

Alessandro Nova

Das Denkmal und die Platzmitte. Der Stadtraum und seine geisterhaften Erscheinungen

Titel und Untertitel dieses Beitrags verraten bereits viel: Das Denkmal in seinem Verhältnis zum Stadtraum zu betrachten, bedeutet Skulpturen im Hinblick auf das architektonische Umfeld zu analysieren, für das sie geschaffen wurden. Leider tendieren die unterschiedlichen Fachrichtungen der Kunstgeschichte noch heute dazu, historisches Material zu isolieren, das eigentlich in seinem Zusammenhang gesehen werden sollte. Dabei ist es ganz und gar abwegig, die Geschichte der Skulptur im öffentlichen Raum von einer übergreifenden Geschichte der Stadt zu trennen. Die vorliegende Studie widmet sich daher exemplarisch zwei Themenfeldern, in denen die Skulptur mit dem sie umgebenden Raum interagiert beziehungsweise hätte interagieren sollen: einerseits der Aufstellung des Denkmals im Verhältnis zur Platzmitte, einem sensiblen Punkt in der Stadtplanung jeder Epoche, und andererseits der *longue durée* symbolischer Bilder, die geschaffen wurden, um die Durchsetzung einer neuen politischen Macht zu signalisieren – wie beispielsweise die Papststatuen des 16. Jahrhunderts. In diesem Spiegelkabinett, diesem Metadiskurs, vereinigen sich die geisterhaften Erscheinungen eines öffentlichen Platzes wieder mit den überlieferten Fragmenten der Geschichte.

Die dichte Folge der Ereignisse um 1889 führt uns unmittelbar zum ersten Thema, dem Problem der Platzmitte, und von dort können wir gleichsam *à rebours* zum 16. Jahrhundert zurückschreiten. Am 7. Mai 1889 erschien die erste Ausgabe von Camillo Sittes Klassiker *Der Städtebau nach seinen künst-*

* Der Verfasser möchte sich bei Stephanie Hanke, Julia Ann Schmidt und Brigitte Sölch für die kritische Lektüre dieses Essays sehr herzlich bedanken. Der Text wurde als Vortrag bei den folgenden Veranstaltungen und Institutionen gehalten: Innenraum und Außenraum – Wie formt der Platz die Stadt?, Internationaler Kongress am Kunsthistorischen Institut zu Florenz (Max-Planck-In-

stitut), 6. – 8. November 2008, organisiert von Cornelia Jöchner und Alessandro Nova; Paris, INHA, 22. Mai 2009; Universität Zürich, 27. Oktober 2009; und Universität Mainz, 15. Dezember 2009. Philippe Morel, Tristan Weddigen und Elisabeth Oy-Marra sei für die Einladung und anregenden Diskussionen gedankt.



1 Florenz, Piazza della Signoria mit Loggia dei Lanzi. Alphonse Bernoud. 1860 – 1862. Fotografie

lerischen Grundsätzen,¹ im Sommer desselben Jahres machte der junge Heinrich Wölfflin während einer Italienreise die Bekanntschaft von Adolf von Hildebrand² und am 3. Januar 1890 überlieferte Konrad Fiedler das Manuskript seines wohl berühmtesten theoretischen Werkes, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, das drei Jahre später in Straßburg erscheinen sollte.³

Die Themen, Verdienste und Grenzen von Camillo Sittes Werk sind bereits unendlich viele Male diskutiert worden.⁴ Hier sollen uns nur die Überlegungen interessieren, die das erste Kapitel – *Beziehung zwischen Bauten, Monumenten und Plätzen* – abschließen, sowie das zweite Kapitel mit dem programmatischen Titel *Das Freihalten der Mitte*, in dem der Platz in seiner Qualität als öffentlicher Raum beschrieben wird, in dem Objekte wie Brunnen und Denkmäler die Kommunikation mit den Passanten suchen.

