifico zugunsten der Grundstückstransaktion läßt annehmen, daß Bauherr und Architekt sogleich nach Wegen gesucht haben, eine solche Notlösung zu vermeiden, von der in dem Ratsbeschluß folgendermaßen die Rede ist: *Gondi „coepit rehaedificare domum suae habitationis, sitam super angulo viae delle praestantiae, et a parte ante contra ecclesiam Sancti Florentis, et prout intelligitur cupit facere parietem ipsius domus a parte ante magnis lapidibus ornatum, et ut vulgo dicitur abozato“*.<sup>13</sup> Zwei Monate nach der Abtretung des Nachbarhauses an Gondi erfolgte die Grundsteinlegung der Hauptfassade und damit die endgültige Festlegung der Grundrißdisposition. So scheint es, der von Lorenzo il Magnifico eingefädelt Grunderwerb sei eine notwendige Etappe im Planungsprozeß gewesen, um das eigentlich Gewünschte, den an zwei Seiten rustizierten „Kubus“, zu erreichen. Das Testament Gondis von 1501 spricht zwar nur von der Fertigstellung der Fassade in Rustika bis zur Ecke: *„usque ad angulum prestantiarum“*,<sup>14</sup> von der Seitenfront ist nicht die Rede. Doch da Gondi auch die in jedem Fall wünschenswerte Vollendung der Fassade über ihre rechte, noch heute existierende Abbruchkante hinaus nicht erwähnt, kann man schließen, in seinem Testament habe er

mit dem Verzicht sogar auf die vollendete Symmetrie der Hauptfassade von jeder Ideallösung Abstand genommen und seine Nachkommen realistisch nur auf die Mindestlösung festlegen wollen. So gesehen spräche auch das Testament nicht dagegen, daß der Palast sich eigentlich als Kubus wie die Palazzi Medici und Strozzi darbieten sollte. Für Vasari war dies selbstverständlich, als er 1550 schrieb: *„Questo palazzo doveva fare la cantonata finita, e voltare verso la mercatantia vecchia: ma la morte di Giuliano Gondi la fece fermare.“*<sup>15</sup> Auch Giorgio Vasari d. J. scheint ihn sich 1598 so vorgestellt zu haben,<sup>16</sup> und Poggi hat ihn bei seiner Ergänzung ebenfalls als Kubus interpretiert.

Geht man davon aus, Sangallo und sein Bauherr hätten bei Grundsteinlegung der Fassade ähnlich gedacht wie Vasari, ergeben sich folgende Überlegungen: Eine Ausdehnung der Hauptfassade bis zur alten Grundstücksgrenze an Via delle Prestanze ist unwahrscheinlich, denn sie hat mehrere Nachteile: der Winkel wird mit 70° überaus spitz und führt im weiteren Verlauf der Via delle Prestanze zunehmend zu Einbußen der Grundstücksfläche, weil die alte Häuserfront mehrfach geknickt ist. Wollte man aber an Via delle Prestanze eine gerade Flucht, was bei einer Rustizierung sogar unabdingbar ist,<sup>17</sup> erschiene es als klügere Lösung, die unumgänglichen Grundstückseinbußen an der Ecke zuzugestehen, weil man damit einen für den Palastkörper besseren Winkel und eine Verbesserung der Verkehrssituation gewonnen hätte.

Damit ist für die Fassade zur Via dei Leoni eine Ausdehnung von neun Achsen höchst wahrscheinlich, also je eine Achse mehr zu seiten der äußeren Portale als die Vervollständigung Poggis bietet (und je eine weniger, als Tönnemann denkt).<sup>18</sup> Auf diese Weise wäre zur Via delle Prestanze ein für die Wirkung als Block ausreichender Winkel von ca. 80° zustande gekommen und hätte eine Nebenfassade von

12 PACCIANI 1993. Es handelt sich um das bei TÖNNESMANN 1983, S. 15, beschriebene Grundstück III in Via delle Prestanze. Die früheste Nachricht von Arbeiten für den Neubau datiert vom 27. April 1490, vgl. unten S. 160 f.

13 PACCIANI 1993, S. 203, folgert aus dem von ihm (S. 205) publizierten Beschluß des Consiglio del Popolo vom Juni 1490, den Hausverkauf an Gondi betreffend, Gondi habe generell nur die Vorderfront rustizieren wollen. Der betreffende Passus lautet vollständig: *„Julianus [...] de Gondis coepit rehaedificare domum suae habitationis, sitam super angulo viae delle praestantiae, et a parte ante contra ecclesiam Sancti Florentis, et prout intelligitur cupit facere parietem ipsius domus a parte ante magnis lapidibus ornatum, et ut vulgo dicitur abozato; et quod viris prudentibus displicet tortuositas dicti primi parietis, et via ibi restat etiam nimis arcta; et consulunt ut dictum parietem retrahat et ad cordam dirigat, ex quo etiam ipsa via magis lata redderetur; et ipse hoc faceret, si posset sua impensa tantundem loci recuperare quantum amitteret, faciendo ipsum parietem ad amussim.“* Daß in dem Text von Plänen, die sich erst nach dem erfolgten Beschluß realisieren lassen, nicht gesprochen wird, ist nur natürlich und muß nicht bedeuten, daß sie nicht existiert haben.

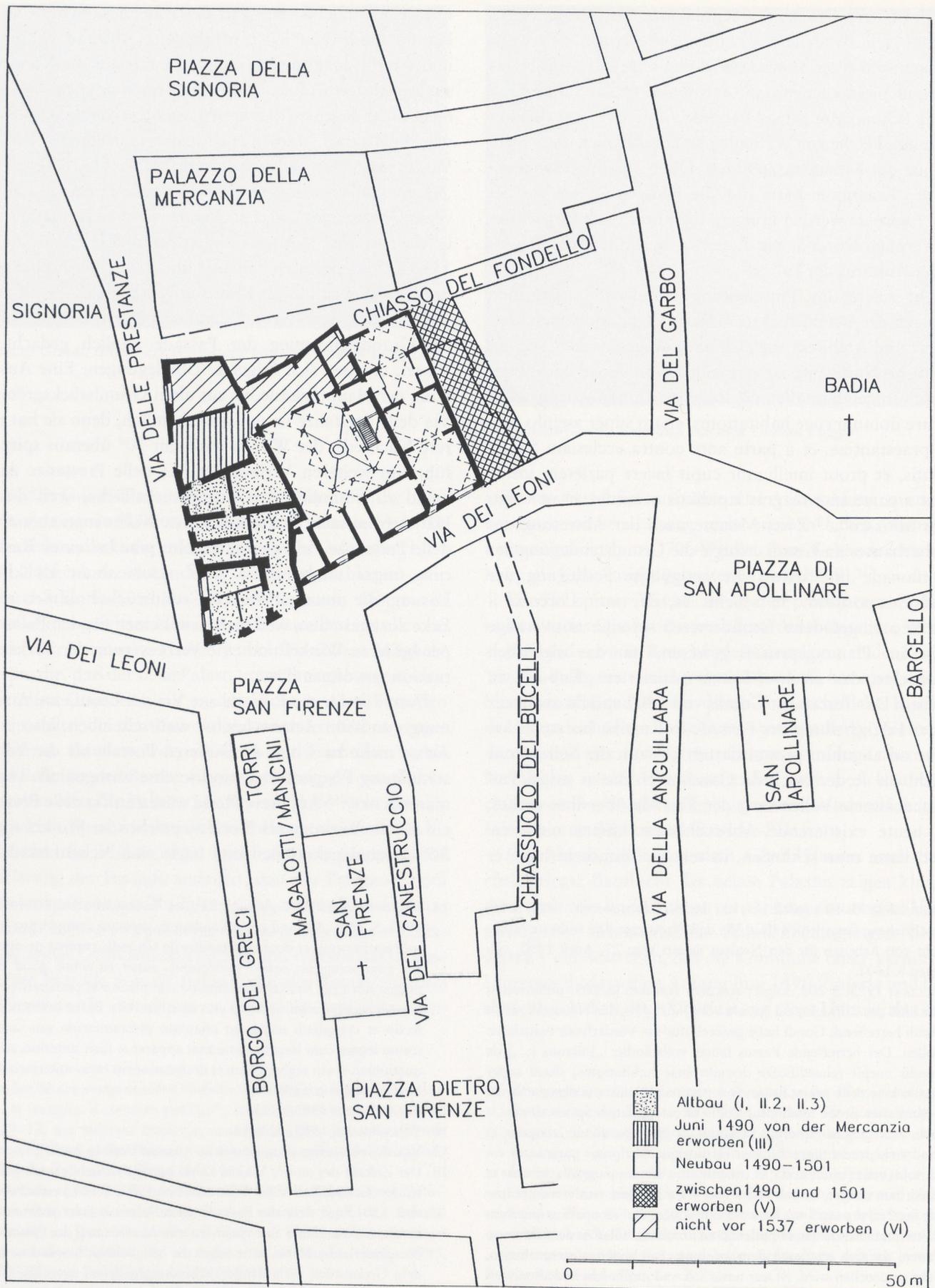
14 Vgl. den Passus (in Paragraph 23) des Testamentes bei TÖNNESMANN 1983, S. 130: *„Item ad preservandam memoriam suam et pro honore suorum filiorum et domus et familie de Ghondis cupiens ne opus iam per eum inceptum careat perfectione, iussit et voluit quod domus magna nova sue habitationis omnino compleatur et perficiatur, cum et quando videbitur infrascriptis eius exequutoribus. Et fiat huiusmodi perfectio et completio usque ad angulum prestantiarum seu conservatorum legum cum bogulis dumtaxat apparet et facie anteriori ad choequationem et seu raghuaglium et designationem faciei anterioris domus nove hactenus complete“*.

15 TÖNNESMANN 1983, S. 133.

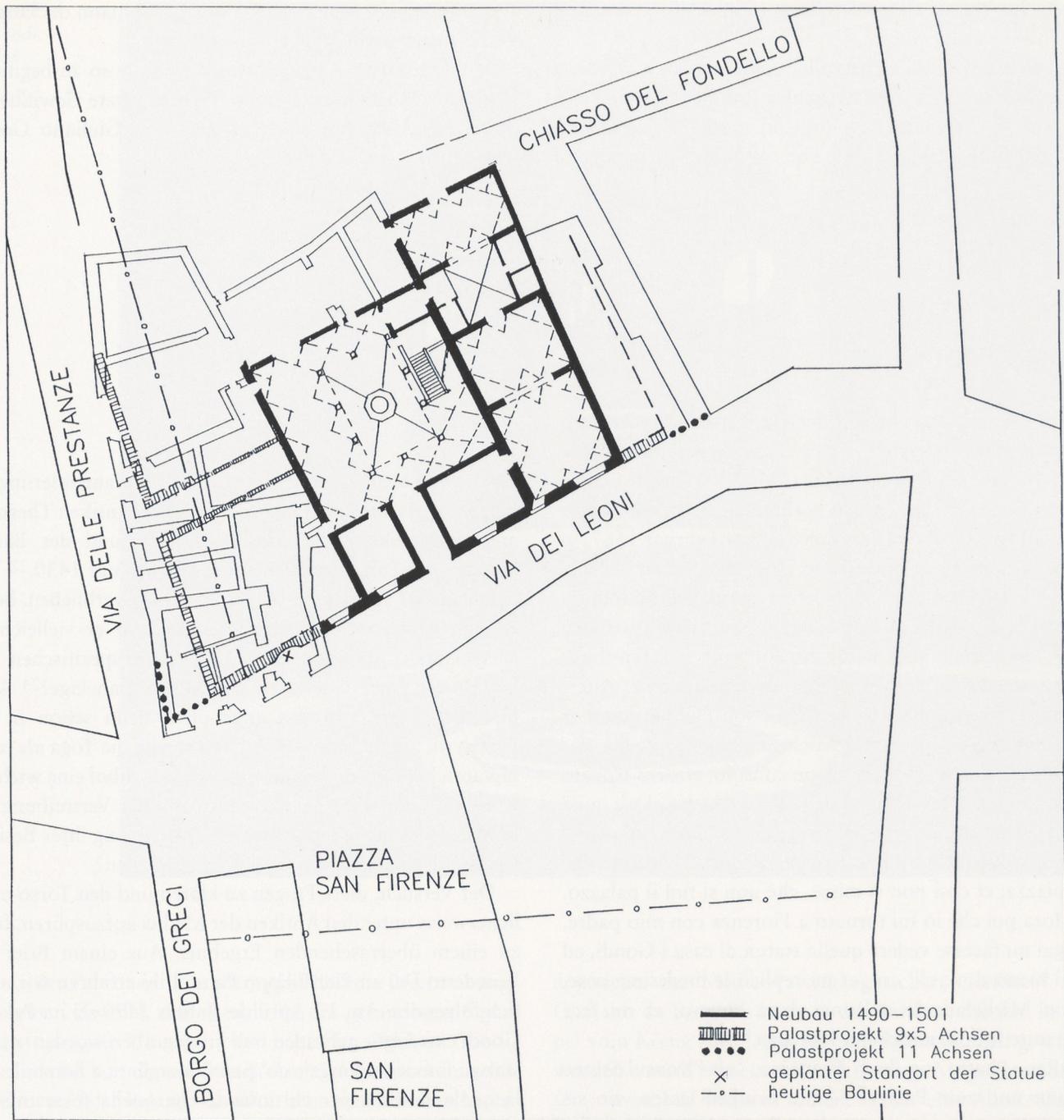
16 TÖNNESMANN 1983, Abb. 14.

17 Vgl. die eindeutige zeitgenössische Aussage dazu in Anm. 13.

18 Der Zukauf des an der Via dei Leoni nördlich anschließenden Grundstücks (Grundstück V bei TÖNNESMANN 1983, S. 16 f.) zwischen 1490 und 1501, mit dem die Fassade nach Ausweis ihrer rechten Kante bereits rechnet, hätte eine symmetrische Ausdehnung der Fassade nach Norden erlaubt. Dabei hätte sogar die Möglichkeit bestanden, das auf dem Grundstück verlaufende Verbindungsgäßchen zwischen Chiasso del Fondello und Via dei Leoni zu öffnen und so den Palazzo an drei Seiten freizustellen (vgl. zu dem Gäßchen ebd.).



8. Rekonstruktion der urbanistischen Situation und der Grundstücksverhältnisse



9. Rekonstruktion des Palastprojektes und des Standortes der Statue

fünf Achsen ermöglicht (Abb. 5, 9).<sup>19</sup> Die Mittelachse der Nebenfassade wäre dabei mit der Querachse des bestehenden Cortile zusammengefallen, d.h. das Portal der Nebenfassade hätte zentral in den Hof geführt. Für die Achsabstände der Fenster sind – analog zum Palazzo Strozzi – leicht

19 Das Konglomerat des Gondi-Besitzes an der Via delle Prestanze vor der Regulierung durch Poggi ist besser als auf dem Buonsignori-Plan zu erkennen auf Bernardo Bellottos Vedute der Piazza della Signoria (Budapest, Szépmüvészeti Múzeum, Inv. Nr. 645) von 1740–45; Tönnesmann ist diese Bildquelle entgangen.

von der Hauptfassade abweichende Verhältnisse anzunehmen.

So ergibt sich die Rekonstruktion eines als Kubus prägnant wirksamen, an Haupt- und Nebenseite freigestellten Palastes von neun zu fünf Achsen, bei dem der Palazzo Medici als Prototyp sehr viel deutlicher durchscheint, was zur Zeit des Baubeginns (1490) Giuliano Gondi nur erwünscht sein konnte. In seiner individuellen Redaktion des Typus sollte der Palast architektonisch-urbanistischen Vorstellungen exemplarisch Ausdruck verleihen, wie sie bei

dem gleichzeitigen Palazzo Strozzi perfekt realisiert werden konnten.<sup>20</sup>

Freilich kann auch nicht völlig ausgeschlossen werden, daß Gondi zugunsten einer optimalen Raumausnutzung auf den „Kubus“ verzichten wollte und diesen Verzicht mit einer einzigen Rustika-Fassade von elf Achsen zu kompen-

sieren gedachte – eine Lösung, die für Giuliano da Sangallo gewiß keine erwünschte gewesen wäre.

Immerhin war es geschickt, die Fassade so zu beginnen, daß beide Möglichkeiten offen blieben. Letzte Gewißheit in dieser Frage machte der vorzeitige Tod Giuliano Gondis unmöglich.

## II. DIE STATUE

### 1. Provenienz

Der Tod Gondis war es auch, der die Aufstellung der antiken Statue eines „togatus“ vor der Fassade verhinderte, die seitdem im Hof des Palastes steht (Abb. 10, 11). Wir wissen von dem Vorhaben durch den berühmten Brief Francesco da Sangallo an Vincenzo Borghini vom 28. Februar 1567, in dem er berichtet, wie er 1506 in Rom dabei war, als sein Vater und Michelangelo den soeben gefundenen Laokoon aufsuchten, den Giuliano da Sangallo sofort identifizieren konnte; er enthält aber auch die Antwort auf Borghinis Anfrage, was Francesco über Florentiner Statuen des Altertums wisse. Im Anschluß an den Laokoon-Fund erinnert er sich: „[...] mio padre disse a Michelangelo, che quella statua, che era in casa i Gondi, era un consolo, et s'era trovato quando si fecero i fondamenti della Parte Guelfa, dove quivi erano le Terme, et che lui l'haveva condotta in casa i Gondi, quando faceva il palazzo, per metterla sul canto, che va in piazza; et così non si misse, ché non si finì il palazzo. [...] Hora poi che io fui tornato a Fiorenza con mio padre, lo pregai mi facesse vedere quella statua di casa i Gondi, ed egli mi menò dove ell' era, et mi replicò le medesime cose, che con Michelangelo a Roma detta haveva, et mi fece vedere tutte le cose antiche di Fiorenza.“<sup>21</sup>

Giuliano hatte sie laut Francesco als Konsul-Statue bestimmt und zum Palazzo Gondi bringen lassen, wo sie offensichtlich ergänzt und mit einem besonderen Sockel versehen wurde. Dazu später. Dies alles kann natürlich nur im Einklang mit dem – zahlenden – Bauherrn geschehen sein.

Nach Francesco war die Statue bei der Fundamentierung des Palazzo di Parte Guelfa, dem Standort der antiken Thermen, ans Licht gekommen; das würde aufgrund der Baugeschichte des Palastes bedeuten: spätestens um 1430.<sup>22</sup> War demnach der „togatus“ sechzig Jahre dort verblieben, bevor er zum Palazzo Gondi kam?<sup>23</sup> Oder war er vielleicht in Medici-Besitz übergegangen, was bei dem spezifischen Verhältnis der Parte Guelfa zu den Medici naheläge?<sup>24</sup> Auch inhaltlich hätte sich das angeboten, denn schon in der Panegyrik auf Cosimo den Älteren spielte die Toga als republikanisches und zugleich zivilistisches Symbol eine wichtige Rolle.<sup>25</sup> Dann wäre die Skulptur nach der Vertreibung der Medici 1495 bei der allgemeinen Zerstreung ihres Besitzes für Gondi und Sangallo verfügbar geworden?

Der Versuch, diese Fragen zu klären und den Torso möglicherweise unter den Antiken der Medici aufzuspüren, führt zu einem überraschenden Ergebnis. Aus einem Brief des Benedetto Dei an Pier Filippo Pandolfini erfahren wir nämlich folgendes: Am 27. April des Jahres 1490 sei im Palazzo Gondi eine Figur gefunden und ausgegraben worden – „una statua di marmo lunga e co' panni intagliati, e non ha capo, la quale si stima per chi intende che quella fosse in sulla porta del primo cerchio di Firenze ... e fu portata all'orto del Magnifico Lorenzo de' Medici“.<sup>26</sup> Mit dieser Nachricht haben wir beiläufig das allererste gesicherte Datum zum

20 ELAM 1991. Im Inneren des Palazzo Gondi freilich hatte man sich dagegen offenbar aus praktischen, vor allem umbautechnischen Rücksichten von vorneherein zu Kompromißlösungen verstanden, so daß es wie beim Palazzo Rucellai zu keiner strikt systematisierten Korrespondenz von Innen und Außen gekommen ist bzw. gekommen wäre. Bei den hier vermuteten Verhältnissen hätten sich hinreichende Belichtungsmöglichkeiten für die Innenräume eingestellt. Ein zusätzlicher Eingang durch das (neue) Südportal der Hauptfassade ist auszuschließen, denn ein Androne und Höfchen dahinter wären nicht sinnvoll unterzubringen gewesen.