Im Zentrum von Sittes Überlegungen steht die Kritik an der modernen Manie, Skulpturen in der Mitte des Platzes aufzustellen und dabei jene traditionellen Regeln von Mittelalter und Renaissance zu missachten, die eine abgesonderte Position in der Nähe der Zugangsstraßen und damit fern der Hauptachsen des öffentlichen Platzes vorsahen. Von exemplarischer Bedeutung war für Sitte hierbei das wechselhafte Schicksal von Michelangelos *David*, einer Statue, die, solange sie auf der Piazza della Signoria in Florenz aufgestellt war (Abb. 1), eine große Ausstrahlungskraft besaß, und deren Abwesenheit (Abb. 2) sich – nach ihrer Überführung in die Accademia im Jahr 1873 – schmerzlich zeigte. Der grundlegende Unterschied zwischen den ›Alten‹ und den ›Modernen‹ bestand Sitte zufolge darin, dass erstere es verstanden hatten, mittels eines neutralen Hintergrundes wie der dunklen Steinmasse des Pa-



2 Florenz, Piazza della Signoria mit Loggia dei Lanzi. Anonym. Zwischen 1873 und 1880. Fotografie

lazzo Vecchio die Konturen des Denkmals hervortreten zu lassen. Seine Zeitgenossen tadelte er hingegen dafür, ihre pathetischen »Figürchen« stets im Zentrum majestätischer Plätze aufstellen zu wollen und damit das Kunstwerk jedweder Bildwirkung zu berauben. In der Vergangenheit habe man die Monumente und Statuen an den Rändern der Plätze errichtet, aber »Wir halten nur die Mitte des Platzes für dazu geeignet, woher allein es schon kommt, daß wir auf jedem noch so großen Platze bestenfalls nur eine einzige Aufstellung machen können. Wenn aber der Platz unregelmäßig ist und sonach ein Mittelpunkt sich geometrisch nicht abzirkeln läßt, dann können wir nicht einmal dieses einzige Monument unterbringen, und der Platz muß für ewige Zeiten vollständig leer bleiben.«⁵ Eine Leere, die in den Augen Sittes das Resultat einer ruchlosen Kunstpolitik darstellt: Die Privilegierung der Platz-

¹ Camillo Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Ein Beitrag zur Lösung modernster Fragen der Architektur und monumentalen Plastik unter besonderer Beziehung auf Wien*, Reprint der Erstausgabe von Mai 1889 mit Anhang »Großstadt-Grün« (1900), Bd. 3 der Gesamtausgabe, hrsg. v. Klaus Semsroth, Michael Mönninger und Christiane Crasemann Collins, Wien u. a. 2003.

² Heinrich Wölfflin, *Autobiographie, Tagebücher und Briefe*, hrsg. v. Joseph Gantner, Basel u. a. 1982, S. 67–68, Brief an die Eltern aus Florenz am 14. Juni 1889: »Eine höhere Auszeichnung erlebte ich beim Bildhauer Hildebrand, der meine Dissertation gelesen und nicht nur am Stil, sondern auch am Inhalt Gefallen gefunden, also daß er mich

als Kunstverständigen zu sich kommen ließ, um mein Urteil über ein gewaltiges architektonisch-plastisches Werk zu hören, das er mit Beihilfe von La Roche im Modell soeben vollendet«. Vgl. Gabriele Wimböck, »Heinrich Wölfflin (1864–1945)«, in: *Klassiker der Kunstgeschichte. Von Winckelmann bis Warburg*, hrsg. v. Ulrich Pfisterer, München 2007, Bd. 1, S. 124–140.

³ Adolf von Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* [Straßburg 1893], 2. Auflage mit 30 Abbildungen, Straßburg 1913.

⁴ Vgl. zuletzt Klaus Semsroth/Kari Jormakka/Bernhard Langer (Hrsg.): *Kunst des Städtebaus. Neue Perspektiven auf Camillo Sitte*, Wien u. a. 2005.

⁵ Sitte 2003 (wie Anm. 1), S. 21.

mitte könne dazu führen, dass angedachte Statuen nicht realisiert würden und der Platz, den jene eigentlich hätten ausfüllen und animieren sollen, in sich zusammenfällt.

Das Freihalten der Mitte, so der Titel des zweiten Kapitels, beschreibt stattdessen das Resultat einer bequemen Gewohnheit, eines im Laufe der Zeit angesammelten Wissens. Sitte widmet sich hier einer genauen und detaillierten Analyse öffentlicher Plätze vergangener Zeiten. Ganz im Zeichen des kulturellen Klimas am Ende des 19. Jahrhunderts, das bei den sogenannten ›primitiven‹ Völkern und bei Kindern den Ursprung eines der technologischen Arroganz des modernen Positivismus überlegenen Wissens zu finden hoffte, legt Sitte seine Gedanken dar. Dazu referiert er die Geschichte des Schneemannes, der intuitiv dort errichtet werde, wo keine Kommunikationslinien verlaufen, in genau jenen toten Ecken, wo die ›Alten‹ ihre Brunnen und Monumente errichtet hätten. Nach einem eingehenden Lob des Reiterstandbildes von Gattamelata in Padua entwickelt er aus diesen Überlegungen das zweite zentrale Prinzip seines Traktates: »Zu der antiken Regel, die Monumente am Rande der Plätze herum zu stellen, gesellt sich also die weitere echt mittelalterliche und mehr nordische: Monumente, besonders aber Marktbrunnen, auf den toten Punkten des Platzverkehrs aufzustellen. Beide Systeme durchdringen sich oft genug«.⁶

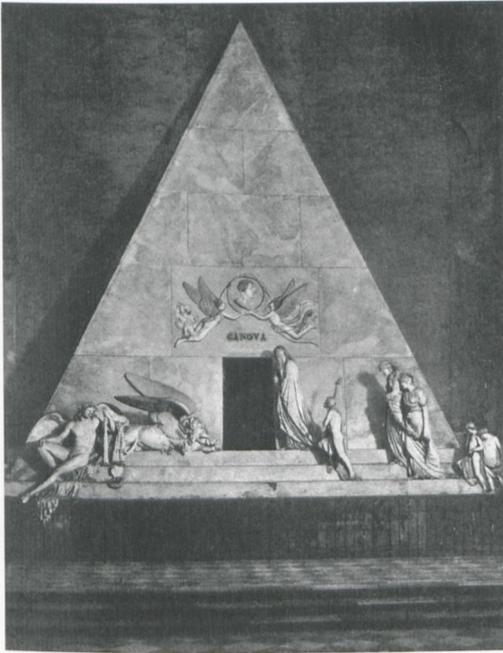
Sittes Buch war Adolf von Hildebrand sicherlich bekannt, der im Herbst 1889, einige Monate nach der Veröffentlichung der Studie des österreichischen Stadtplaners, jenes theoretische Werk fertig stellte, an dem er bereits seit über zehn Jahren gearbeitet hatte: *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. Der Stil von Hildebrands kurzem, teilweise verquerem Buch und die komplexen, auf die Ästhetik der ›Einfühlung‹ sowie die Wahrnehmungspsychologie zurückgehenden Termini könnten nicht weiter entfernt sein von der Linearität und Einfachheit von Sittes Thesen. In einem Punkt waren sich die beiden Autoren jedoch einig: der Kritik an der Mode, ganzfigürliche Statuen in der Mitte der Plätze aufzustellen. Die entscheidenden Überlegungen Hildebrands finden sich im sechsten Kapitel seiner Studie, *Die Form als Funktionsausdruck*, in dem der deutsche Bildhauer behauptet, dass die künstlerische Form von der Funktion jener Körperteile abhängt, die abstrakten Konzepten wie Kraft und Energie Ausdruck verliehen. Der ›wahre‹ künstlerische Effekt stelle sich dabei nur ein, wenn die Ausdrucksgeste einer Statue rein und frei von jeder Bezugnahme auf die sie umgebende Welt wiedergegeben werde. Nach diesen abgehobenen Beobachtungen holt Hildebrand, ausgehend von einer aus heutiger Sicht unpassenden Bewertung von Canovas Werk, zu einem harten Angriff gegen die Mode des sogenannten ›Realismus‹ aus. Mit Nachdruck weist er darauf hin, dass sich seit Canova die Tendenz durchgesetzt habe, die Plastik mit rein architektonischen Elementen zu verbinden, und kritisiert den italienischen Bildhauer dafür, als einer der ersten die Figuren von ihrem Grund gelöst zu haben, als seien sie versteinerte Menschen. Canova, der heutzutage den Höhepunkt des neoklassizistischen Idealismus darstellt, wird also für seinen ›Realismus‹ getadelt, einen Stil, der sich, so Hildebrand, in der Nachfolge (Abb. 3) wie eine Krankheit auf die modernen Denkmäler übertragen habe:⁷ »Unter Plastik denkt sich der moderne Mensch nur noch runde Figuren, die in der Mitte eines Platzes stehen. Diese unglücklichen Monumente sind fast die einzige Bühne, auf der der Bildhauer seine Phantasie ausleben darf [...]. Wie kann aber von einem Unterschiede der Situation die Rede sein, wenn die Plastik nur als Rundplastik im leeren Raum, auf der Mitte eines Platzes vorkommen darf, da wo sie *nie* stehen sollte,