21 Der Brief vollständig abgedruckt bei TÖNNESMANN 1983, S. 134.

22 Vgl. ZERVAS 1987, S. 185–230.

23 In dem außerordentlich detaillierten Inventar des Besitzes der Parte Guelfa von 1431 sind keinerlei Antiken erwähnt; ZERVAS 1987, S. 386–410.

24 Vgl. ZERVAS 1987, S. 212–214.

25 Vgl. die Verse Landinos „Magnus erat Caesar sed magnus Caesar in armis / At tu Cosme tua maior in urbe toga es“; Alison M. Brown, „The Humanist Portrait of Cosimo de' Medici“, *JWCI*, 24 (1961), S. 186–221, hier S. 201 f. (frdl. Hinweis von Michael Rohlmann).

26 Zitiert nach Giovanni Battista Uccelli, *Della Badia Fiorentina. Ragionamento storico*, Florenz 1858, S. 94; der Hinweis auf den Brief bei ELAM 1992, S. 55 f.



Neubau des Palastes;<sup>27</sup> vor allem aber läßt die Beschreibung kaum einen Zweifel, daß es sich bei der gefundenen Figur um den „togatus“ handelt, der heute im Palazzo Gondi steht. Er wird von der modernen Archäologie in claudische Zeit datiert;<sup>28</sup> der Palazzo Gondi erhebt sich, wie man heute weiß, über den Resten des antiken Theaters von Florenz, das unter Claudius entstand.<sup>29</sup> So darf man annehmen, die Statue habe einst zur Ausstattung des Theaters gehört. Daß sie nach ihrer Entdeckung nicht beim Palast Gondis blieb, sondern in den Besitz Lorenzos übergang, überrascht nicht

angesichts der Medici-Parteigängerschaft Gondis.<sup>30</sup> Auch Giuliano da Sangallo hatte ja die Antiken, die ihm in Neapel vom König zum Dank für sein Palast-Modell geschenkt worden waren, bei seiner Rückkehr dem Magnifico überlassen, obwohl er selbst in seinem Hause eine Antikensammlung aufbaute.<sup>31</sup> Und schließlich war Gondi dem Magnifico im Hinblick auf dessen Vermittlung bei der oben erwähnten Immobilientransaktion unmittelbar verpflichtet.

Als nach der Vertreibung der Medici deren im Palast untergebrachter Antikenbesitz konfisziert und in den Palaz-

27 Laut TÖNNESMANN 1983, S. 15, war der Baubeginn am 20. Juli; das Datum bezieht sich aber nur auf die Grundsteinlegung der „faccia dinanzi“.

28 Vgl. Hans R. Goette, *Studien zu römischen Togadarstellungen*, Mainz 1990, S. 123, Nr. 196: „claudisch, Kopf und Unterarme nicht zugehörig“.

29 Corinto Corinti, „Degli avanzi del teatro di Firenze romana“, *Atti della Società Colombaria fiorentina*, 1926, S. 160–183; er erwähnt (S. 180)

den Fund der Statue, identifiziert sie aber nicht mit derjenigen im Hof; LOPES PEGNA 1962, S. 105–114; Michaela Fuchs, *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum*, Mainz 1987, S. 96, zu anderen Skulpturenfunden aus dem Theater.

30 Wie Anm. 103 und 104.

31 *VasMil*, Bd. 4, S. 273 f., zur Antikensammlung der Sangallo S. 291.

zo Vecchio überführt wurde, die Antiken aus dem Garten bei S. Marco aber teilweise geplündert, teilweise nach November 1495 verkauft wurden, gelangte der „togatus“ offenbar wieder an seinen Fundort und an Gondi zurück, und das um so eher, weil er kein Geschenk aus völlig freien Stücken gewesen sein dürfte.<sup>32</sup>

Francescos falsche Angabe der Provenienz könnte zwei Ursachen haben: Entweder spielte nach so vielen Jahren und bei seiner indirekten Kenntnis in seiner Erinnerung das Stichwort der „Thermen“ die entscheidende Rolle, denn bei den Fundamentierungen des Palazzo Gondi war auch ein Straßenpflaster entdeckt worden, das man damals einer angeblichen Gräberstraße zwischen Thermen und Amphitheater zuordnete;<sup>33</sup> oder – und dies ist wahrscheinlicher – er hat die wahren Umstände verschleiert. Denn es war ihm gewiß nicht daran gelegen, daß durch Borghini bekannt würde, sein Vater habe sich nach der Vertreibung der Medici 1494/95 an deren Beraubung beteiligt.<sup>34</sup>

Immerhin können wir mit dem „togatus“ unverhofft ein weiteres Stück aus der Sammlung Lorenzo il Magnifico fassen, und zwar eines, das sich mit hoher Wahrscheinlichkeit im Garten von San Marco befunden hat.<sup>35</sup>

32 Vasari erzählt in der Vita Torrigianis (*Vas/Mil*, Bd. 4, S. 258), nach der Vertreibung seien alle Antiken versteigert, der größere Teil davon aber 1512 wieder zurückerstattet worden. Zu den Vorgängen siehe ELAM 1992, S. 50–52; die Nachrichten zur Plünderung am 9. November 1494 ebd. S. 76 Nr. 1. VIII f.; zur Versteigerung des Gartens im November 1495 ebd. S. 51 f. Wie Francesco (vgl. Anm. 21) berichtet, hat Sangallo das Heranschaffen der Statue veranlaßt; daran braucht nicht gezweifelt werden, da Sangallo im entscheidenden Zeitraum – Winter/Frühjahr 1494/95 in Florenz gewesen sein dürfte. Im Spätfrühling 1494 war er, von Savona kommend, mit Kardinal Giuliano della Rovere in Lyon eingetroffen. Schon im August des gleichen Jahres kehrt der Kardinal im Gefolge König Karls VIII. nach Italien zurück und folgt diesem auf seinem Zug über Florenz und Rom nach Neapel. Es gibt keinerlei Anhaltspunkte, daß Giuliano ihn nicht auch hierbei, wenigstens bis Florenz, begleitet hat, wohin es ihn auch wegen seines im März des Jahres geborenen Söhnchens Francesco gezogen haben dürfte. Ende Mai 1495 kehrte der Kardinal wieder nach Frankreich zurück, wohin ihm Sangallo gefolgt sein muß, denn Anfang Mai 1496 befindet er sich auf der Rückreise von Avignon nach Italien. Ab Frühjahr 1497 hält er sich wieder kontinuierlich in Florenz auf. Zur Dokumentation von Giulianos Lebenslauf in diesen Jahren vgl. Cornel v. Fabriczy, „Giuliano da Sangallo“, *JbPrKs*, 23 (1902), Beiheft, S. 1–42, hier S. 6 f. Giuliano besaß zudem in Florenz in seinem jüngeren Bruder Antonio (dem Älteren) einen Vertrauten, der ihn nachweislich häufig vertreten hat. Vgl. Georg Satzinger, *Antonio da Sangallo der Ältere und die Madonna di San Biagio bei Montepulciano*, Tübingen 1991, S. 118 f.

33 LOPES PEGNA 1962, S. 107.

34 Borghinis Bericht über die Statue bei TÖNNESMANN 1983, S. 135.

35 ELAM 1992, S. 55 f. vermutet zurecht, daß die von Dei genannte Statue nicht im Garten des Palazzo Medici, sondern im Garten bei San Marco untergebracht wurde; zur Antikensammlung Lorenzos vgl. BESCHI 1983. Die Antiken, die im Palazzo und in dessen Garten untergebracht

Seit ihrer Rückkehr an den Fundort blieb die Statue im Palazzo Gondi, relativ geschützt zwar, doch offenbar nicht unversehrt. Heute steht das auf Vorderansicht konzipierte Bildwerk an einer Hofwand, die beim Umbau des Palastes um 1870 erheblich verändert wurde (Abb. 10).<sup>37</sup> Daß es, wie auch Teile des Baudekors, damals eine Restaurierung bzw. Ergänzung und danach eine Neuaufrichtung erfahren haben kann, bleibt im Auge zu behalten.

Antik – aus gelblichem Marmor – ist der Torso mit seinem rechten Fuß und der Pyxis sowie einem Rest der Plinthe (Abb. 11–16).<sup>38</sup> Dieser wurde eingefügt in eine neue, nach hinten leicht ansteigende Plinthe von linsenförmigem Grundriß, der dem Querschnitt des Sockels darunter entspricht.<sup>39</sup> Die Grate der Gewandfalten sind vielfach alt bestoßen; die Patina der Fehlstellen gleicht der auf den intakten Oberflächen, mit Ausnahme der kaum patinierten Schäden um die Armansätze herum, die folglich jüngeren Datums sein müssen. Der nicht antike, verhältnismäßig qualitätvolle Kopf aus weißlichem Marmor, etwas zu klein für den Torso, ist sorgfältig eingepaßt. Die untere Hälfte der Nase wurde zu groß ersetzt. Ähnlich übergroß und plump sind die Arme aus weißem Marmor oder Stuck in die groben, frischen Ausbrüche gefügt. Sehr sauber ergänzt wiederum ist der linke Fuß vom Spann abwärts. Reste eines gelblichen Anstrichs bedecken die ganze, stark verschmutzte Figur; der Kopf zeigt Spuren dilettantischer Reinigungsversuche.

Der untere, schmucklose Schaft des Doppelsockels von flach linsenförmigem Querschnitt ist sauber geglättet und in auffallend besserem Erhaltungszustand als das reich geschmückte Postament darüber. Dieses zeigt die gleichen Alterungsspuren wie der originale Baudekor im Hof.<sup>40</sup> Rückwärtig ist der Sockel in die Wand eingelassen; auf den dort noch einsehbaren Teilen der Krümmung hat man den Fries nur in Bossen angedeutet.

Die Befunde an Statue und Sockel weisen auf zwei Ergänzungs- bzw. Erneuerungskampagnen: eine frühe, aus der Kopf, Fuß, Plinthe, und Schmuckpostament stammen, und eine sekundäre, in der man nach inzwischen eingetretenen Beschädigungen die Unterarme ersetzt, die Nase ergänzt, die kleinen Flickungen an der Plinthe und den Anstrich ausge-

waren, nennen Dokumente vom Oktober 1495; Eugène Müntz, *Les collections des Médicis au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris u. London 1888, S. 102 f. Vgl. unten Anm. 83.

36 Für eine gemeinsame Diskussion der Befunde habe ich dem Skulpturenrestaurator Peter Stiberc, Florenz, sehr zu danken.

37 Vgl. die Abb. 43 und 44 bei TÖNNESMANN 1983.

38 Vgl. Anm. 28.

39 Sie wurde später geringfügig ausgeflickt und übergangen.

40 Gänzlich abgestoßen ist die Schale im Zentrum des Frieses, auf der das Vögelchen darüber Halt fand.



11. „Konsul“



12. „Konsul“



14. „Konsul“, Detail

führt hat. In gleichem Zug wurde auch der glatte Sockelschaft erneuert oder stark übergeben. Während die zweite Kampagne vermutlich anlässlich der durchgreifenden Umbau- und Erneuerungsmaßnahmen am Palast im 19. Jahrhundert stattfand, ist die erste Restaurierung noch zu Lebzeiten Gondis vorgenommen worden, wie die stilistische Analyse zeigen wird.

Beginnen wir mit dem Sockel. Es handelt sich um einen Doppelsockel, der sich aus einem unteren glatten Schaft mit Fuß und einem reich durchgebildeten Postament darüber zusammensetzt. Ein im Prinzip vergleichbarer, jedoch weit aus schmuckvollerer Doppelsockel wurde 1519 von Benedetto da Rovezzano für Bandinellis Orpheus im Palazzo Medici realisiert (Abb. 20).<sup>41</sup>

Als Typus ist der wenig tiefe, in der Regel ovale Rundsockel im späten Quattrocento geläufig. Als ein Beispiel, bei dem der von Karniesen gefasste Fries gleichfalls ein Ornament trägt, mag etwa Benedetto da Maianos *Justitia* im Palazzo Vecchio (1476–81) stehen.<sup>42</sup> Die demgegenüber stark plastische Durchbildung in unserem Fall entspricht



13. „Konsul“

41 Vgl. Anm. 61.

42 POESCHKE 1990, Taf. 285.

dem Stilniveau, das auch sonst den Palazzo Gondi prägt. Das Postament ist stärker architektonisch aufgefaßt, inspiriert etwa von den Polstersockeln am Arco di Portogallo in Rom.<sup>43</sup> Der Schmuck (Abb. 11, 13) – stehende Akanthusblätter abwechselnd mit Delphinpaaren, die einander gegenüber um Achsen von Blüten oder eine Schale mit einem Vögelchen auf Muscheln geordnet sind – hat motivisch und stilistisch engste Parallelen im bauplastischen Repertoire des Palastes.<sup>44</sup> Der glatte Untersockel rührt wie gesagt vermutlich aus dem 19. Jahrhundert her; doch sprechen die sonst zu beobachtenden, überaus sorgfältigen Austauschmaßnahmen unter Poggi dafür, daß auch hier der alten Form streng gefolgt wurde.

So kommt als Datum für Doppelsockel und Plinthe, d. h. alle die endgültige Aufstellung vorbereitende Maßnahmen, nur die Erbauungszeit des Palastes in Frage.

Der Kopf<sup>45</sup> steht in der Tradition Florentiner Charakterisierungskunst etwa eines Benedetto da Maiano, ohne freilich dessen Niveau zu erreichen (Abb. 15, 16). Indem sich der unbekannte Bildhauer um eine antikisierende Stilisierung bemüht, die entfernt an republikanische Porträts erinnert, zeigt er sich zugleich beeindruckt von Maianos Fähigkeit, die Volumina großzügig zu gliedern, wobei gleichsam lineare Markierungen und eine weich modellierende Reliefbehandlung in Einklang gebracht werden. Die scharf umrissenen, etwas kugeligen Augen in tiefen Höhlen oder auch die Haarbildung sind ebenfalls sehr ähnlich.<sup>46</sup>

Spezifisch genug ist die stilistische Handschrift der Sangallo-Werkstatt, um den unbekanntem Ergänzern keinesfalls dort zu suchen; ein Blick auf die beiden Kaminfiguren des Palazzo Gondi nimmt hier jeden Zweifel.<sup>47</sup>

Sehr große Übereinstimmungen hingegen zeigen sich bei einer Werkgruppe, die aus guten Gründen mit Adriano Fiorentino in Verbindung gebracht wird.<sup>48</sup> Der als Medailleur und Bronzebildner bekannte Künstler hat nachweislich gelegentlich auch in Marmor gearbeitet,<sup>49</sup> so daß der Werkstoff einer Zuschreibung nicht widerspricht. Die oben genannten stilistischen Charakteristika kennzeichnen seine Arbeiten in eben dem qualitativen Abstand zu Maiano, der auch den Kopf des „togatus“ bestimmt. An die in den Jahren vor 1494 entstandenen Porträts des neapolitanischen Humanisten Pontano, vor allem die Medaillen<sup>50</sup> (Abb. 17)



15. „Konsul“, Detail

und besonders das jüngst aufgetauchte Marmorrelief<sup>51</sup> (Abb. 18), schließt sich unser Kopf so eng an, daß es den Anschein hat, hier habe sogar die ähnlich stilisierte Physiognomie Pontanos nachgewirkt. Auch handwerkliche Eigenheiten wie die Verwendung des Bohrers bei den Ohren oder die wulstartige, etwas schematische Ausbildung der Ohrenränder und der Lider finden sich hier wie dort.

Sicherlich kannte Sangallo den aus dem Kreis um Bertoldo hervorgegangenen Fiorentino schon aus der Zeit vor dessen mehrjährigem Aufenthalt in Neapel, das er nach dem

43 BOBER / RUBINSTEIN 1987, S. 228, Abb. 195a.

44 Vgl. das Kapitell 9 (TÖNNESMANN 1983, Abb. 52), den Pilaster im Vestibül des Piano Nobile (ebd., Abb. 72–74) oder die Stufenwangen der Hofterre (ebd., Abb. 64).

45 Die folgenden Beobachtungen und Überlegungen konnte ich mit Frau Ursula Schlegel diskutieren, der ich sehr herzlich danke.

46 Vgl. hier die Tonbüste des Filippo Strozzi in Berlin; Edgar Lein, *Benedetto da Maiano*, Frankfurt a. M. 1988, S. 145. Gute Abb. in: *JbBerlMus*, 34 (1992), S. 109.

47 KAT. *Giardino* 1992, S. 45–47.

48 Cornelius v. Fabriczy, „Adriano Fiorentino“, *JbPrKs*, 24 (1903), S. 71–98; DRAPER 1992, S. 44–53; KAT. *Giardino* 1992, S. 112–115, hier allerdings einige Ungenauigkeiten.

49 DRAPER 1992, S. 50 f., Abb. 27.

50 George F. Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, London 1930, Bd. 1, S. 82–87, Nr. 333–348, hier 340.

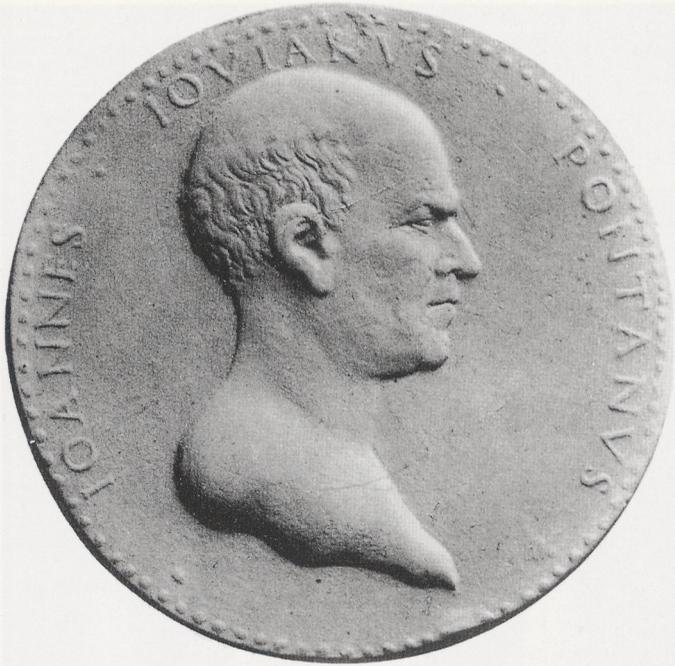
51 DRAPER 1992, Fig. 28; ders. in: *The Metropolitan Museum of Art, Recent Acquisitions: a Selection 1990–1991*, S. 26.



Tod seines dortigen Auftraggebers Ferrante bald nach dem Oktober 1494 wieder verlassen haben muß. Sehr wahrscheinlich hielt sich der Bildhauer anschließend in seiner Heimatstadt bei seiner Familie auf, bevor er im Februar oder März 1495 nach Urbino ging, von wo ihn die Suche nach Aufträgen drei Monate später über Mantua bis nach Deutschland führte. Am 12. Juni 1499 ist er in Florenz gestorben, wo ihn eine Quelle erst drei Wochen zuvor wieder bezeugt.