⁶ Ebd., S. 26.

⁷ In diesem Zusammenhang bezog sich der Künstler wahrscheinlich bereits auf das Grabmal des Bildhauers in der Frari-Kirche in Venedig (Abb. 3), das derselbe Hildebrand in der dritten, 1913 erschienenen Auflage seines Buches – also der ersten illustrierten Ausgabe – veröffentlicht hat. Hier wird bewusst keine spätere, bessere

Aufnahme herangezogen, da die Fotografien, die dem Text Hildebrands zwanzig Jahre später beigelegt wurden, dessen Leitgedanken bereichern, indem sie ihn deutlicher, klarer, didaktischer machen.

⁸ Hildebrand 1893 (wie Anm. 3), S. 99–100; vgl. auch 3. Auflage, Straßburg 1913, S. 90–91.



3 Grabmal des Antonio Canova. Venedig, S. Maria Gloriosa dei Frari. Fotografie nach Adolf von Hildebrand, 1913

weil alle Richtungen gleichwertig sind, es kein vorne und hinten gibt, und die Situation der Bildwirkung der Plastik möglichst entgegnenarbeitet; der Beschauer kreist um das Standbild herum und hat vier Ansichten zu schlucken, was nur bei sehr wenigen Statuen ein Vorteil ist und immer nur bei nackten Figuren ein Genuß sein kann.«⁸ Wahrscheinlich hatte Hildebrand hier den *Raub der Sabinerinnen* von Giambologna (Abb. 4) vor Augen, auch wenn diese Gruppe nicht im geometrischen Zentrum des Platzes aufgestellt ist. »Was aber ist Schuld an diesem Aberglauben von der Mitte des Platzes?«, fährt der Künstler fort. »Wiederum die unentwickelte Vorstellung, welche sich einen Platz gleichsam als organisches Gebilde denkt [...]. Sie faßt ihn als ein an sich Existierendes auf, anstatt ihn sich als gesehen vorzustellen, als ein Ding, was seine künstlerische Existenzberechtigung nur in Bezug auf den Beschauer hat und von diesem Gesichtspunkt aus behandelt werden muß.«⁹

Die dem Betrachter beigemessene Bedeutung bildet den Pfeiler von Hildebrands Theorie. Um ihren Sinn besser zu verstehen, muss sie zu seinem Prinzip des Reliefs in Beziehung gesetzt werden,