Wenn unsere Zuschreibung zutrifft, hat Sangallo dem arbeitsuchenden Bildhauer, der eine Familie zu unterstützen hatte, mit der Vervollständigung des „togatus“ einen Auftrag verschafft, der leicht in zwei bis drei Monaten zu bewerkstelligen war.<sup>52</sup> Ob er erst 1499 oder schon gleich

<sup>52</sup> Gewiß wurden damals auch die Arme erstmals ergänzt. Beispielsweise dauerte 1565 die Ergänzung eines sitzenden Philosophen zu einem Hl. Petrus, bei der Kopf und Hände sowie einige Überarbeitungen auszuführen waren, zwei bis drei Monate, ohne daß der Bildhauer Niccolò



17. Adriano Fiorentino, Medaillenporträt des Giovanni Pontano

nach der Rückführung der Statue in den Palazzo Gondi im Winter 1494/95 ausgeführt wurde, läßt sich nicht sicher sagen. Die größere stilistische Nähe, die den Kopf mehr mit den in Neapel entstandenen Pontano-Porträts verbindet als mit der in Deutschland gefertigten Büste Friedrichs des Weisen, spricht für das frühere Datum. Und nicht zuletzt die Ambitionen Gondis unmittelbar nach der Vertreibung der Medici, zu denen die Statuenaufstellung paßt, machen dies am wahrscheinlichsten.<sup>53</sup>

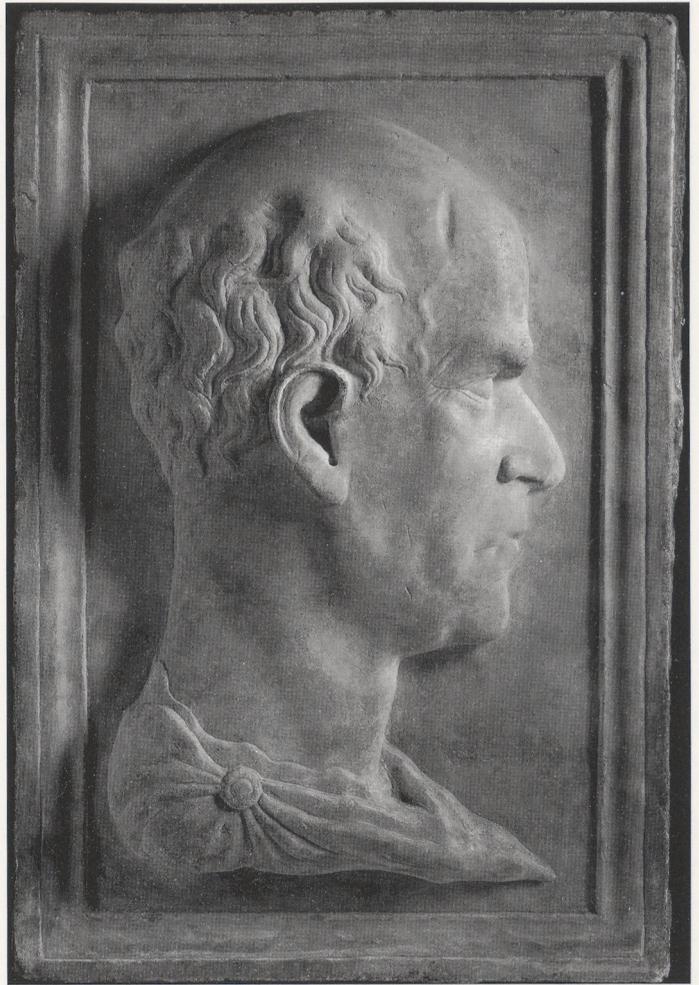
### 3. Der Standort am Palast

Wo aber hätte das Bildwerk außen am Palazzo Gondi seinen Platz finden sollen? Francesco schreibt, sein Vater habe es herangeschafft „per metterla sul canto, che va in piazza“ (Abb. 4, 9). Daraus schloß Tönnesmann, die Figur habe über der Ecke auf der Attika des Palastes stehen sollen, eine Annahme, die nicht nur sachlich abwegig, sondern auch sprachlich unbegründet ist.<sup>54</sup> Was „sul canto“ heißt, zeigt etwa Michelangelos Korrespondenz von 1525 über die Idee Clemens' VII., eine Kolossalstatue an der Ecke der Gartenmauer des Palazzo Medici gegenüber S. Lorenzo aufzustel-

de Longhi ständig daran gearbeitet haben muß. Vgl. Margherita Guarducci, „Un Arnolfo di meno. Riflessioni sulla statua marmorea di San Pietro nelle Grotte Vaticane“, *Xenia*, 14 (1987), S. 111–118.

<sup>53</sup> Siehe dazu unten, S. 183.

<sup>54</sup> TÖNNESMANN 1983, S. 11, 28, 31, 71.

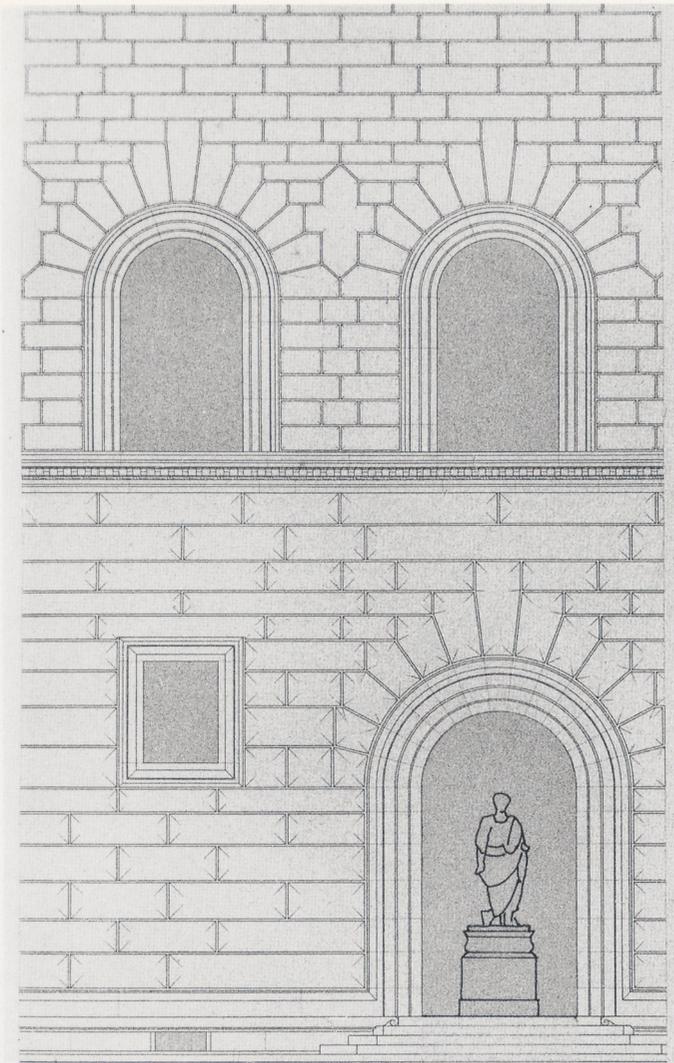


18. Adriano Fiorentino, Reliefporträt des Giovanni Pontano. Marmor. New York, Metropolitan Museum

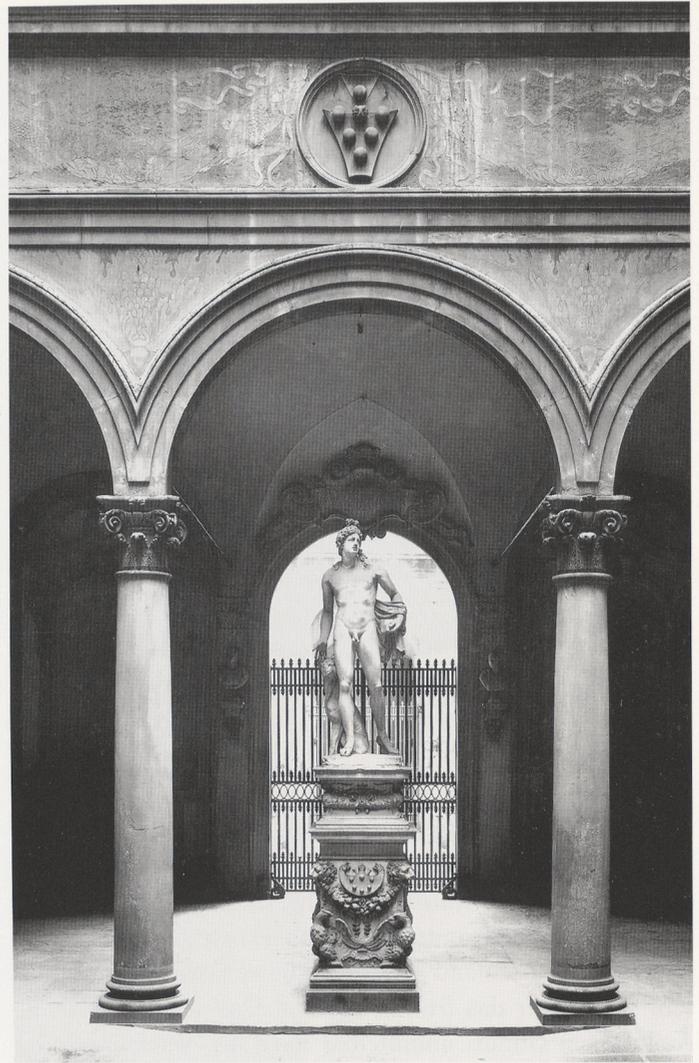
len<sup>55</sup> oder Vasaris Bericht von der Schließung der Eckloggia des Palazzo Medici durch die „finestre inginocchiate“ Michelangelos; beides meint eindeutig ebenerdige Maßnahmen. An letzterem Beispiel wird auch deutlich, daß nicht die „Kante“ der Ecke gemeint sein muß, sondern „sul canto“ „an der Ecke“ im weiteren Sinn heißen kann, denn Vasari formuliert: „le finestre inginocchiate a quelle stanze che sono sul canto dove Giovanni da Udine lavorò quella camera [...]“.<sup>56</sup> Es braucht also nicht angenommen werden,

<sup>55</sup> Zu dem Vorhaben Clemens' VII. siehe Michelangelos ironischen Brief an Fantucci (*Il Carteggio di Michelangelo*, Bd. 3, hg. v. P. Barocchi u. R. Ristori, Florenz 1973, DCCXXX): „al cholosso di quaranta braccia [...] che s'è amettere in sul chanto della loggia dell'orto de' Medici arri-schontro al chanto di messere Luigi della Stufa io v'ò pensato [...]]; e parmi che in su' decto chanto none stia bene, perche ochuperebe troppo della via“; vgl. ELAM 1990, S. 53. – Vgl. außerdem die Formulierungen anläßlich der Aufstellung des David Anfang 1504 (unten Anm. 125).

<sup>56</sup> VASARI, *Michelangelo* 1962, Bd. 1, S. 56.



19. Rekonstruktion des „Konsul“ in der Portalnische



20. Florenz, Palazzo Medici, Hof, Orpheus des Baccio Bandinelli

die Statue habe gewissermaßen in der Position eines Prellsteines an der Knickstelle der Fassaden stehen sollen, wogegen ja auch die Formulierung „che va in piazza“ spricht.

Entscheidende Indizien zur Lösung der Frage liefern die Statue selbst und ihr Sockel (Abb. 11, 12). Sein linsenförmiger Grundriß suggeriert nämlich einen Rundsockel, dessen reale Form mit der Aufstellung in einer flach gekrümmten Rundnische rechnet. Auch der Aufbau des Sockels ist aufschlußreich; mit ca. 60 Prozent der Höhe der Statue ist er ungewöhnlich hoch, wobei aber seine Teilung in einen glatten Unterbau und ein niedriges, tief gekehltes, reich ornamentiertes Postament darüber dieses Mißverhältnis wieder überspielt; denn auf weitere Entfernung sieht man das ornamentierte Postament mit der Statue zusammen, die an ihrer Oberfläche ebenso kleinteilig strukturiert ist.<sup>57</sup>

Zusammenfassend heißt das, daß die Statue trotz ihrer relativen Kleinheit mit Hilfe eines besonderen Sockels auf eine ganz bestimmte Höhe gebracht werden und in einer flach gerundeten Nische stehen sollte. Auszuschließen ist

m. E. die Vorstellung, in die Rustikaquaderung habe eine Nische eingearbeitet werden sollen, denn erstens hätte man damit die spezifische Wirkung der Rustika beeinträchtigt, und zweitens wäre durch die Annahme einer eigens maßgeschneiderten Nische die genannte Sockelmanipulation nicht mehr recht erklärbar. Die naheliegende Lösung scheint mir nach Prüfung aller Indizien vielmehr die zu sein, daß die Statue unter dem südlichen Portalbogen aufgestellt werden sollte (Abb. 9, 19).<sup>58</sup> Hier war ein zusätzlicher Eingang nicht

57 Die Statue ist 2,01 m hoch, die Plinthe 0,08 m. Der glatte, unterteilte Sockelschaft ist 0,88 m hoch, das profilierte und ornamentierte Postament darüber 0,41 m. In Bodenhöhe ist der Sockel 1,21 m breit; die Tiefe der vorderen Krümmung beträgt 0,24 m, die der hinteren, teilweise in der Wand vermauerten Krümmung im Lichten 0,20 m.

58 Nach Carl Stegmann u. Heinrich v. Geymüller, *Die Architektur der Renaissance in Toscana*, München 1885–1905, Bd. 5, „Giuliano da Sangallo“, Bl. 8 beträgt die lichte Höhe des Bogens 4,725 m, die Gesamthöhe 5,33 m; die lichte Weite beträgt 2,30 m (eigene Messung). Die Gesamthöhe der Statue mit Sockel (vgl. Anm. 57) erreicht 3,38 m; die Kämpferlinie liegt exakt in 3,57 m Höhe.

erforderlich<sup>59</sup> und eine Flachnische leicht zu realisieren; hier erreicht die Statue – im Rahmen schlüssig proportionierter Verhältnisse – mit ihrem Scheitel nahezu die Kämpferlinie, ein seit Nanni di Banco und Donatello klassisches Maß für Figuren in Nischen;<sup>60</sup> und hier schließlich bestätigt sich Francescos Formulierung „sul canto, che va in piazza“ aufs schönste: die Skulptur hätte sogar fast in der Mittelachse der Piazza gestanden und so den Platzraum wie ein Redner voll-

endet beherrscht. Das Projekt scheint, was das Verhältnis von Figur zu Sockel und beider zur umgebenden Architektur anlangt, von Einfluß auf Bandinellis Orpheus im Palazzo Medici (ca. 1519) gewesen zu sein (Abb. 20); auch dort erreicht mit Hilfe eines noch höheren Untersockels die Statue knapp die Kämpferlinie der Hofarkade, in welcher sie sogar weitaus zierlicher erscheint als der „togatus“ im Portalrahmen.<sup>61</sup>

### III. ANDERE ANTIKENAUFSTELLUNGEN

Der Fall des „Konsul“ ist in seiner historischen Position und Bedeutung erst richtig einzuschätzen, wenn wir uns die anderen frühen Beispiele vergegenwärtigen, bei denen Antiken öffentlich neu aufgestellt und in Verbindung damit restauriert worden sind, oder auch jene fragmentierten Antiken, die, neu aufgestellt, bewußt oder zwangsläufig unrepariert blieben. Zwar ist das Material zeitlich weit gestreut und disparat, doch nicht so, daß sich daraus nicht einige Kriterien ableiten ließen – wenigstens in Form eines ersten Versuchs; die Forschung steht hier noch am Anfang.<sup>62</sup> Gänzlich ausgeklammert bleiben Beispiele solcher Restaurierungen, die terminologisch besser als Reparaturen oder Flickarbeiten zu bezeichnen wären, weil sie am Monument nur konservierend eingegriffen haben und deshalb heute meist nicht zu verifizieren sind.<sup>63</sup>

#### 1. Aufstellungen ergänzter Antiken

Wenden wir uns zunächst den Antiken zu, die man anlässlich ihrer Aufstellung ergänzt hat, und dabei zuerst einer Gruppe von Beispielen, die alle städtische Monumente sind. 1329 wurden in Venedig der Torso einer antiken Panzerstatue und ein antiker Kopf, höchstwahrscheinlich Beutestücke aus dem Osten, zusammengefügt und zur Statue des „Todaro“ oder S. Teodoro vervollständigt, eines Drachentötters und wichtigen Stadtpatrons. Das Bildwerk fand auf einer der beiden Säulen der Piazzetta neben dem Markuslöwen Aufstellung, mit dem gemeinsam sie wie ein antikes Säulenmonument die komplexe Eingangssituation des kommunalen und sakralen Zentrums der Stadt besetzte (Abb. 21).<sup>64</sup> Bemerkenswert ist die offenbar beglaubigende, d.h. die das Alter, die Würde, die Authentizität der Statue unterstreichende Wirkung, die die antike Substanz und das antike Aufstellungsmuster gewährleisten sollten, aber bemerkenswert auch, daß damit zugleich ein möglicherweise heidnischer Aspekt der Spolien in der Statue des christlichen Heiligen gelöscht worden ist.

Anders die sogenannte „Madonna Verona“ (Abb. 22). Sie wurde 1368 durch Cansignorio della Scala als Brunnenfigur über einer antiken Brunnenschale auf der Piazza delle Erbe vor dem Palazzo del Comune errichtet.<sup>65</sup> Es handelt sich um eine römische, der Überlieferung nach aus Verona selbst stammende, weibliche Gewandfigur aus Marmor, die nun

59 Vgl. Anm. 20.

60 Vgl. stellvertretend an Orsanmichele Nannis Santi Quattro Coronati und Donatello's Hl. Georg. In beiden Fällen wird, wie etwa auch beim Hl. Ludwig von Toulouse, die tatsächliche Flachheit der Nische überspielt.

61 Die heutige Aufstellungssituation entspricht der ursprünglichen. Vgl. LANGEDIJK 1976, S. 33. Ebenfalls auf Doppelsockeln, um einer größeren Gesamthöhe willen, standen die unter Pius II. geschaffenen Apostelstatuen vor St. Peter; vgl. Rubinstein (wie Anm. 119) und Christoph L. Frommel, „Francesco del Borgo – Architekt Pius' II. und Pauls II.: I. Der Petersplatz und weitere römische Bauten Pius' II. Piccolomini“, *RömJbKg*, 20 (1983), S. 128 f., Abb. 6, 7, 22, 24; wenig ergiebig: Kathleen Weil-Garris, „On Pedestals: Michelangelo's David, Bandinelli's Hercules and Cacus and the Sculpture of the Piazza della Signoria“, *RömJbKg*, 20 (1983), S. 377–415.

62 Zum allgemeineren Phänomen der Spolie siehe ESCH 1969, zu Statuen bes. S. 33–36. Vgl. auch GESCHE 1971.

63 So z. B. die Arbeiten an den Dioskuren des Quirinal durch Leonardo Guidotti 1470 und durch Antico gegen Ende des Quattrocento; vgl. Arnold Nesselrath, „Antico and Monte Cavallo“, *BurlMag*, 124 (1982), S. 353–357. Zu Arbeiten am Marc Aurel vgl. Alessandra Melucco Vaccaro, „Il monumento equestre di Marco Aurelio: restauro e riuso“, in: *Marco Aurelio. Storia di un monumento e del suo restauro*, Mailand 1989, S. 211–276, bes. 218. Zu den frühen Restaurierungen vgl. Orietta Rossi Pinelli, „Chirurgia della memoria: scultura antica e

restauri storici“, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, hg. v. S. Settis, Bd. 3, Turin 1986, S. 181–250, hier S. 205–209 (mit der älteren Literatur); Arnold Nesselrath, „The ‚Venus Belvedere‘: An Episode in Restoration“, *JWCI*, 50 (1987), S. 205–214, bes. S. 205 f.

64 HAFTMANN 1939, S. 135; L. Sartorio, „San Teodoro, statua composta“, *ArteVen*, 1 (1947), S. 132–134. Vgl. WOLTERS 1974, S. 131; HUSE/WOLTERS 1986, S. 166.

65 WOLTERS 1974; Luigi Simeoni, *Verona*, Verona 1953, S. 50 f.; Gian Lorenzo Mellini, *Scultori veronesi del Trecento*, Mailand o. J., S. 111 f.



21. Venedig, Piazzetta, „Todaro“

um Kopf, Arme, Krone und Spruchband ergänzt wurde. Durch dessen Text „EST IVSTI LATRIS VRBS HAEC ET LAVDIS AMATRIX“ als Stadtpersonifikation ausgewiesen, repräsentiert sie gerade in ihrer materiellen Substanz die antike Wurzel der Stadt.

Ähnliches gilt vermutlich für die römische „Lupa“ auf dem Kapitol. 1471 war sie mit der Statuenstiftung Sixtus' IV. aufs Kapitol gelangt, dort aber gesondert und besonders prominent über dem Eingang des Konservatorenpalastes aufgestellt und alsbald um die Zwillinge ergänzt worden (Abb. 33).<sup>66</sup> So blieb sie weniger das alte Rechtssymbol, das sie im Kontext der anderen Statuenrelikte am Lateran gewesen war, sondern erinnerte nun vor allem an die Gründungslegende und verkörperte so Alter und Rang der Stadt anschaulich. Damit holte sie gewissermaßen die moderne Sienser Lupa ein, die schon 1429 mit den Zwillingen gegos-



22. Verona, Piazza d'Erbe, „Madonna Verona“

sen, danach vergoldet und auf einer antiken Säule „a piè al palazzo [...] accanto a la via che va a Malborghetto“ aufgestellt worden war (Abb. 23, 24);<sup>67</sup> zugleich übertraf sie an Beglaubigungskraft dieses pseudo-antike Arrangement durch die ihr eigene antike Materialität.

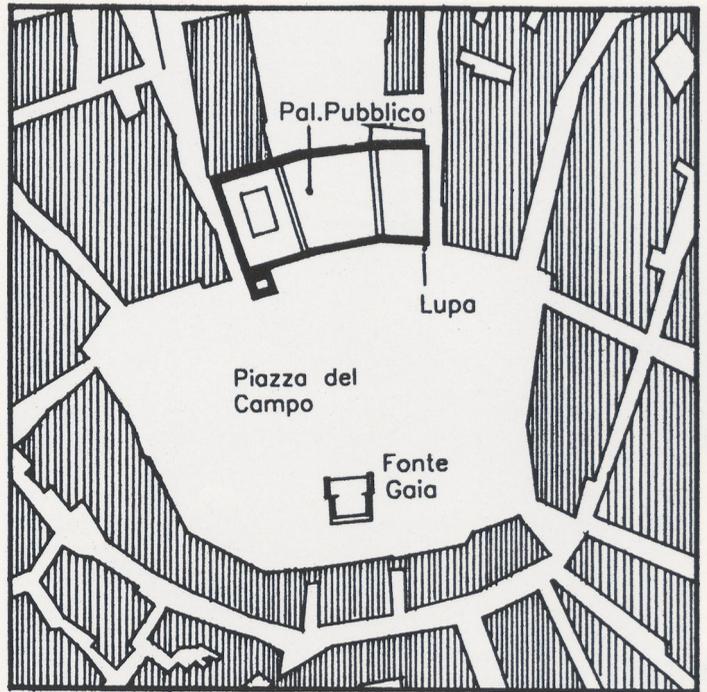
Der Koloß von Barletta erhielt 1491, nach einem 1607 aufgeschriebenen, älteren Zeugnis, seine Arme, Beine und das Kreuz in neuer Gestalt wieder (Abb. 25); sie waren ihm wohl schon 1309, als er noch am Hafen herumlag, von den Mönchen des benachbarten Manfredonia mit königlicher

66 BOBER/RUBINSTEIN 1987, Nr. 184; Adalbert Erler, *Lupa, Lex und Reiterstandbild im mittelalterlichen Rom*, Wiesbaden 1972. BUDDENSIEG 1983; Arnold Nesselrath, „Simboli di Roma“, in: KAT. *Pisanello* 1988, S. 200 f.; Ludovico Rebaudo, „Questioni di storia dell'archeologia nel Quattrocento, Teil 2: La ‚Lupa Capitolina‘ nel 1471“, *Prospettiva*, 73–74 (1994), S. 21–31.

67 Paolo di Tommaso Montauri, *Cronaca*, hg. v. A. Lisini u. F. Iacometti (Rerum Italicorum Scriptores Bd. 15), Bologna 1931/32, S. 804; P. Bacci, „La Lupa di Giovanni e Lorenzo di Turino“, *Rassegna d'arte senese e del costume*, N.S. 1 (1927), S. 227–231; Rosella Magrì, Kat. Nr. 76, in: KAT. *Pisanello* 1988, S. 230. Dietmar Popp bereitet eine Untersuchung zu den zahlreichen Sienser Wölfinnen vor.



23. Siena, „Lupa“ vor dem Palazzo Pubblico



24. Siena, Campo mit Standort der „Lupa“

Erlaubnis zugunsten eines Glockengusses geraubt worden.<sup>68</sup> Vor 1442 ist er auf den Marktplatz neben S. Sepolcro geschafft worden, wo man ihn als „Aracho“, als Bild des christlichen Kaisers Heraclius verstand. In Verbindung mit dieser Translozierung baute man zwischen 1442 und 1449 an S. Sepolcro eine Loggia, den sogenannten „sedile del popolo“, der bis 1923, als man ihn leider abriß, den Fond für die Statue abgab, die sich auf den Markt orientierte und in dieser Konstellation deutlich als kommunales Denkmal zu verstehen war (Abb. 26).<sup>69</sup> Heraclius war nach Paolo Giovio Gründer der Stadt gewesen,<sup>70</sup> nach Pontano Gründer ihres Hafens, an dessen Einfahrt die Kolossalstatue gestanden habe.<sup>71</sup> Der Kaiser konnte wegen seiner Absicht, das hl. Land den Ungläubigen zu entreißen und das Kreuz auf seinen Schultern nach Jerusalem zurückzutragen, als

Prototyp des Türkenreiters angesehen werden. Das war 1491 eine sehr aktuelle Thematik<sup>72</sup> und lag in der Stadt, die Fluchtort des Patriarchen von Jerusalem und der Kanoniker des Heiligen Grabes war, besonders nahe. So zeigt sich, daß das Bildwerk zumindest im Quattrocento als ein Zeugnis der bereits christlichen Antike galt und damit seiner Vervollständigung und öffentlichen Inanspruchnahme als städtisches Denkmal keinerlei Hindernis entgegenstand,<sup>73</sup> – es sei denn, bei den Ausmaßen des Kolosses, zunächst ein technisch-handwerkliches.

So unterschiedlich die genannten Fälle auch sind – gemeinsam ist ihnen als Denkmal die programmatische Signifikanz im Hinblick auf ein Gemeinwesen, die Orientierung auf einen wichtigen öffentlichen Platz und der Rückbezug auf ein kommunales Gebäude.

Auf andere Kategorien von Aufstellungen und Ergänzungen, bei denen der kommunale Aspekt keine Rolle spielt, führt der Fall einer Paulusstatue über dem Portal von S. Polo in Venedig, zu der um 1435/45 ein Torso einer attischen Phi-

68 Trojano Marulli, *Discorso storico critico sopra il colosso di bronzo esistente nella città di Barletta*, Neapel 1816; Pasquale Testini, „La statua di bronzo o ‚colosso‘ di Barletta“, *Vetera Christianorum*, 10 (1973), S. 127–152, bes. S. 129–132, 142–144.

69 Sabino Loffredo, *Storia della Città di Barletta*, Bd. 1, Trani 1893, S. 404–407.

70 *Consalvi vita*, Lib. I; nach Loffredo (wie Anm. 69), S. 66 f.

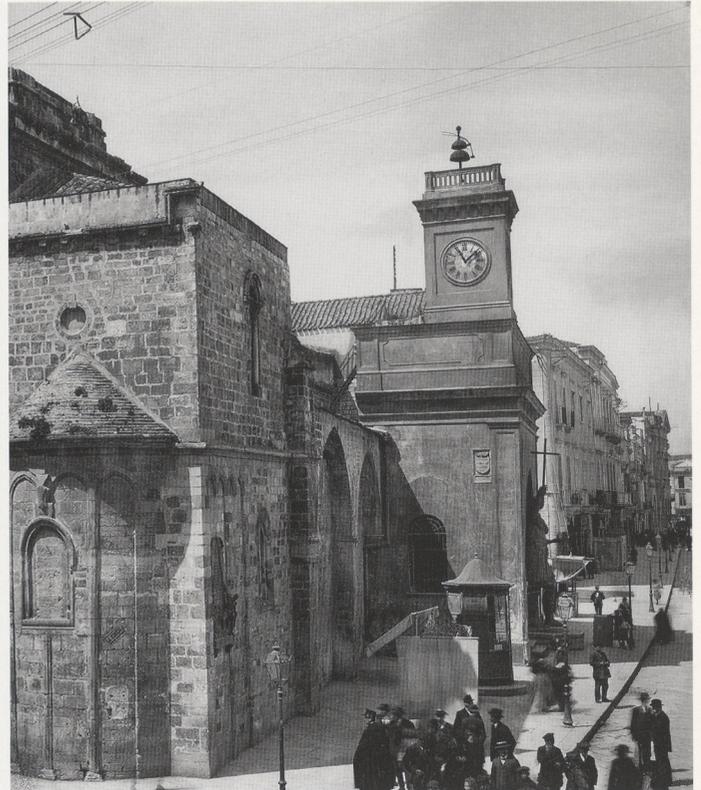
71 *De bello Neapolitano*, Lib. IV; Loffredo (wie Anm. 69), S. 66 f.

72 Ludwig v. Pastor, *Geschichte der Päpste*, Bd. III.1., 11. Aufl., Freiburg 1955, S. 269–278.

73 Eine ähnliche Unbedenklichkeit könnte auch der Grund gewesen sein, weshalb man die vier Constantins-Statuen auf dem Quirinal vor der Mitte des 15. Jahrhunderts als Träger einer Gerichtsloggia, des „lovium cavalli“ verwendet hat. Vgl. Helga v. Heintze, „Statuae quattuor marmoreae pedestres, quam basibus Constantini nomen inscriptum est“, *RömMitt*, 86 (1979), S. 399–437, bes. S. 400 f.



25. Barletta, „Koloß“. Zustand nach 1923



26. Barletta, S. Sepolcro mit „Sedile del Popolo“ und „Koloß“ (vor 1923)

losophenstatue unter Hinzufügung von Kopf, Armen und Füßen gemacht wurde (Abb. 27).<sup>74</sup> Es ist nicht zu ermitteln, ob das Fragment für heidnisch oder nicht gehalten, ob es also bewußt „christianisiert“ worden ist. Diese Unsicherheit scheint fast ein wesentliches Merkmal solcher Spolienintegrationen bei Heiligenfiguren zu sein; denn auch die späteren, vergleichbaren Fälle lassen hier nur selten Gewißheit zu. Beispiele sind in Rom der sitzende Epikur, der 1565 zu einem Hl. Petrus wurde,<sup>75</sup> oder der Hl. Hippolytus, der vor

seiner Verwandlung durch Pirro Ligorio eine bei den Hippolytus-Katakomben gefundene und deshalb mißdeutete Philosophin Temista gewesen war.<sup>76</sup> Schließlich belegt noch der Alabaster-Torso, der gegen 1600 von Cordier zu einer Hl. Agnes ergänzt wurde, die Langlebigkeit dieses Phänomens.<sup>77</sup> Vermutlich ließen sich auch ältere, mittelalterliche Beispiele solcher Spolienintegrationen finden, bei der dem alten Bestandteil eine im weiteren Sinn beglaubigende Funktion zukam.<sup>78</sup> Die Statue der Hl. Fides in Conques sei wenigstens genannt, mit der auch der Grenzbereich zur Goldschmiedekunst betreten wäre, in der die Inkorporation antiker Stücke ohnehin geläufig war.<sup>79</sup>

74 WOLTERS 1974. HUSE/WOLTERS 1986, S. 166.

75 Guarducci (wie Anm. 52).

76 Margherita Guarducci, „La statua di ‚Sanctus Ippolitus‘ in Vaticano“, *AttiPAccRend*, 47 (1974/75), S. 163–190.

77 Sylvie Pressouyre, *Nicolas Cordier. Recherches sur la sculpture à Rome autour de 1600*, Bd. 2, Rom 1984, S. 411 f. Vgl. ESCH 1969, Anm. 136.

78 Vgl. jüngst die Entdeckung, daß die Madonna des Grabmals de Braye von Arnolfo di Cambio (Orvieto, San Domenico, 1282) eine stark überarbeitete, um den Christusknaben ergänzte antike weibliche Gewandfigur ist; Angiola M. Romanini, „Une statue romaine dans la Vierge De Braye“, *Revue de l'art*, 105 (1994), S. 9–18.

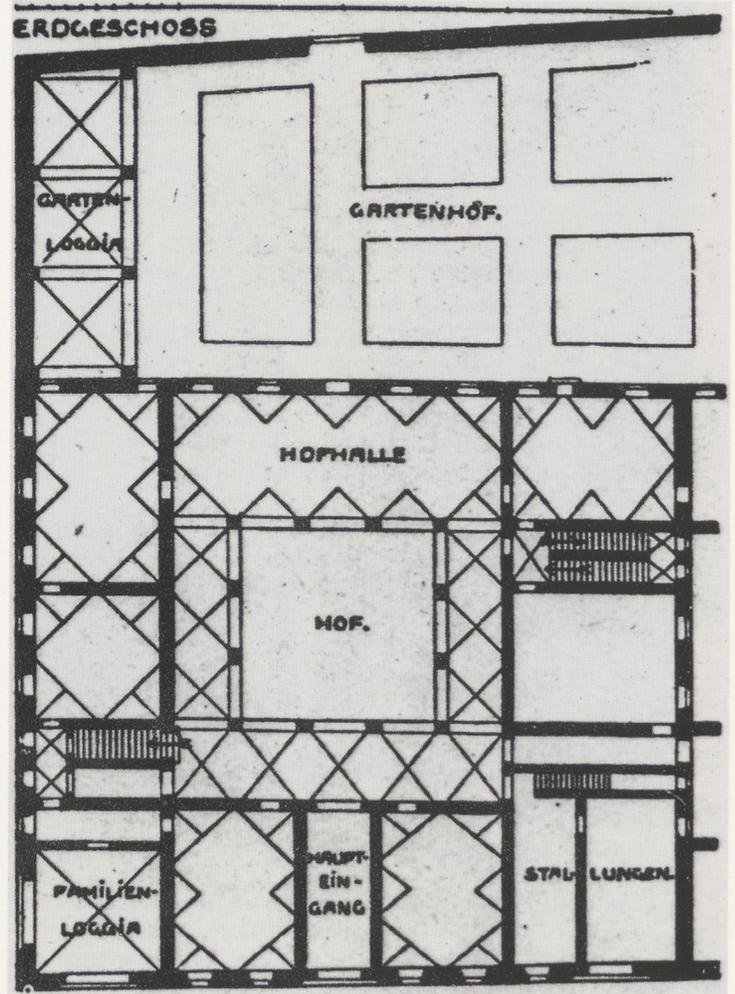
79 Jean Taralon, „La majesté d'or de Sainte-Foy du trésor de Conques“, *Revue de l'art*, 40–41 (1978), S. 9–22, hier S. 16.



27. Venedig, S. Polo, Paulusstatue



28. Florenz, Palazzo Medici, Garten mit den Marsyas-Statuen (Z. Lastricati, Entwurf für den Katafalk Michelangelos, 1564, Detail. Mailand, Biblioteca Ambrosiana)



29. Florenz, Palazzo Medici, Grundriß des Erdgeschosses vor den Umbauten des 17. Jahrhunderts (Rekonstruktion Willich)

Für den „Konsul“ in besonderem Maße interessant sind natürlich die frühen Antikenergänzungen in Florenz, die sämtlich von den Medici veranlaßt wurden. Donatello hat laut Vasari solche Arbeiten unternommen, die aber, sofern sie Bronzen betreffen, über Flickungen nicht hinausgegangen sein dürften. Lorenzo il Magnifico beschäftigte Verrocchio auch als Antikenergänger; aber bezeichnenderweise handelte es sich dabei um Maßnahmen, die vor allem antike Kaiserbüsten in einen formal-architektonischen und zugleich inhaltlichen Zusammenhang im Palasthof brachten, in dem auch der Bronzedavid Donatellos eine Rolle spielte,<sup>80</sup> sowie die Reihe der auf die Gemmensammlung verweisenden Reliefmedaillons. Ergänzungen von Statuen sind nur in zwei Fällen bekannt: Verrocchios Vervollständigung des von Lorenzo erworbenen zweiten, sitzenden Marsyas ermöglichte es, diesen zusammen mit dem hängenden Marsyas Cosimos des Älteren, den laut Vasari schon Donatello, in Wahrheit aber Mino da Fiesole ergänzt hatte, im Palast-

garten zu seiten des Portals (zur Via de' Ginori) zu postieren (Abb. 28, 29), wo das Paar zusammen mit der Judith Donatellos und einigen weiteren Antiken ein wohl auch inhaltlich sprechendes Ensemble bildete.<sup>81</sup>

Aus dem, was wir über die Standorte der antiken Bildwerke im Besitz Lorenzos den Quellen entnehmen können, entsteht der Eindruck, unter Lorenzo habe es zwei Verwendungsweisen antiker Skulptur gegeben: die aussagekräftige, wohl programmatisch geordnete Vermischung antiker und moderner Skulptur, konzentriert auf den Stadtpalast, bei der man die Antiken, sofern sie beschädigt waren, möglichst ergänzt hat,<sup>82</sup> und die depotartige Ansammlung im gewissermaßen privaten Bereich des Gartens bei S. Marco, wo die Stücke unergänzt dem Studium der Künstler und Antiquare zur Verfügung standen, wie das auch von späteren Sammlungen in Rom bekannt ist, etwa der Gartenloggia des Palazzo Medici-Madama.<sup>83</sup> Die Entscheidung für eine Ergänzung wäre demnach bedingt durch die architektonisch geordnete

80 Zu diesem Problemkreis zuletzt Christine M. Sperling, „Donatello's Bronze ‚David‘ and the Demands of Medici Politics“, *BurlMag*, 134 (1992), S. 218–224.

81 Zu diesen Zusammenhängen vgl. BESCHI 1983, S. 168 f.; BESCHI 1984. Zu dem Marsyas-Paar: Cornelia Danielson, in: *Il palazzo Medici Riccardi di Firenze*, hg. v. G. Cherubini u. G. Fanelli, Florenz 1990, S. 283 f. Die Nachrichten Vasaris über Donatello bei *VasMil*, Bd. 2, S. 407; über Verrocchio *VasMil*, Bd. 3, S. 366 f. u. Bd. 4, S. 10. Die archivalische Bestätigung der Angaben über Verrocchio ist publiziert von Cornelio de Fabriczy, „Andrea del Verrocchio ai servizi de' Medici“, *ArchStorArte*, ser. 2., 1 (1895), S. 163–176, bes. S. 167 f., S. 170 f. Zum Marsyas Cosimos vgl. *Itinerario laurenziano* (Gli Uffizi. Studi e ricerche Bd. 10), Florenz 1992, S. 60 f., Kat. Nr. 24, und ebd., S. 73–80 zu seiner Restaurierung. Er wird in der Literatur verschiedentlich irreführend der „rote“ aufgrund seiner rosa Maserung genannt, erschien aber viel heller als sein kräftig rotes, heute verschollenes Gegenstück. Siehe jetzt Francesco Caglioti, „Due ‚restauratori‘ per le antichità dei primi Medici: Mino da Fiesole, Andrea del Verrocchio e il ‚Marsia rosso‘ degli Uffizi“, *Prospettiva*, 72 (1993), S. 17–42, bes. S. 30 f.; *Prospettiva*, 73–74 (1994), S. 74–96, bes. S. 87–90. Die Position der beiden Marsyas-Skulpturen wird bei BOBER/RUBINSTEIN 1987, S. 72, fälschlich im Garten bei S. Marco angenommen, obwohl die Quellenlage zu ihrem Standort vor der Konfiskation 1495 und Überführung in den Palazzo Vecchio und nach ihrer Rückerstattung an die Medici eindeutig ist und Vasari voll bestätigt; dazu Fabriczy, S. 168.