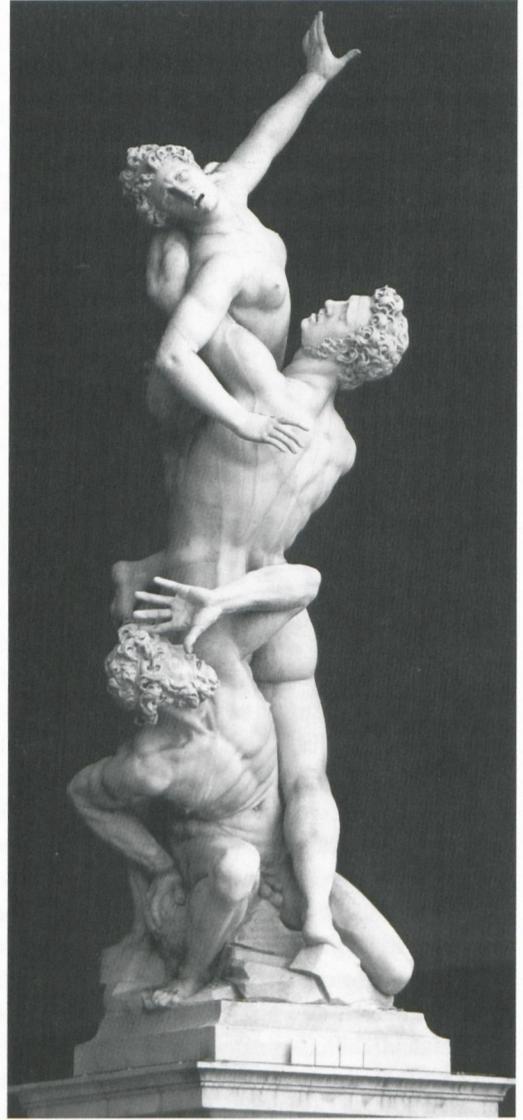
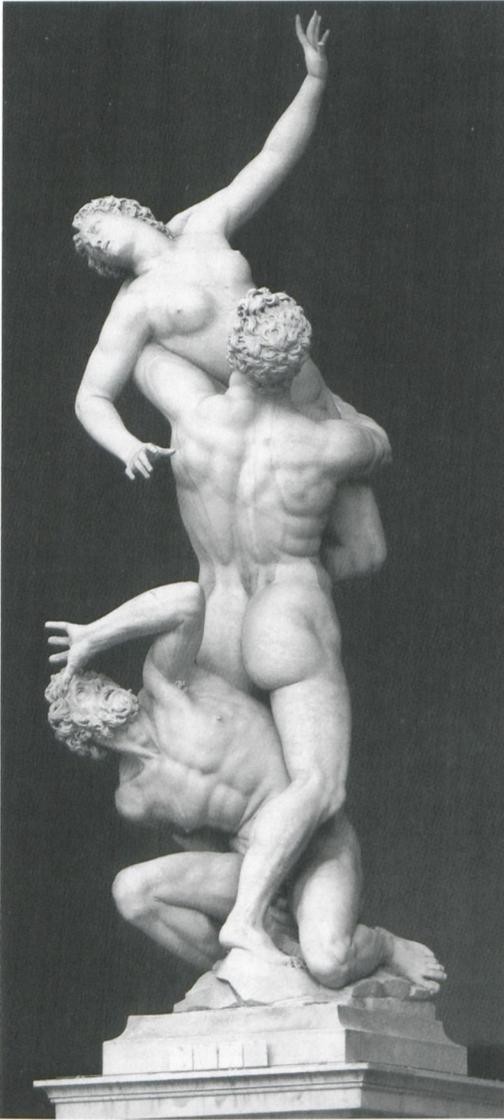
demzufolge jede Skulptur ein Relief darstelle. Diese Vorstellung hat Hildebrand mit seinem 1895, zwei Jahre nach der Veröffentlichung des Traktates errichteten *Wittelsbacherbrunnen* in München (Abb. 5) zu veranschaulichen versucht. Auch in seinem Buch lobt er vergangene Zeiten, die seiner Einschätzung nach frei vom Aberglauben an die Rundplastik gewesen seien. Stattdessen seien sie an der Reliefdarstellung orientiert gewesen, der einzigen Darstellungsweise, die in der Abkehr von der Rohheit der dreidimensionalen Nachahmung ein »wahres« Kunstbild zu realisieren vermöge. Um der Vorstellung des deutschen Bildhauers gerecht zu werden, muss daher auch ein rundplastisches Werk wie die Münchener Brunnenanlage als ein Relief erscheinen, das *nur von einem Punkt* aus betrachtet werden kann, ohne dass sich der Betrachter um das bildhauerische Werk herumbewegen muss.¹⁰