82 So schon BESCHI 1983, S. 174.

83 ELAM 1992, S. 55–63. Die Konfiskationsakten von 1494 (Müntz, wie Anm. 35, S. 10 f.) sowie der Bericht Fichards von 1536 (Johann Fichard, *Italia* [Frankfurtisches Archiv für ältere deutsche Literatur und Geschichte], Frankfurt 1815, S. 102) lassen klar erkennen, wie wenige ausgewählte antike Stücke über die Zeiten hinweg im Gartenhof des Palastes an der Via Larga untergebracht waren. Dem widerspricht nur scheinbar Vasaris (*VasMil*, Bd. 4, S. 21 f.) Angabe in der Vita Mariotto Albertinellis (geb. 1474): dieser habe in seiner Jugend die antiken Reliefs der Hofloggia gezeichnet, und Vasari fährt fort: „Ed oltre a questi, era quel giardino tutto pieno di torsi di femmine e maschi, che erano non solo lo studio di Mariotto, ma di tutti gli scultori e pittori del suo

tempo“. Vor der klaren Aussage des Inventars erweist sich dies als eine irrtümliche Zusammenziehung des Palastgartens mit dem Garten bei San Marco. BESCHI 1983, S. 175, ordnet diese „torsi“ fälschlich der Zeit nach 1512 und dem Palastgarten zu.

Die folgende Übersicht gibt die Skulpturen, die gesichert 1494 in Hof und Garten bzw. Loggia des Palazzo an Via Larga untergebracht waren. Die Nachweis-Kürzel sind am Ende aufgelöst.

Hof:

- antike Hadriansbüste, restauriert, über dem Portal zum Garten (V);
- acht antike Büsten von Imperatoren und berühmten Männern, restauriert, über den Portalen (K, Fa);
- Donatellos Bronze-David (K);

Garten:

- Pferdekopf aus Bronze (K)
- zwei antike Marsyasstatuen, restauriert, zuseiten des Gartenportals (K)
- sechs antike Büsten über den Portalen (K)
- Donatellos Judith (K)

Loggia:

- vier antike Reliefs (V)

Terrasse der Loggia:

- zwei antike Bronzeköpfe (K)

K = Konfiskationsakten (Müntz, wie Anm. 35, S. 102 f.);

V = Vasari; *VasMil*, Bd. 4, S. 273 (Hadriansbüste); S. 218 (Reliefs);

Fa = Fabriczy, Quelle (wie Anm. 81).

1536 nennt Fichard im Palasthof an seiner heutigen Stelle den Orpheus Bandinellis, im Garten Bandinellis Laokoon an der nördlichen Schmalseite, „non procul inde extant et aliquod statuæ veterum, paucae tamen“, darunter der Pferdekopf aus Bronze, weiter die beiden Marsyasstatuen am alten Platz. Außerdem befand sich der Merkur Rusticis als Brunnenfigur im Garten, und die Reliefs dürften, wie auch ihre weitere Geschichte zeigt, noch unter der Loggia eingemauert gewesen sein. Außer BESCHI 1983 und 1984 vgl. *Itinerario laurenziano* (Gli Uffizi. Studi e ricerche Bd. 10), Florenz 1992, S. 16–21 zu den Imperatorenbüsten einschließlich des Hadrian, S. 52–55 zu den Reliefs; dazu auch Beatrice Paolozzi Strozzi u. Erkinger Schwarzenberg, „Un Kairos medico“, *FlorMitt*, 35 (1991), S. 307–316.

Mitgliedschaft des Bildwerkes in einem ikonographisch sprechenden Kontext im Inneren des Palastes, vor allem im Hof und Palastgarten, das heißt im Grenzbereich von privater und öffentlicher Repräsentation.

Daran scheinen später Leo X. und Clemens VII. bei ihrer Redaktion des von Julius II. begründeten Cortile del Belvedere anzuknüpfen;<sup>84</sup> erst unter Leo ist dort mit Gewißheit eine ikonographisch-programmatische Gesamtdeutung des Statuenbestandes zu fassen, und unter Clemens VII. werden Ergänzungen an Statuen in größerem Umfang unternommen. So scheint es, daß die im Verlauf des 16. Jahrhunderts in antiquarischen Zusammenhängen geläufigere Verbindung von Ausdeutung und Ergänzung bei den Medici des Quattrocento und vor allem bei Lorenzo il Magnifico ihre Voraussetzungen hat.

Nebenbei bemerkt dürfte es kein Zufall sein, daß Hinweise auf verhältnismäßig frühe Ergänzungen aus „nur“ antiquarisch-ästhetischen Gründen aus Venedig kommen, einer Stadt, die selbst keine heidnisch-antike Tradition zu verarbeiten hatte. Um 1492/93 ergänzte dort Tullio Lombardo eine antike weibliche Gewandfigur zu einer Muse, der Kopf, Unterarme und Plinthe gefehlt hatten (Abb. 30).<sup>85</sup> Ihr Verwendungszusammenhang ist unbekannt, doch spricht einiges dafür, daß die Vervollständigung dem Wunsch eines Sammlers, vielleicht Ermolao Barbaros, entsprungen war.<sup>86</sup>



30. Antike Gewandfigur, von Tullio Lombardo ergänzt. Venedig, Museo archeologico

84 Vgl. Matthias Winner, „Zum Apoll vom Belvedere“, *JbBerlMus*, 10 (1968), S. 181–190; ders., „Zum Nachleben des Laokoon in der Renaissance“, *JbBerlMus*, 16 (1974), S. 83–121; Hans H. Brummer, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Stockholm 1970 und vor allem die Akten des Belvedere-Convegno der Bibliotheca Hertziana von 1992, im Druck. Siehe auch Uwe Geese, „Antike als Programm – Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan“, in: *Natur und Antike in der Renaissance*, Ausstellungskatalog, Frankfurt 1986, S. 24–50; sowie Birgit Laschke, *Fra Giovan Angelo da Montorsoli. Ein Florentiner Bildhauer des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1993, S. 25–30.

85 PINCUS 1979. Vgl. insgesamt HUSE/WOLTERS 1986, S. 166–168.

86 Auch eine Reihe von mittlerweile leider wieder ihrer Ergänzungen entkleideter Statuen, deren noch vorhandene Plinthen im späten Quattrocento entstanden sein dürften, und Michiels Zeugnis aus den dreißiger Jahren des Cinquecento von ergänzten Antiken in privaten Sammlungen belegen diese frühe Tendenz (Debra Pincus, „An Antique Fragment as Workshop Model; Classicism in the Andrea Vendramin Tomb“, *BurlMag*, 123 [1981], S. 342–346). Ein antiker vorgeblicher Platon-Kopf, der im Besitz der Bellini wohl seit Jacopo war und nach dem Tod Gentiles von Giovanni und Niccolò 1512 an Isabella d’Este verkauft wurde, kennzeichnet auch als Randphänomen die Situation: die beschädigte Nase war ergänzt – aber in Wachs, einem Medium, das die Maler in ihren Ateliers zu handhaben gewohnt waren (Clifford M. Brown, „Una testa de Platone antica con punta dil naso di cera: unpublished negotiations between Isabella d’Este and Niccolò and Giovanni Bellini“, *ArtBull*, 51 [1969], S. 372–377). Von einem Bildhauer wäre ein analoger, doch sachgerechterer Eingriff zu erwarten. Freilich wissen

wir nur von einer antiken weiblichen Gewandfigur (ohne Kopf und Arme) im Besitz eines venezianischen Bildhauers; sie diente Tullio Lombardo laut Michiel (1532) als Werkstattmodell. Als solches konnte sie gewissermaßen den Ausgangspunkt einer Versuchsreihe von Vervollständigungen bilden, die sich in den Neuschöpfungen des Ateliers konkretisierten.



31. Marten van Heemskerck,  
Löwenkampfgruppe und  
Flußgötter auf dem Kapitol,  
1535/36.  
Berlin, Kupferstichkabinett

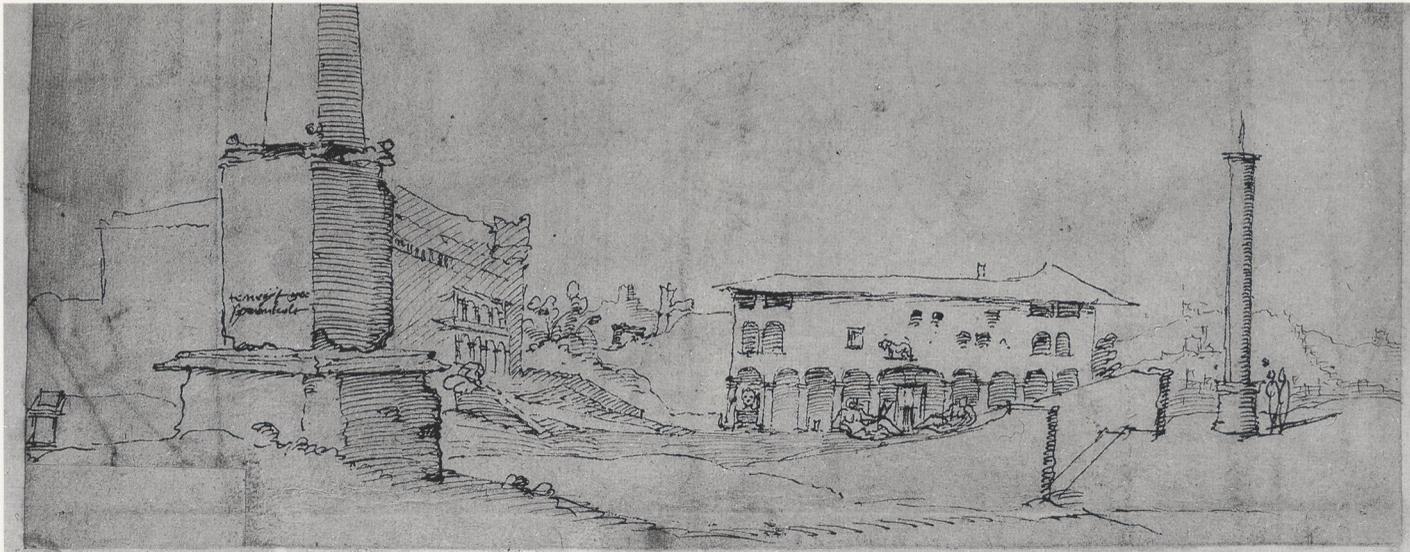


32. Anonymus,  
Löwenkampfgruppe  
auf dem Kapitol,  
gegen 1500.  
Berlin, Kupferstichkabinett

## 2. Aufstellungen unergänzter Antiken

Für eine weitere Schärfung der Konturen mag eine Reihe von Beispielen sorgen, die alle in Rom angesiedelt sind. Gemeint sind antike Bildwerke, als deren Gemeinsamkeit sich erweist, daß sie – ohne dabei ergänzt zu werden – auf

Sockel gesetzt und öffentlich in prägnantem, exzentrischem, jedenfalls nicht axialem Bezug vor eine Palastfassade gestellt wurden und sich zugleich auf einen Platz orientierten. Die inhaltliche Rückbindung an den Palast scheint dabei variabel zu sein, eine architektonische Fassung im engeren Sinn bleibt aus.



33. Marten van Heemskerck,  
Löwenkampfgruppe,  
Flußgötter, Lupa und  
Commodus/Constantiuskopf  
auf dem Kapitol, 1535/36.  
Berlin, Kupferstichkabinett



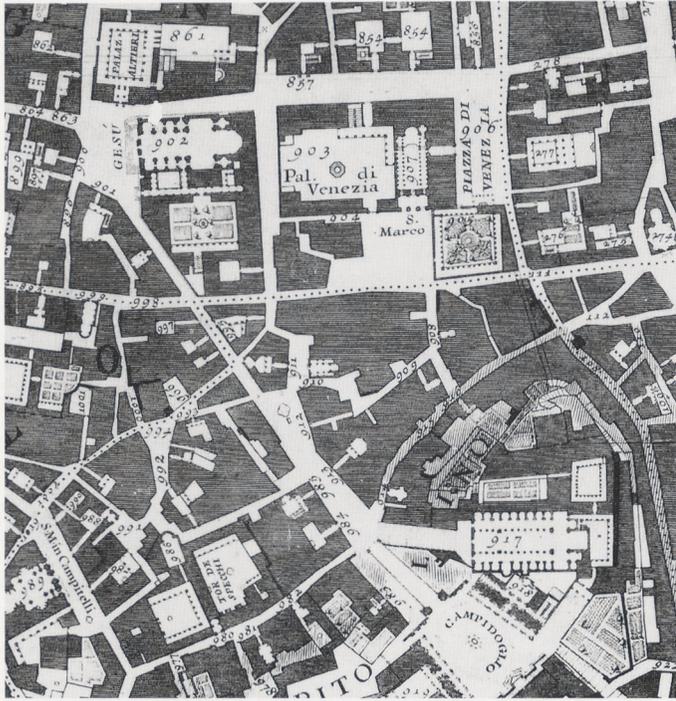
34. Marten van Heemskerck,  
Commodus/Constantiuskopf  
und Flußgötter auf dem  
Kapitol, 1535/36.  
Berlin, Kupferstichkabinett

Der spätestens seit der Mitte des 14. Jahrhunderts nachweisbare Prototyp ist wohl die Löwenkampfgruppe des Kapitols, die bis zu Michelangelos Treppenbau auf der linken oberen Wange der Freitreppe vor dem Senatorenpalast auf einem eigenen Sockel stand (Abb. 31, 32). Ihre Funktion als Rechtssymbol ist gesichert, die offenbar an ihre unveränderte, überkommene Erscheinung gebunden war. Erst nachdem sie ihre Funktion und später (vor 1550) ihren Standort eingebüßt hatte, wurde die Gruppe für eine Ergänzung zugänglich.<sup>87</sup>

Mit der Statuenstiftung Sixtus' IV. kam auch der kolossale Bronzekopf des Commodus bzw. Konstantius 1471

aufs Kapitol, wo er unter der dem Senatorenpalast nächstgelegenen Arkade des Konservatorenpalastes einen eigenen Sockel erhielt, an dem entsprechende Wappen die Urheber der Aufstellung verrieten (Abb. 33, 34). Ob sich seine Aus-

87 SIEBENHÜNER 1954, S. 27–29; Karl Noehles, „Die Kunst der Cosmaten und die Idee der Renovatio Romae“, in: *Festschrift Werner Hager*, hg. v. G. Fiensch u. M. Imdahl, Recklinghausen 1966, S. 17–37, hier S. 27; Matthias Winner, *Zeichner sehen die Antike*, Ausstellungskatalog, Berlin 1967, S. 21–23 (Mailändischer oder bolognesischer Meister, Ende 15. Jh.; Kdz 25020); BOBER/RUBINSTEIN 1987, Nr. 185. Heemskerck, Berlin, I, fol. 61r (HÜLSEN/EGGER 1913, Textbd. S. 33.)



35. Rom, Piazza di S. Marco und Umgebung (Nolli, 1748, Detail)



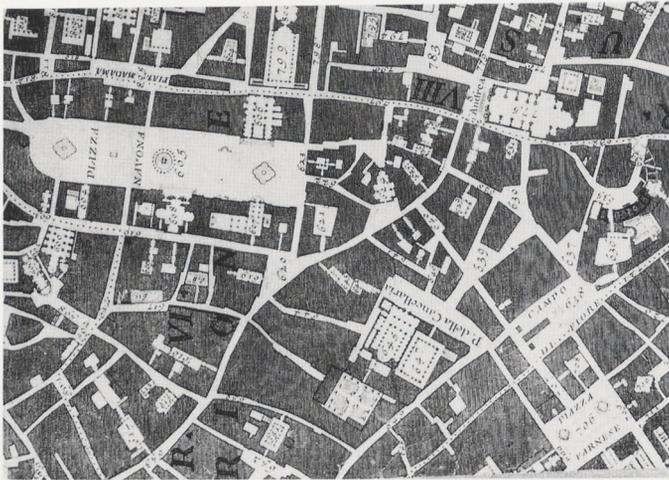
36. François-Marius Granet, Piazza S. Marco mit „Madama Lucrezia“. Aix-en-Provence, Musée Granet



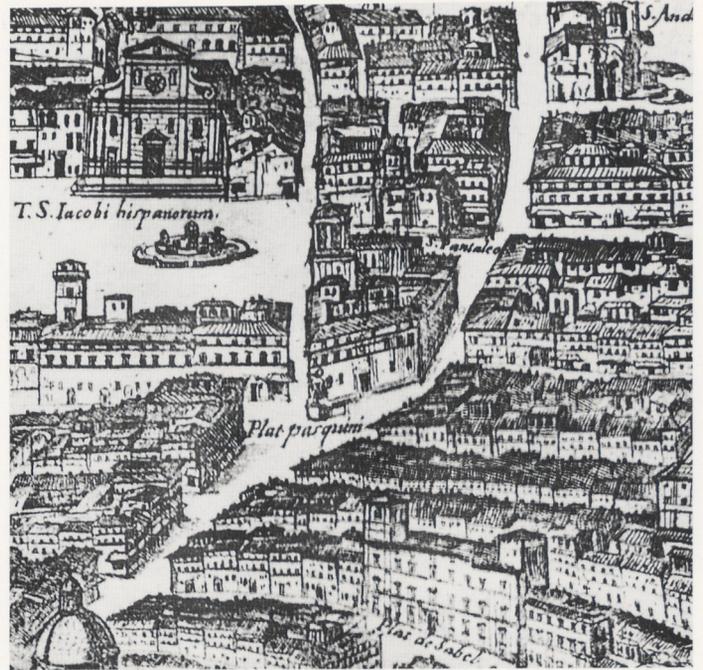
37. Marten van Heemskerck, „Madama Lucrezia“, 1535/36. Berlin, Kupferstichkabinett



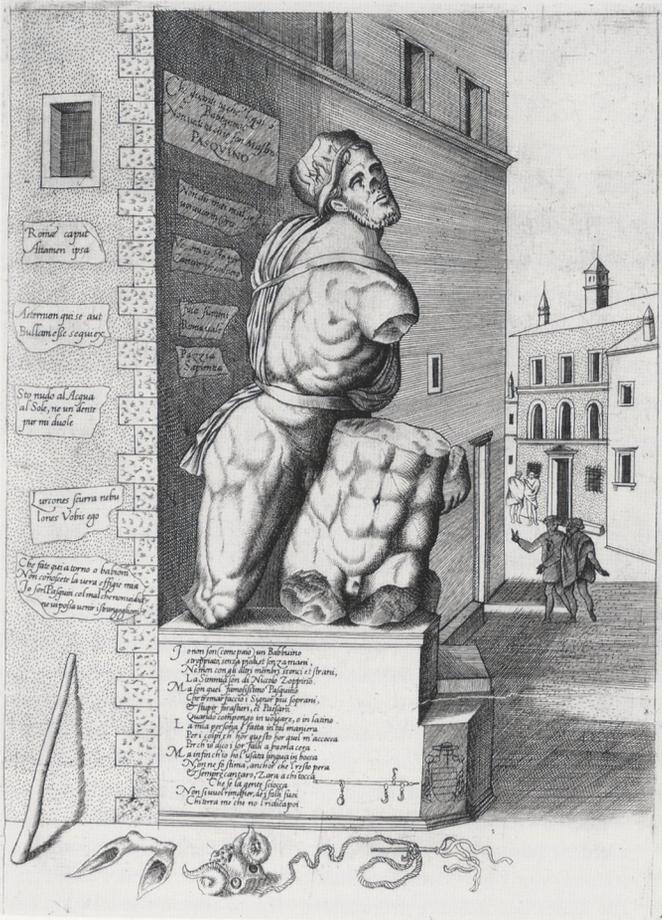
38. „Madama Lucrezia“



39. Rom, Piazza Pasquino, Piazza della Cancelleria und Umgebung (Nolli, 1748, Detail)



40. Rom, „Platea Pasquini“ (Tempesta, 1593)



41. A. Lafreri, „Pasquino“ (1550)



42. Anonymus, Kolossalstatue im Hof der Cancelleria, 1. Drittel des 16. Jahrhunderts. Fossombrone, Biblioteca Civica Passionei

sage vor dem Palast der städtischen Selbstverwaltung in dem Zeugnis römischer „virtus“ erschöpfte oder ob ihm über sein Beispiel als kolossaler, künstlerischer Bronzeguß hinaus noch die alte Rechtsbedeutung anhaftete, die er am Lateran innegehabt hatte, ist nicht sicher zu entscheiden.<sup>88</sup> Daß sich bei ihm eine „Ergänzung“ erübrigte, versteht sich von selbst.

Ebenso unergänzt war die kolossale Frauenbüste der sog. Madama Lucrezia (Abb. 35–38), einer „statua parlante“, die Kardinal Lorenzo Cibo, der damalige Bewohner des Palazzo Venezia, zwischen 1491 und 1503 seitlich der Vorhalle von S. Marco auf einen mit seinem Wappen geschmückten Sockel hob und damit zentral auf die Piazza di S. Marco ausrichtete.<sup>89</sup> Dem noch populärerem Pasquino, damals als Herkulesstatue angesehen, verhalf 1501 Kardinal Oliviero Carafa zu einem neuen Platz und Sockel an der Ecke seines Palastes an der Verbreiterung der Via Papale, einem der urbanistisch prominentesten Standorte in Rom (Abb. 39–41).<sup>90</sup> Beide „statue parlanti“ blieben dabei anders als die zwei erstgenannten inhaltlich ohne Bezug zu ihrem durch den Palast repräsentierten „Patron“, ja ihnen wurden in dem ihnen spezifischen Gebrauch von Fall zu Fall verschiedene Bedeutungsrollen zugewiesen durch Maskierung und Bekleidung, über die Funktion als allgemein öffentlich benutzbares Sprachrohr für satirisch-kritische Äußerungen hinaus. Das Wirken der beiden Palastherren kann man als Wohltat an einer vernachlässigten Statuen-Persönlichkeit beschreiben, welche bereits zuvor eine Rolle im öffentlichen Leben gespielt hatte und diese nun intensiv ausüben konnte. Allenfalls darin, daß die Patrone diese meist kritische Rolle durch die Neuaufstellung an ihrem eigenen Palast förderten und dies mit der Anbringung ihres Wappens auf dem Sockel dokumentierten, liegt eine an die Öffentlichkeit gerichtete Aussage. Die Demonstration humanistischer Gesinnung ist dabei ein integraler Bestandteil.

88 Das mittlere der drei Wappen auf dem Sockel war nach Heemskerck (Berlin, I, fol. 45r) das Papstwappen. (HÜLSEN/EGGER 1913, Textbd. S. 24). BUDDENSIEG 1983; BOBER/RUBINSTEIN 1987, Nr. 183. Arnold Nesselrath, in: KAT. *Pisanello* 1988, S. 218–221.

89 Arnold Nesselrath, „Simboli di Roma“, in: KAT. *Pisanello* 1988, S. 195–205, hier 201, datiert irrtümlich in die Zeit Marco Barbos (gest. 1491), obwohl das Wappen des Sockels auf der Heemskerckzeichnung (hier Abb. 37, Berlin, I, fol. r) einem Cibo-Kardinal gehört, der nur Lorenzo, der Neffe Innozenz' VIII. gewesen sein kann. Vgl. Philipp Dengel, Max Dvorák u. Hermann Egger, *Der Palazzo di Venezia in Rom*, Wien 1909, S. 86 f., S. 92, Fig. 48 (Sockel), Fig. 6. Schon HÜLSEN/EGGER 1913, Textbd. S. 21, identifizierten das Wappen falsch.

90 Auch er dokumentierte dies mit seinem Wappen. Anne Reynolds, „Cardinal Oliviero Carafa and the Early Cinquecento Tradition of the Feast of Pasquino“, *Humanistica Lovanensia. Journal of Neo-Latin Studies*, 34A (1985), S. 178–208; BOBER/RUBINSTEIN 1987, Nr. 155. Der Haupteingang des Palazzo Orsini-Carafa lag an der Piazza Pasquino (Reynolds, S. 179, Anm. 4).

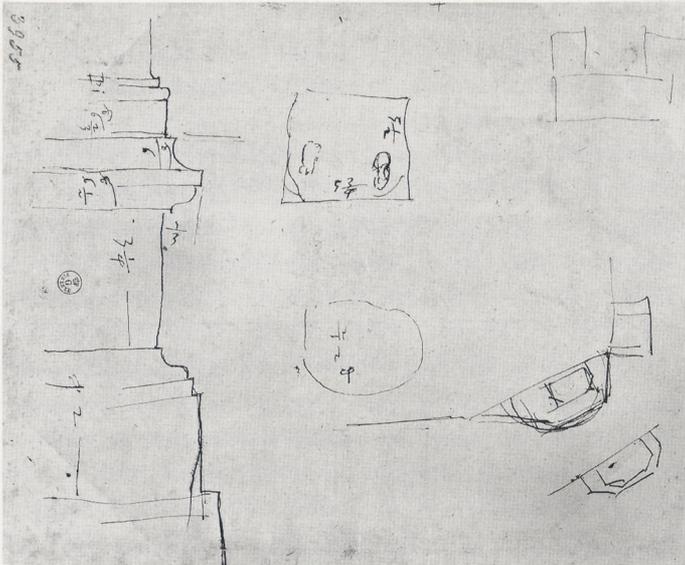


43. Rom, Cancelleria

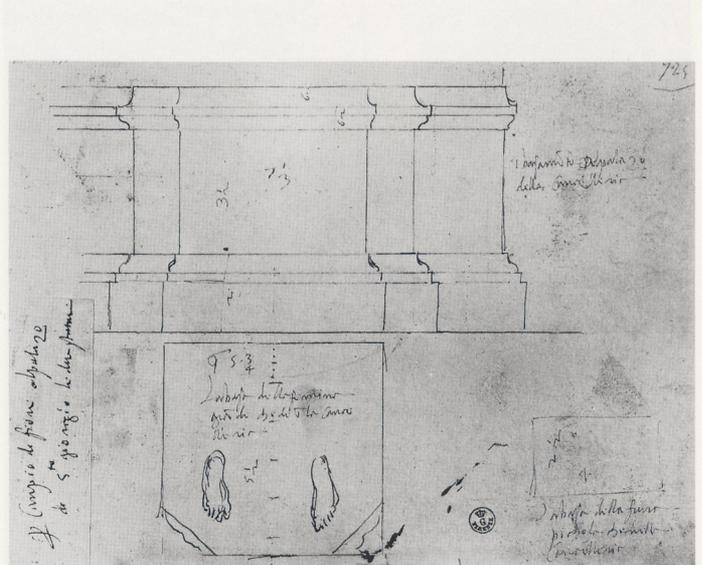
Neben der Aufsockelung, der exzentrischen Position vor dem Palast und der Ausrichtung auf einen urbanistisch bedeutenden Platz ist es im Falle von Madama Lucrezia und Pasquino auch der Zeitpunkt der Aufstellung, worin eine gewisse Nähe zum Konsul am Palazzo Gondi greifbar wird.<sup>91</sup>

Später – wie sicher der Pasquino –, jedoch nicht genau datierbar (wohl unter Giulio de' Medici, d.h. zwischen 1521

91 Der „Nilo“ bzw. „Il corpo di Napoli“ und „La Capa di Napoli“ in Neapel sind Nachfolgephänomene. Der Nilo, ursprünglich ein antiker Flußgott, war gegen Mitte des 12. Jahrhunderts ausgegraben und kopflos und auch sonst beschädigt an die Ecke des Seggio di Nilo versetzt worden, dem er den Namen gab. Nach der Verlegung des Seggio 1476 wurde die Statue so vernachlässigt, daß nicht einmal klar blieb, ob es sich um einen männlichen oder weiblichen Körper handelte. Erst 1657 hat man sie, nach dem Abbruch des alten Seggio, in die Platzmitte verpflanzt und restauriert. Der „Capa di Napoli“ genannte kolossale, antike griechische Kopf ist gegen Ende des 16. Jahrhunderts durch Alessandro di Miele an der Ecke seines Hauses auf einen Sockel gesetzt worden, nachdem er vorher ungeachtet herumlag; man glaubte, er stamme von einer Statue der Stadtgründerin, der Sirene Partenoepia. Die in der Bevölkerung gebrauchten Namen zeigen, wie sehr die Bildwerke wörtlich als Verkörperungen der Stadt empfunden wurden. Vgl. Ludovico de la Ville sur-Yllon, „Il „Corpo di Napoli“ e la „Capa“ di Napoli“, *NapNob*, 3.2 (1894), S. 23–26.



44. Antonio da Sangallo d. J., Projekt für die Aufstellung von Kolossalstatuen an der Cancelleria. Florenz, Uffizien, UA 3955



45. Antonio da Sangallo d. J., Projekt für die Aufstellung von Kolossalstatuen an der Cancelleria. Florenz, Uffizien, UA 993

und 1523) liegt das nicht verwirklichte Projekt, an der Ecke der Cancelleria zur Via dei Pellegrini die beiden weiblichen Kolossalstatuen aufzustellen, die sich damals im Palasthof befanden (Abb. 42).<sup>92</sup> Es handelt sich um die im Stadtgefüge wichtigere Ecke des Palastes, die auch durch den Balkon darüber ausgezeichnet ist (Abb. 39, 43). Zwei Zeichnungen aus der Werkstatt Antonios da Sangallo d. J. überliefern das Vorhaben und lassen erschließen, daß die größere der beiden Figuren bis in das Niveau der Kämpferzone der Fenster hinaufgereicht hätte (Abb. 44, 45).<sup>93</sup> Von geplanten Ergänzungen wissen wir nichts, sie wären wegen des guten Erhaltungszustandes nicht sehr erheblich gewesen. Bei dem Projekt ging es allem Anschein nach um die öffentliche, dauernde Präsentation der durch ihre kolossale Größe außergewöhnlichsten Stücke einer Antikensammlung. Das öffent-

liche Vorweisen von Statuenbesitz war in ephemerer Weise bei Ereignissen wie dem Possesso Leos X. bereits erprobt und dabei zuweilen mit Hilfe von interpretierenden Schrifttafeln auch zu programmatischen Äußerungen gesteigert worden.<sup>94</sup> Das Cancelleria-Projekt bestätigt noch einmal in der Rückschau bezüglich Aufsockelung, exzentrischer Position vor dem Palast und urbanistisch prominenter Lage die breite Gültigkeit des Strukturmusters.

### 3. Antiken an Privatpalästen

Die Frage, ob es die Präsentation einer antiken Statue außen an einem Privatpalast vor Giulianos Florentiner Projekt von 1495 überhaupt schon einmal gegeben und ob sie einen Einfluß darauf ausgeübt hat, bleibt abschließend noch zu klären.

Die Suche führt nach Neapel, wohin Gondi intensive Geschäftsbeziehungen pflegte und wo er auch laut Vasari seinen späteren Architekten Sangallo kennengelernt hat.<sup>95</sup> Hier hatte Diomede Carafa in den sechziger Jahren seinen

92 Arnold Nesselrath, *Das Fossombronner Skizzenbuch*, London 1993, S. 167 f.; BOBER/RUBINSTEIN 1987, Nr. 39; die dort angegebene Katalognummer bei Froehner lies recte 386, die Angabe für Lippold muß recte lauten: III.1, S. 117, Nr. 542. Der hier vorgeschlagenen Datierung liegen folgende Überlegungen zugrunde: Es ist unwahrscheinlich, daß Raffaele Riario in den letzten Jahren seines Lebens dies Projekt erdachte, zumal angesichts seiner Schwierigkeiten mit Leo X. Am naheliegendsten, daß die nach seinem Tod im Palast verbliebenen Kolossalstatuen, die auch Aldovrandi gegen 1562 noch dort sah, unter seinem Nachfolger in der Funktion als Titelnachfolger von S. Lorenzo in Damaso, Giulio de' Medici, dem späteren Clemens VII., so repräsentativ aufgestellt werden sollten; 1525 plant Clemens, wie erwähnt, analog die Aufstellung einer von Michelangelo anzufertigenden Kolossalstatue am Palazzo Medici in Florenz (vgl. Anm. 55). Aus dem Todesdatum Riarios und der Thronbesteigung Giulios als Clemens VII. ergeben sich die Eckdaten. Vgl. Armando Schiavo, *Il palazzo della Cancelleria*, Rom 1963, S. 52–63; Ulisse Aldovrandi, *Delle statue antiche che per tutta Roma, in diversi luoghi e case si veggono*, Venedig 1562, S. 165–167.

93 Sie ist fast vier Meter hoch, die kleinere etwa drei Meter.

94 Francesco Cancellieri, *Storia de' solenni possessi de' sommi Pontefici*, Rom 1802, S. 67–82. Vgl. auch Pastor (wie Anm. 72), IV.1, S. 27–29. Frdl. Hinweis von Christina Riebesell.

95 Vasari (1550): „Giuliano Gondi ricchissimo mercante Fiorentino [...] fece fabricare un Palazzo da Giuliano, co'l quale per la gita di Napoli, aveva stretta dimestichezza“, zitiert nach TÖNNESMANN 1983, S. 133; vgl. auch ebd., S. 10 f. Zu den Beziehungen Giuliano Gondis nach Neapel und besonders nach dortigen Königshaus siehe ebd., S. 3–5. 1488/89, unmittelbar vor Baubeginn des Palazzo Gondi, war Sangallo in Neapel, um sein Modell des Königspalastes zu überbringen; BIERMANN 1970, S. 154.



46. Neapel, Palazzo Carafa dei Maddaloni, Hauptportal

Palast, in dem er eine reiche Antikensammlung zusammen-  
trug, umgebaut und das Hauptportal mit zwei antiken  
Imperatorenbüsten geschmückt (Abb. 46).<sup>96</sup> An den Ecken  
der rustizierten Fassade ließ er Porträtmasken von sich und  
seiner Frau anbringen. Die Mitte über dem Hauptportal  
zeichnete er durch eine Rundnische aus, in der heute ein  
Anfang des 19. Jahrhunderts aufgestellter Herkules mit

96 Giuseppe Ceci, „Il palazzo dei Carafa di Maddaloni, poi di Colubrano“, *NapNob*, 2 (1893), S. 149–152, 168–170; Ottavio Morisani, *Letteratura artistica a Napoli tra il 400 ed il 600*, Neapel 1958, S. 105 f.; George L. Hersey, *Alfonso II and the Artistic Renewal of Naples 1485–1495*, New Haven u. London 1969, S. 12; Roberto Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Bd. 1, Mailand 1975, S. 209–211; Eve Borsook, „A Florentine Scrittoio for Diomedea Carafa“, in: *Art the Ape of Nature* (Festschrift H. W. Janson), New York 1981, S. 91–96; Andreas Beyer, „Palazzo Carafa – Höfische Palastkultur und historische Erneuerung im Neapel der Aragonesen“, *Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin*, N.F. 39 (1990/91), S. 5. Vgl. auch Johann Wolfgang Goethe, *Italienische Reise*, hg. v. A. Beyer u. N. Miller, (Münchner Ausgabe Bd. 15), München 1992, S. 983 f. (Kommentar zum 7. März 1787); siehe auch die Abb. S. 985 mit einer Darstellung der Sammlung im Hof aus dem späten 17. Jhd. Zu Diomedea Carafa siehe *DBI*, Bd. 19, Rom 1976, S. 524–530 (F. Petrucci).

Keule und Löwenfell auf einem rechteckigen Sockel zu sehen ist.<sup>97</sup> Ursprünglich stand hier, zumindest laut Quellen des frühen 17. Jahrhunderts, eine antike Venus-Statue.<sup>98</sup>

Wenn sich auch beim Palazzo Carafa ein formal vergleichsweise bizarres Gesamtbild abzeichnet, das seine Voraussetzungen in so unterschiedlichen Monumenten wie dem Capuaner Brückentor Friedrichs II. und dem Triumphbogen Alfonsos I. am Castel Nuovo zu haben scheint,<sup>99</sup> gibt es doch einige grundsätzliche Gemeinsamkeiten mit dem späteren Palazzo Gondi. Das ist zunächst das generelle Faktum von Außenplastik an der Fassade des urbanistisch prominent gelegenen Privatpalastes eines politisch sehr bedeutenden Bewohners. Die Konzentration auf das Portal, die hervorgehobene Nischenfigur, die Bedeutung der Antike sind zusätzliche wichtige Aspekte, die in Florenz wiederkehren. Ein Verweis auf die Antikensammlung des Besitzers im Inneren des Palastes, der bei Carafa so wesentlich ist und vielleicht auch eine „politische“, auf das Gemeinwesen Neapel und seine antike Wurzel bezogene Komponente enthält,<sup>100</sup> hat bei Gondi aber bezeichnenderweise keine Rolle gespielt. Er war kein Sammler.<sup>101</sup>

97 Ceci (wie Anm. 96), S. 150, nennt keinen genaueren Aufstellungszeitpunkt der Herkulesfigur als den Anfang des 19. Jhdts. Sie dürfte etwa gegen Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden sein und ähnelt stilistisch Werken, die Annibale Caccavello zugeschrieben werden. Vgl. besonders dessen linke Liegefigur auf dem Grabmal des Galeazzo Caracciolo in der gleichnamigen Kapelle in S. Giovanni a Carbonara, Neapel; siehe Francesco Abbate, *La scultura napoletana del Cinquecento*, Rom 1992, Abb. 212; ders., „Un possibile episodio valdesiano a Napoli: la tomba di Galeazzo Caracciolo in San Giovanni a Carbonara“, *BollArte*, 64.2 (1979), S. 97–102.

98 Morisani (wie Anm. 96), S. 106.

99 Zum Capuaner Brückentor siehe Carl A. Willemsen, *Kaiser Friedrichs II. Triumphtor zu Capua. Ein Denkmal hohenstaufischer Kunst in Süditalien*, Frankfurt a. M. 1953; zum Triumphbogen am Castel Nuovo: Hanno-Walter Kruft u. Magne Malmanger, „Der Triumphbogen Alfonsos in Neapel. Das Monument und seine politische Bedeutung“, *ActArchArt*, 6 (1975), S. 213–305, bes. S. 235–242.

100 Vgl. bes. Beyer (wie Anm. 96).

101 Hier mag das spätere Beispiel einer Nischenfigur an Giulio Romanos ca. 1544 errichtetem Haus in Mantua Erwähnung finden. In der Nische über dem Eingangsportal steht ein zu einer Merkur-Statue ergänzter antiker Torso, der als Gottheit der Künstler im allgemeinen und als Götterbote im besonderen auf den Hausherrn verweist, der korrespondierend dazu in seiner Sala den Landesherrn und Auftraggeber in Gestalt Jupiters vergegenwärtigte. Giulios ursprüngliche Absicht, eine Venusfigur statt des Merkur aufzustellen, läßt sich wohl als zunächst privatere Auffassung des auf den Besitzer verweisenden Hauszeichens verstehen, die einem mehr offiziellen Bezug zu weichen hatte. Auch hier ist der strukturelle Zusammenhang von Portal, von Nische und einer signifikanten Statue deutlich, die – wenn auch ergänzt – einen antiken Kern hat. Vgl. Kurt W. Forster u. Richard Tuttle, „The Casa Pippi. Giulio Romano's House in Mantua“, *Architectura*, 3 (1973), S. 104–129, bes. S. 114 ff.; F. Paolo Fiore, „La casa di Giulio“, in: *Giulio Romano*, Ausstellungskatalog Mantua, Mailand 1989, S. 480–485.

#### IV. DIE BEDEUTUNG VON SANGALLOS UND GONDIS AUFSTELLUNGSPROJEKT

Indem der von Sangallo als „Konsul“ angesprochene „togatus“ als Redner ergänzt wurde und sich, auf einer Art Rundrostra stehend, zur Piazza wenden sollte, fand ein Skulpturenkonzept Gestalt, das nicht nur für Florentiner Verhältnisse einzigartig war. Denn es bestand ja mit größter Wahrscheinlichkeit nicht nur die Absicht, den Besitz einer kostbaren, sogar genuin florentinischen Antike an ihrem Fundort spektakulär vorzuzeigen – dazu hätte der Torso genügt. Sondern es sollte die ergänzte, als Bild eines republikanischen Amtsträgers aufgefaßte Statue, von der man annahm, sie habe als öffentliches Bildwerk einst ein Stadttor des antiken Florenz geziert,<sup>102</sup> sinnbildlich für die politische Gesinnung bzw. Ambition des Hausherrn stehen können; eines Mannes, der nach der Vertreibung der Medici sich intensiv politisch betätigte, mehrfach öffentliche Ämter bekleidete und sich dabei dezidiert republikanisch gerierte, denn er lehnte 1494 mit großer Attitüde eine Ehrenpension des Königs von Neapel ab.<sup>103</sup> Daß er dies alles im Grunde wohl aus Opportunismus zugunsten seines Geschäftes tat, widerspricht dem keineswegs.<sup>104</sup>

Nicht das antiquarische Interesse eines Antikenliebhabers leitete Gondi. Er wollte sich nur die Legitimationskraft zunutze machen, die inzwischen, und nicht zuletzt durch Lorenzos il Magnifico Beispiel, den Antiken innewohnen



47. Florenz, Piazza della Signoria

konnte. Deren programmatische Aussage sollte dabei nicht durch Versehrtheit gemindert sein.

So muß man den „Konsul“ gleichsam als ein antikes Gegenstück aus privater Initiative zur modernen „Judith“ Donatellos ansehen, die 1495 aus dem Palazzo Medici geholt und mit neuer Inschrift als kommunales Sinnbild beispielhaften Tuns zum Wohle des Gemeinwesens vor dem Palazzo Vecchio aufgestellt wurde (Abb. 47).<sup>105</sup> Deren Position an der Stelle des späteren David Michelangelos ist derjenigen des „Konsuls“ nicht unähnlich: deutlich auf einen Palast hinter sich (auch inhaltlich) bezogen, exzentrisch, mit einem Platz als Wirkungsfeld vor sich und in räumlich-gestalterischer Verbindung zum Portal, das beim Palazzo Gondi freilich nur symbolisch, in Analogie zu den beiden anderen tatsächlichen Öffnungen, zu nehmen wäre.<sup>106</sup>

Für Florentiner Verhältnisse war es nichts Neues, daß eine Statue für das Gemeinwesen – wie die antikisierende Dovitia Donatellos<sup>107</sup> – oder für Körperschaften – wie die

102 Vgl. oben S. 160 den Brief Benedetto Deis.

103 1495 wurde Gondi Priore, danach zweimal Conservatore di legge; vgl. TÖNNESMANN 1983, S. 4–7, 71. Zum Kontext: Nicolai Rubinstein, „Politics and Constitution in Florence at the End of the Fifteenth Century“, in: *Italian Renaissance Studies*, hg. v. E. F. Jacob, London 1960, S. 148–183.

104 TÖNNESMANN 1983, S. 4–7. Unter den Medici war sein Engagement zeitweise gebremst worden, jedoch wohl nicht aus politischen Gründen, wie Tönnemann vermutet. Denn der ominöse „politische Bann“, mit dem er von 1474 bis 1477 belegt war, hatte offenbar einen geschäftlichen Fehltritt als Ursache: „1474 fu amunito e chondannato Giuliano Ghondi per falsario“ vermerkt Benedetto Dei, *La cronaca dall'anno 1400 all'anno 1500*, hg. v. R. Barducci, Florenz 1985, S. 98. Als Jahre später Giovanbattista Cei, heftiger Gegner der Medici und deshalb 1530 hingerichtet, beim Bau eines Kellers in seinem Palast einen analogen „togatus“ fand, wußte er ihn nicht selbst zu verwenden, sondern schenkte ihn seinem Freund Francesco da Sangallo; auch dies ein Hinweis darauf, wie sehr Giuliano da Sangallo – und nicht der Hausherr – treibende Kraft bei dem Gondi-Projekt gewesen sein dürfte. (Die Nachricht in Francescos Brief an Borghini bei TÖNNESMANN 1983, S. 134.) Giovanbattistas Sohn Galeotto fand vor 1567 einen weiteren, ähnlichen „togatus“, den er im Hof des Familienpalastes aufstellte, wo er 1579 bezeugt ist – ob als republikanisches Erinnerungsmal an seinen Vater, bleibt dahingestellt. (Vgl. zu dem Statuenfund den Brief Francescos ebd.; außerdem: John Kent Lydecker, *The Domestic Setting of the Arts in Renaissance Florence*, Ann Arbor 1989, S. 81–83; für den Hinweis auf dieses Buch danke ich Michael Rohlmann.)

105 Die Inschrift lautet: Exemplum sal(utis) pub(licae) cives pos(ue)re MCCCCVC. Vgl. Volker Herzner, „Die ‚Judith‘ der Medici“, *ZKq*, 43 (1980), S. 139–180, hier S. 180. ROSENAUER 1993, S. 283–286. Der „togatus“ wird als ein bloßes Zeugnis für Florentiner Sammeleifer mißverstanden im KAT. *Giardino* 1992, S. 21.

106 1504 wich die Judith dem David; zunächst stand sie im Palazzo Vecchio, dann ab 1506 unter der westlichen Arkade der Loggia dei Lanzi, bis sie dort 1582 Giambolognas Frauenraubgruppe Platz machen mußte und unter die Arkade der Schmalseite umzog, von wo sie 1919 wieder vor den Palazzo zurückkehrte. Vgl. ROSENAUER 1993, S. 284.

107 HAFTMANN 1939, S. 139–142; zuletzt ROSENAUER 1993, S. 93–95, S. 107, mit der neueren Literatur.

Figuren an Orsanmichele – stehen konnte, deren Gesamtheit wiederum das Gemeinwesen vertrat. Die profane Initiative eines Privatmannes hingegen, der sich zumindest den von seinem Architekten aufgebrauchten Skulpturen-Plan zueigen gemacht hat, ist nicht nur in Florenz unerhört; auch durch die halböffentlichen Skulpturenprojekte und -aufstellungen der Medici erklärt sie sich nicht zureichend.<sup>108</sup> Eine besondere Note liegt dabei in der Tatsache, daß es sich nicht um ein eigens angefertigtes, modernes Kunstwerk handelt und auch nicht um eine unergänzte Antike, sondern um ein Werk, dem durch die Ergänzung seine volle inhaltliche Aussagekraft gegeben war. Es steht damit in der Tradition der älteren, antike Stücke vervollständigenden, öffentlichen Monumente.

Der Entfaltung dieser Aussagekraft entsprach bestens die geplante Inszenierung am Palast. Als Sangallo für Gondi plante, war der überaus reichen Florentiner Tradition der Nischenfigur jüngst mit der Enthüllung von Verrocchios Christus-und-Thomas-Gruppe an Orsanmichele (1483) eine neue Richtung gegeben worden.<sup>109</sup> Denn Verrocchios szenisch zugespitztes Überspielen der Grenze zwischen Skulpturbereich einerseits und Bewegungsraum des Betrachters andererseits eröffnete die Möglichkeit, zu der gestalterischen Lösung zu gelangen, wie sie Giuliano da Sangallo am Palazzo Gondi offenbar vorschwebte. Die Figur sollte dort allem Anschein nach durch die Koinzidenz von Nische und Portal eine sie räumlich-inhaltlich aktivierende Fassung erhalten, die ihrer betonten Orientierung auf den Platz als Wirkungsfeld entsprach und sie zugleich an den Palast band (Abb. 9, 19); das heißt, sie hätte Ausgang und Ziel ihrer Bedeutungsabsicht in der formalen Gestaltung zugespitzt veranschaulicht.

In welchem Maße für das Projekt Voraussetzungen bereitlagen, hat der Überblick über die älteren und zeitgenössischen Antiken-Aufstellungen gezeigt. Die exzentrische Lage vor dem Palast, die Ausrichtung auf eine urbanistisch wichtige Position – womöglich einen Platz –, die Ergänzung in Verbindung mit einer programmatischen Aussage, die Aufsockelung, zuweilen auch die Nische oder der Bezug zum Portal: all das sind Elemente, die auch den „Konsul“ gekennzeichnet hätten. Dabei handelt es sich freilich nicht um spezifisch antikisierende Elemente, sondern sie entsprechen den Kriterien, nach denen man im Quattrocento



48. Ferrara, Palazzo Comunale

auch moderne Standbilder aufgestellt hat.<sup>110</sup> Da dieser Problembereich in unserem Zusammenhang nicht vertieft werden kann, muß der Hinweis auf wenige Beispiele von Aufstellungen zeitgenössischer skulpturaler Monumente genügen. Die Sieneser Lupa von 1429 an der Ecke des Palazzo Pubblico wurde schon genannt (Abb. 23, 24),<sup>111</sup> ebenso die Judith Donatellos in ihrer Zweitaufstellung von 1495 am Palazzo Vecchio in Florenz.<sup>112</sup> Die beiden Este-Denkmäler am Palazzo Comunale in Ferrara wären zu ergänzen (Abb. 48). So stand die Reiterstatue des Niccolò d'Este seit 1451 „in Foro prope Palatium Communis, super marmoreas columnas“, neben dem Hauptportal und an den Palast gelehnt; gegen 1476 wurde die ältere Sitzfigur des Borso in analoge Position auf die andere Seite des Portals versetzt.<sup>113</sup>

Die Erhebung ergänzter antiker Statuen zu öffentlicher Denkmalwürde, welche sich auf ein Gemeinwesen bezieht, ferner die Möglichkeit, Antiken aus einem spezifisch sakralen oder aus antiquarisch-ästhetischem Interesse zu ergänzen, und schließlich die Übung der Medici im Besonderen, vervollständigte Antiken im halböffentlichen Bereich gemeinsam mit moderner Skulptur bedeutungshaft zu inszenieren: gerade dieser Horizont und nicht zuletzt der

108 Sperling (wie Anm. 80). Vgl. den wenig gründlichen Versuch von Andreas Prater, „Aspekte der Entstehung des profanen Standbildes im italienischen Spätmittelalter“, *StädteJb*, 13 (1991), S. 111–124.

109 Andrew Butterfield, „Verrocchio's Christ and St Thomas: Chronology, Iconography and Political Context“, *BurlMag*, 134 (1992), S. 225–233, hier S. 227; vgl. auch Frederick Hartt, „Thoughts on the Statue and the Niche“, in: *Art Studies for an Editor: 25 Essays in Memory of Milton S. Fox*, New York 1975, S. 99–116.

110 Zu dem wenigen, was man damals über die Aufstellung von Statuen in der Antike wissen konnte, vgl. GESCHE 1971, S. 6–18. Vgl. auch Herbert Keutner, „Über die Entstehung und die Formen des Standbildes im Cinquecento“, *MüJbBK*, 7 (1956), S. 138–169.

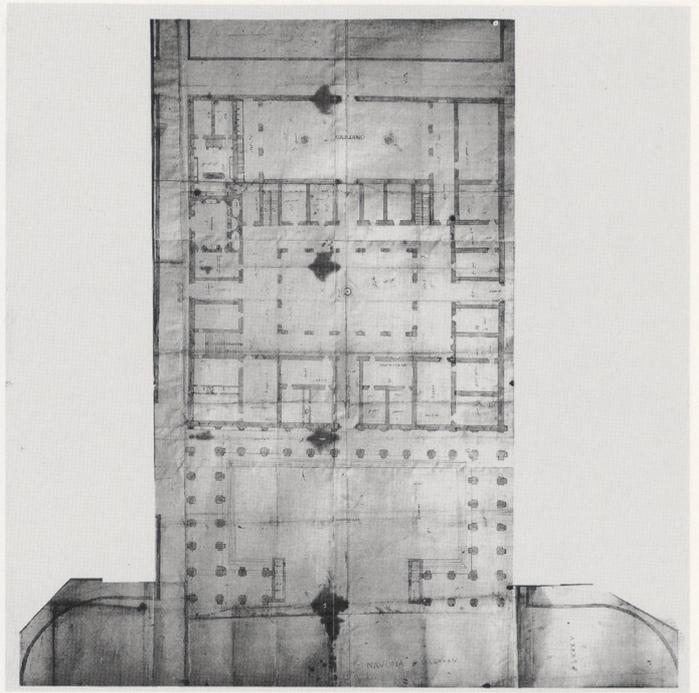
111 Vgl. Anm. 67.

112 Vgl. Anm. 105.

113 Luigi N. Cittadella, *Notizie relative a Ferrara per la maggior parte inedite*, Ferrara 1864, S. 415 f.; HAFTMANN 1939, S. 145 f.; Leon Battista Alberti, *De equo animante*, hg. v. A. Videtta, Neapel 1991, S. 55–61; Pia Kehl, „La Piazza Comunale e la Piazza Nuova a Ferrara“, *Annali di architettura*, 4 (1992/93), S. 178–189.



49. Forum Romanum, Concordiatempel (Sesterz, 36 n. Chr.)



50. Giuliano da Sangallo, Projekt für den Palazzo Medici an Piazza Navona. Florenz, Uffizien A 7949

Vergleich mit dem einzigen privaten Vorbild lassen zugleich die Besonderheit und Individualität des Statuenprojektes für den Palazzo Gondi deutlich hervortreten.<sup>114</sup>

Der Schlüssel dafür liegt in der Person Giulianos da Sangallo, der mit Geschick die besonders günstigen Umstände in den Dienst der Sache zu stellen trachtete. Daß es sich bei dem Aufstellungsprojekt für den „Konsul“ nicht um einen Einzelfall in seinem Œuvre handelt, sondern nur um einen – freilich vergleichsweise frühen und komplexen – Fall von mehreren, zeigt ein abschließender Blick auf seine übrigen einschlägigen Absichten und Bemühungen. Das berühmteste Zeugnis seiner antiquarischen Interessen und Fähigkeiten – und der Anerkennung, die sie genossen – ist gewiß der Auf-

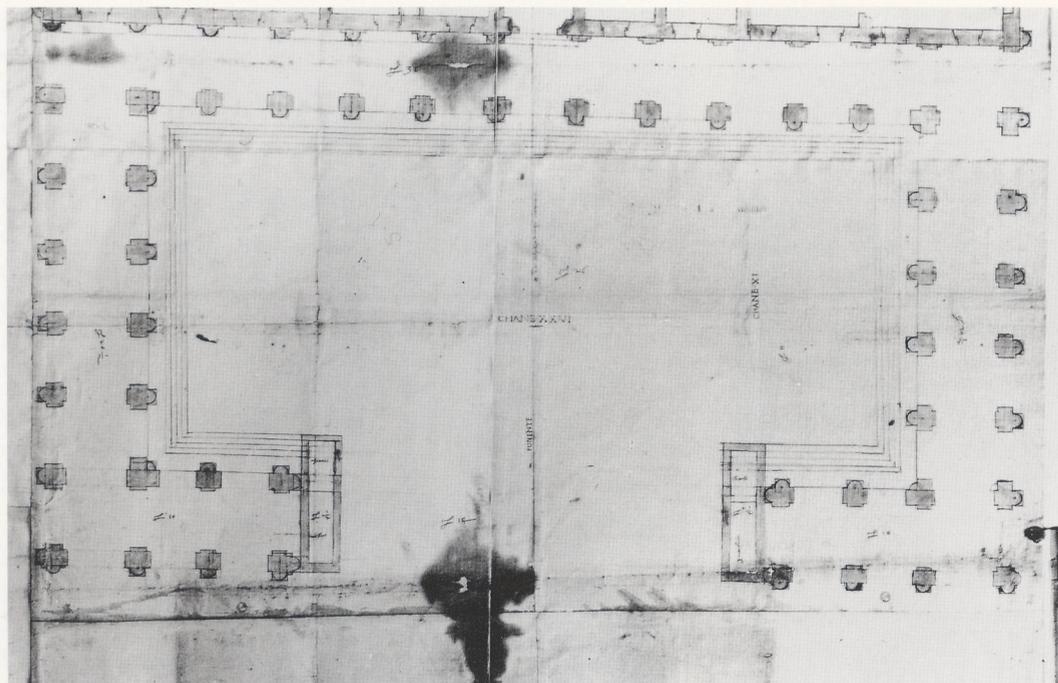
trag Julius' II. (1506) an ihn, den soeben gefundenen Laokoon zu begutachten und seine prompte, zutreffende Bestimmung dieser Gruppe nach Plinius. Sein Sohn Francesco erzählt die Episode Borghini, obwohl der eigentlich nur etwas über Florentiner Antiken erfahren wollte, bei Gelegenheit des „Konsul“, als der unser „togatus“ von Giuliano gut 15 Jahre vor dem Laokoon ebenso treffend bestimmt worden war.<sup>115</sup> Wie gültig die Bestimmung blieb, wird daran deutlich, daß noch 1594 Cavalieri den analogen „togatus“ der Sammlung Cesi selbstverständlich als „Consulis statua“ ansprach.<sup>116</sup> Bekanntlich besaßen Giuliano und Antonio da Sangallo d. Ä. in ihrem gemeinsamen Haus in Florenz eine eigene Antikensammlung, die von ihrem Erben Francesco noch ausgebaut worden ist.<sup>117</sup> Die Brüder waren aber nicht nur die Sammler und Antiquare, deren Format im Falle des hier überlegenen Giuliano in den Skizzenbüchern in Siena und Rom verewigt ist; sondern Giuli-

114 Zu der sich herausbildenden Tradition, antike Statuen in Höfen aufzustellen, in die der „Konsul“ nach Gondis Tod zwangsläufig auch eingegliedert wurde, vgl. anlässlich des 1484 im Hof des Konservatorpalastes aufgestellten bronzenen Hercules Victor Matthias Winner, „Der eherne Hercules Victor auf dem Kapitol“, in: *Hülle und Fülle*. *Festschrift für Tilmann Buddensieg*, hg. v. A. Beyer u.a., Alfter 1993, S. 629–642. Auch hier sind die Parallelen zur modernen Skulptur evident: In Florenz bildete die Postierung von zeitgenössischen Einzelkulpturen in Palasthöfen eine Tradition, wie der Bronzedavid Donatellos beweist, der erst im Cortile des Palazzo Medici und nach 1494 im Cortile des Palazzo Vecchio stand (vgl. Anm. 79). Mit Bandinellis Orpheus knüpften die Medici nach ihrer Rückkehr bekanntlich daran wieder an (LANGEDIJK 1976). Michelangelos Herkules im Palazzo Strozzi (VASARI, *Michelangelo* 1962, Bd. 1, S. 13) oder die Vorschläge von 1504, seinen David an die Stelle desjenigen Donatellos im Hof des Palazzo Vecchio zu setzen, zeigen, wie geläufig diese Möglichkeit am Beginn des Cinquecento war (ebd., Bd. 2, S. 205 f.).

115 Vgl. oben S. 160.

116 Christian Hülsen, *Römische Antikengärten des XVI. Jahrhunderts*, Heidelberg 1917, S. 26 Nr. 89, S. 2 Abb. 1, S. 25. Abb. 18. Als einen damals bekannten „togatus“ auf einer Rostra vgl. die Darstellung der Adlocutio Hadrians auf dem Relief vom Arco di Portogallo, seit dem 17. Jh. im Kapitol; BOBER / RUBINSTEIN 1987, Nr. 195B.

117 Siehe dazu seine eigenen Bemerkungen in dem oben (Anm. 21) genannten Brief und sein Testament von 1574: Alan P. Darr u. Rona Roisman, „Francesco da Sangallo: A Rediscovered Early Donatellesque ‚Magdalen‘ and Two Wills from 1574 and 1576“, *BurlMag*, 129 (1987), S. 784–793, hier S. 791.



51. Ausschnitt aus Abb. 50 mit den Statuensockeln für Flußgötter und Dioskuren

ano war darüber hinaus wie niemand sonst in den Jahrzehnten um 1500 gedanklich auch mit der Aufgabe befaßt, antike Skulpturen öffentlich zu inszenieren. Dabei galt stets große Aufmerksamkeit deren künstlerischer Einbettung in die Umgebung.<sup>118</sup> Erstmals zeigt sich dies an seinem Königs-palast für Ferrante von Aragon in Neapel von 1488. Dort plante er zu seiten der mächtigen Eingangs-Freitreppe große Sockel für Statuen oder Statuengruppen – ein Gedanke, der wohl von den beiden unter Pius II. installierten Apostelstatuen an der Freitreppe vor St. Peter angeregt war und natürlich antike Wurzeln hat, die durch Münzen bekannt gewesen sein können (Abb. 49).<sup>119</sup> Sangallo griff ihn noch 1513 in seinem Projekt eines Medici-Palastes an Piazza Navona für Leo X. wieder auf (Abb. 50, 51). Dort sollten je zwei mit „Marforio“ und mit „Cavalo“ bezeichnete Bildwerke die breite Hoföffnung zur Piazza hin flankieren. Damit können nur die beiden Dioskuren und das Flußgötter-Paar vom Quirinal gemeint gewesen sein, eine Idee, die sich gut in die oftmals megalomanen Vorstellungen der

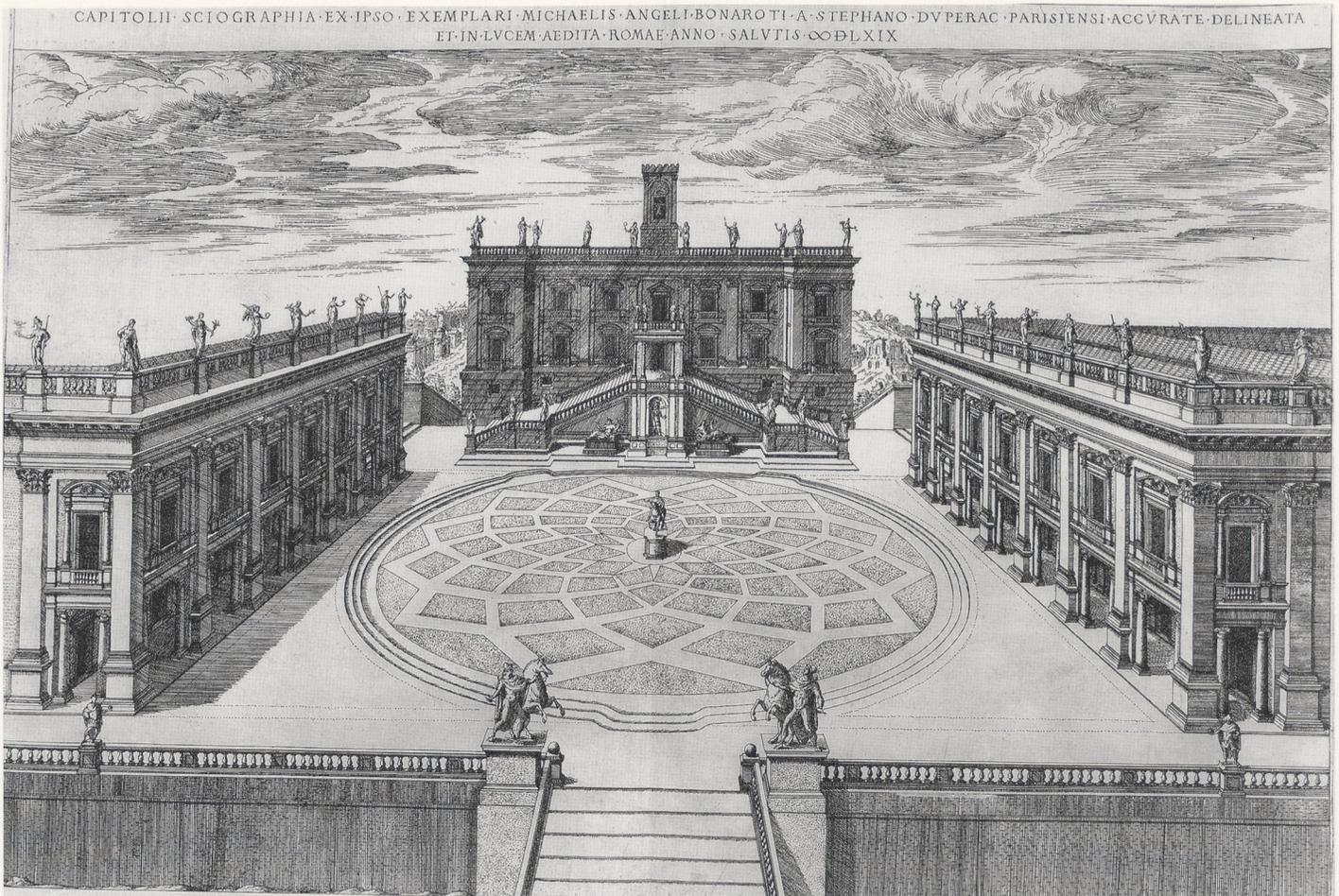
ersten Jahre von Leos Pontifikat fügt.<sup>120</sup> Die Flußgötter wurden tatsächlich 1517 vom Quirinal abtransportiert und übernahmen provisorisch eine vergleichbare Aufgabe am Eingang des Konservatorenpalastes auf dem Kapitol (Abb. 32–34).<sup>121</sup> Die bisher der Forschung entgangene Bedeutung von Giulianos Vorschlag besteht gerade auch in seiner Wirkung auf die spätere Planung für den Kapitolsplatz. Denn Paul III., der in jungen Jahren von diesen Absichten

118 Auf die Projekte Antonios d. Ä. zur Inszenierung des Laokoon Bandnellis (Albertina, Inv. 48v; Toskanische Schulen 201v) und des Marsyas der Medici (Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe A 7818v) werde ich in anderem Zusammenhang eingehen.

119 BIERMANN 1970; Ruth Olitsky Rubinstein, „Pius II's Piazza S. Pietro and St. Andrews Head“, in: *Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower*, London 1967, S. 225–33; vgl. etwa den Concordia-Tempel am Forum Romanum auf einem Sesterz von 36 n. Chr., Paul Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*, München 1987, S. 116 f.

120 BIERMANN 1970, S. 166, Anm. 38 las auf der einschlägigen Zeichnung Uff. A 7949 (ebd. Abb. 151) irrtümlich nur links „cavallo“ und rechts „maforio“ und schloß daraus, es seien ein unbekanntes Pferd und der auch heute so genannte Marforio gemeint, der damals noch beim Forum Romanum lag (BOBER / RUBINSTEIN 1987, Nr. 64). In Wahrheit steht auf dem linken Sockel „maforo“ und „chavallo“, auf dem rechten „per maforio“ und „chavallo“. Die Statuensockel sind 4 canne (9,34 m) lang und 1 1/2 canne (3,49 m) breit und somit von ausreichender Größe für die genannten Figuren. Im Codex Escorialensis, dessen Nähe zu Giuliano da Sangallo erwiesen ist, zeigt auf fol. 58v eine Zeichnung den Nil zu einem Zeitpunkt, als er und sein Partner noch auf dem Quirinal lagen; er heißt dort „Marfurio di cavagli“ (BOBER/RUBINSTEIN 1987, S. 102). Rodolfo Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni Romane di antichità*, Bd. 1, Rom 1902, S. 209 vermutet für den Medici-Palast „due Fiumi e due Castori“; sie werden willkürlich mit Tiber und Arno identifiziert von Gaetano Miarelli Mariani, „Il Palazzo Medici a Piazza Navona: un'utopia urbana di Giuliano da Sangallo“, in: *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del'500*, Bd. 3, *Relazioni artistiche. Il linguaggio architettonico*, Florenz 1983, S. 977–993, hier S. 986. Der erste (und anscheinend letzte) der sich gefragt hat, ob nicht die Dioskuren vom Quirinal gemeint sein könnten, war Cornelius v. Fabriczy, *Die Handzeichnungen Giuliano's da Sangallo. Kritisches Verzeichnis*, Stuttgart 1902, S. 116.

121 Lanciani (wie Anm. 120), S. 182 f.; BOBER/RUBINSTEIN 1987, Nr. 65.



52. E. Duperac, Kapitolsprojekt Michelangelos (1569)

erfahren haben kann, hatte 1538 den Wunsch, zusätzlich zu den Flußgöttern und dem inzwischen ebenfalls transferierten Marc Aurel „i due Cavalli e statue di Monte Cavallo“ aufs Kapitol zu bringen, eine Idee, von der Michelangelo ihn abbringen konnte.<sup>122</sup> Schließlich hat man den alten Plan doch noch verwirklicht (Abb. 52), allerdings mit anderer Besetzung, nachdem 1560 ein zertrümmertes Dioskurenpaar an der Piazzetta dei Cenci gefunden und 1561 aufs Kapitol geholt worden war, wo es seiner Ergänzung und Aufstellung am Eingang des Platzes entgegenschah.<sup>123</sup> So geht letztlich die in der späteren neuzeitlichen Architektur so beliebte Konstellation von Dioskuren- oder Flußgottpaaren an repräsentativen Palasteingängen auf Giuliano da Sangallo zurück.<sup>124</sup>

122 Paul Künstle, „Die Aufstellung des Reiters vom Lateran durch Michelangelo“, in: *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, München 1961, S. 255–270, hier S. 260; Tilmann Buddensieg, „Zum Statuenprogramm im Kapitolsplan Pauls III.“, *ZKg*, 32 (1969), S. 177–228, hier S. 192–208.

Ein besonders eindrückliches Zeugnis für Giulianos Bewußtheit im Umgang mit der Aufgabe der möglichst wirkungsvollen Darbietung einer Skulptur und für seine ästhetischen Kriterien dabei ist der Vorschlag, den er für die Aufstellung von Michelangelos David 1504 gemacht hat – einer Statue, bei der Kolossalität, Vielansichtigkeit und Nacktheit sofort den unmittelbaren Vergleich mit antiker Bildhauerei herausforderten. Unter dem Vorwand geringer Wetterfestigkeit des Steines argumentiert er für das Mitteljoch der Loggia dei Lanzi als Standort: „ò pensato che stia bene nell’arco

123 SIEBENHÜNER 1954, S. 102 f. Es ist an dieser Stelle die noch von Michelangelo am Senatorenpalast geplante Aufstellung einer Jupiter-Statue zu erwähnen; 1583 wurde unter dem Portal – dies wohl eine für Michelangelo charakteristische Inversion – in der Nische der Freitreppe stattdessen eine antike Minervastatue aufgestellt, die sich für ihre neue Bestimmung in eine „Roma armata“ zu verwandeln hatte und die 1593 durch die zwar kleinere, aber edlere Porphyrsitzfigur der „Dea roma“ ersetzt wurde – auch sie vor ihrer ergänzenden Umarbeitung eine antike Minerva (ebd., S. 107–109).

124 Vgl. z.B. am Berliner Stadtschloß das Lustgartenportal oder am Potsdamer Stadtschloß den Mittelbau am Lustgarten.

di mezo della Loggia de' Signori, o inel mezo dell'arco, che si potessi andarle intorno, o dal lato drento presso al muro nel mezo, con uno nichio nero di drieto in modo di cappelluzza".<sup>125</sup> Sein Bemühen, sofern die Statue vor der Wand stünde, einen Ausgleich der Größenverhältnisse mittels einer Nische zu bewerkstelligen, verbindet sich mit der Absicht, ihr vor schwarzem Hintergrund zu besonders eindrücklicher Wirkung zu verhelfen, wie das in Venedig bei Pietro und Tullio Lombardo schon früher gebräuchlich war.<sup>126</sup> Ob dabei neben ästhetischen Gründen für Giuliano auch der Gedanke eine Rolle gespielt haben kann, den Wert der Statue sinnfällig vor schwarzem, d. h. „Paragone“-Stein geprüft und erwiesen zu sehen – darüber läßt sich nur spekulieren.<sup>127</sup>

An diesem Beispiel einer zeitgenössischen öffentlichen Skulptur und an der konzeptionellen Analogie, die dabei zur programmatischen Verwendung antiker Skulptur durch

Sangallo und besonders zu dem hier erschlossenen Projekt am Palazzo Gondi sichtbar wird, zeigt sich um so mehr der Abstand gegenüber einer bloßen Antikenliebhaberei, die der Ergänzung und ästhetisch anspruchsvollen Inszenierung ihrer Gegenstände zu diesem Zeitpunkt noch kaum bedurfte.

Solche Liebhaberei ist es, gegen die – als einer bloßen Mode anstelle echter Wiederbelebung der Antike – sich Macchiavelli in seinen etwa 1515 bis 1517 entstandenen *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* mit aller Schärfe wendet: „E quando io considero quanto onore si attribuisca all'antichità, e come molte volte [...] un fragmento d'una antica statua sia stato comprato gran prezzo, per averlo appresso di se, onorarne la sua casa, poterlo fare imitare da coloro che di quell'arte si diletmano, e come quelli poi con ogni industria si sforzano in tutte le loro opere rappresentarlo; e veggendo, dall'altro canto, le virtuosissime operazioni che le istorie ci mostrano, che sono state operate da regni e da repubbliche antiche, da re, capitani, cittadini, datori di leggi, ed altri che si sono per la loro patria affaticati, essere più presto ammirate che imitate, anzi in tanto da ciascuno in ogni parte fuggite, che di quella antica virtù non ci é rimasto alcun segno; non posso fare che insieme non me ne meravigli e dolga.“<sup>128</sup>

Hätte Sangallos Projekt der umfassenden Reanimation einer antiken Statue Erfolg gehabt und hätte der „Konsul“ seinen Platz am Palazzo Gondi gefunden, so wäre er dem Scharfsehenden wohl auch als ein anspruchsvolles Wunschbild altflorentinischer Römergröße vorgekommen, vor der sich die überforderte „virtù moderna“ nicht zuletzt des Hausherrn umso deutlicher abhob.

125 Das Sitzungsprotokoll bei VASARI, *Michelangelo* 1962, Bd.2, S.204–207. Cosimo Roselli hatte vorgeschlagen „di metterlo dalle scalee della chiesa [S. Maria del Fiore] dallo mano ritta, con un inbasamento in sul canto detto di dette scale, con uno inbasamento et ornamento alto“; Giuliano sagte: „L'animo mio era volto in sul canto della chiesa, dove à detto Cosimo et è veduta da' viandanti; ma poi che è cosa pubblica, veduto la imperfectione del marmo, per lo essere tenero e cotto et essendo stato all'acqua, non mi pare fussi durabile. Pertanto per questa causa ò pensato [...]; ché se la mettono all'acqua, verrà manco presto; e vuole stare coperta.“ (ebd., S.205). Vgl. Saul Levine, „The Location of Michelangelo's David: The Meeting of January 25, 1504“, *ArtBull*, 56 (1974), S.31–49; R. N. Parks, „The Placement of Michelangelo's David: A Review of the Documents“, *ArtBull*, 57 (1975), S.560–570.

126 Grabmal des Dogen Mocenigo in Ss. Giovanni e Paolo von 1476–81, vgl. POESCHKE 1990, S.165 f.; Grabmal des Dogen Andrea Vendramin ebd. (urspr. in S. Maria dei Servi) von ca. 1490–1505, vgl. POESCHKE 1992, S.133–135.

127 Vgl. Rudolf Preimesberger, „Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza“, *ZKg*, 54 (1991), S.459–489, bes. S.486–489.

128 Libro primo, Einleitung. In: Niccolò Machiavelli, *Opere complete*, Florenz 1843, S.256.

## ABKÜRZUNGEN UND MEHRFACH ZITIERTE LITERATUR

- ASF  
 BESCHI 1983 Archivio di stato, Firenze  
 Luigi Beschi, „Le antichità di Lorenzo il Magnifico: caratteri e vicende“, in: *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze 20–24 settembre 1982)*, hg. v. P. Barocchi u. G. Ragionieri, Bd. 1, Florenz 1983, S. 161–176.
- BESCHI 1984 Luigi Beschi, „Bronzi antichi nel Rinascimento fiorentino: alcuni problemi“, *Alba Regia*, 21 (1984), S. 119–124.
- BIERMANN 1970 Hartmut Biermann, „Das Palastmodell Giulianos da Sangallo für Ferdinand I. König von Neapel“, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 23 (1970), S. 154–195.
- BOBER / RUBINSTEIN 1987 Phyllis P. Bober u. Ruth Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, London 1987.
- BUDDENSIEG 1983 Tilmann Buddensieg, „Die Statuenstiftung Sixtus' IV. im Jahre 1471. Von den Heidnischen Götzenbildern am Lateran zu den Ruhmeszeichen des römischen Volkes auf dem Kapitol“, *RömJbK*, 20 (1983), S. 33–73.
- DRAPER 1992 James D. Draper, *Bertoldo di Giovanni. Sculptor of the Medici Household. Critical Reappraisal and Catalogue Raisonné*, Columbia u. London 1992.
- ELAM 1990 Caroline Elam, „Il palazzo nel contesto della città: strategie urbanistiche dei Medici nel Gonfalone del Leon d'Oro, 1415–1530“, in: *Il palazzo Medici Riccardi di Firenze*, hg. v. G. Cherubini u. G. Fanelli, Florenz 1990, S. 44–57.
- ELAM 1991 Caroline Elam, „Palazzo Strozzi nel contesto urbano“, in: *Palazzo Strozzi metà millennio 1489–1989*, Atti del Convegno 1989, hg. v. D. Lamberini, Rom 1991, S. 183–194.
- ELAM 1992 Caroline Elam, „Lorenzo de' Medici's Sculpture Garden“, *FlorMitt*, 36 (1992), S. 41–84.
- ESCH 1969 Arnold Esch, „Spolien. Zur Wiederverwendung antiker Baustücke und Skulpturen im mittelalterlichen Italien“, *Archiv für Kulturgeschichte*, 51 (1969), S. 1–64.
- GESCHE 1971 Inga Gesche, *Neuaufstellungen antiker Statuen und ihr Einfluß auf die römische Renaissance-Architektur*, Mannheim 1971.
- HAFTMANN 1939 Werner Haftmann, *Das italienische Säulenmonument. Versuch zur Geschichte einer antiken Form des Denkmals und Kulturmonumentes und ihrer Wirksamkeit für die Antikenvorstellung des Mittelalters und für die Ausbildung des öffentlichen Denkmals in der Frührenaissance*, Leipzig u. Berlin 1939.
- HÜLSEN / EGGER 1913 Christian Hülsen u. Hermann Egger, *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*, 2 Bde., Berlin 1913.
- HUSE / WOLTERS 1986 Norbert Huse u. Wolfgang Wolters, *Venedig. Die Kunst der Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei 1460–1590*, München 1986.
- LANGEDIJK 1976 Karla Langedijk, „Baccio Bandinelli's Orpheus: A Political Message“, *FlorMitt*, 20 (1976), S. 33–52.
- KAT. Giardino 1992 *Il giardino di San Marco. Maestri e compagni del giovane Michelangelo*, Ausstellungskatalog, Florenz 1992.
- KAT. Pisanello 1988 *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, Ausstellungskatalog, Rom u. Mailand 1988.
- LOPES PEGNA 1962 Mario Lopes Pegna, *Firenze dalle origini al Medioevo*, Florenz 1962.
- PACCIANI 1993 Riccardo Pacciani, „Tum pro honore publico tum pro commoditate privata. Un documento del 1490 per l'edificazione di palazzo Gondi a Firenze“, *ArteLomb*, 105–107 (1993), S. 202–205.
- PINCUS 1979 Debra Pincus, „Tullio Lombardo as a Restorer of Antiquities: an Aspect of Fifteenth Century Venetian Antiquarianism“, *ArteVen*, 33 (1979), S. 29–42.
- POESCHKE 1990 Joachim Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, Bd. 1, *Donatello und seine Zeit*, München 1990.
- POESCHKE 1992 Joachim Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, Bd. 2, *Michelangelo und seine Zeit*, München 1992.
- ROSENAUER 1993 Arthur Rosenauer, *Donatello*, Mailand 1993.
- SIEBENHÜNER 1954 Herbert Siebenhüner, *Das Kapitol in Rom. Idee und Gestalt*, München 1954.
- TÖNNESMANN 1983 Andreas Tönnemann, *Der Palazzo Gondi in Florenz*, Worms 1983.
- VASARI, Michelangelo 1962 Giorgio Vasari, *La vita di Michelangelo*, hg. v. P. Barocchi, 5 Bde., Mailand u. Neapel 1962.
- WOLTERS 1974 Wolfgang Wolters, „Eine Antikenergänzung aus dem Kreis des Donatello in Venedig“, *Pantheon*, 32 (1974), S. 130–133.
- ZERVAS 1987 Diane F. Zervas, *The Parte Guelfa, Brunelleschi & Donatello*, New York 1987.