Diese Vorstellungen haben entscheidend zur Ausbildung jener Theorie beigetragen, die Heinrich Wölfflin in seinem epochalen Artikel »Wie man Skulpturen aufnehmen soll« für die *Zeitschrift für bildende Kunst* 1896 und 1897 erstmals formuliert hat, ein Thema, das derselbe Autor zwanzig Jahre später unter Beifügung eines Fragezeichens wieder aufnahm.¹¹ Den Ausgangspunkt seiner Studie bildet die Kritik an der zeitgenössischen Fotopraxis, die plastischen Werke der Antike und der Renaissance

⁹ Ebd., S. 101; vgl. auch 3. Auflage, Straßburg 1913, S. 91–92.

¹⁰ Dieser Aspekt der Theorie Hildebrands ist auch von Rosalind Krauss in ihrer Analyse der Skulptur des 20. Jahrhunderts hervorgehoben worden: Vgl. Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, London 1977, S. 14.

¹¹ Heinrich Wölfflin, »Wie man Skulpturen aufnehmen soll« (Teil I), in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 7 (1896), S. 224–228; Ders., »Wie man Skulpturen aufnehmen soll« (Teil II), in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 8 (1897), S. 294–297; Ders., »Wie man Skulpturen aufnehmen soll?«, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 26 (1915), S. 237–244.



4 Giambologna, Raub der Sabinerinnen. Florenz, Loggia dei Lanzi

von wahllos gewählten Standpunkten aus abzulichten. Die Fotografen glaubten, so Wölfflin, dass eine frontale Aufnahme in jedem Fall zu vermeiden sei, und bevorzugten die Seitenansicht, die sie als ›malerischer‹ erachteten. Damit erzeugten sie aber ›unrichtige Bilder‹, denn ein Denkmal könne nicht immer von allen Seiten aufgenommen werden: »Das Publikum kauft diese Aufnahmen im guten Glauben, daß bei einer mechanisch angefertigten Abbildung vom Original ja nichts verloren gehen könne; es weiß nicht, daß eine alte Figur eine bestimmte Hauptansicht hat [...]«. ¹² Gerade diese Hauptansicht müsse beim Fotografieren aber berücksichtigt werden, um den künstlerischen Absichten gerecht zu werden, wie Wölfflin in der Gegenüberstellung einer ›richtigen‹ und einer ›unrichtigen‹ Aufnahme von Verrochios *David* (Abb. 6) im Bargello zu zeigen versucht. Obgleich Wölfflin einräumt, dass es zum

Studium von Skulpturen in der Nachfolge Michelangelos – Skulpturen, die wir heute ›manieristisch‹ nennen – notwendig sei, eine Statue von mehreren Blickwinkeln aufzunehmen, um der Komposition des Künstlers gerecht zu werden (Abb. 7), war seine Schrift offensichtlich von der Theorie Hildebrands bestimmt. So beschließt er seine Überlegungen, nachdem er den *Apollon von Belvedere* analysiert hat und dazu auf das fünfte Kapitel von Hildebrands Buch – jenes für sein System zentrale Kapitel über die Reliefauffassung – eingegangen ist, mit folgenden Worten: »Allein eine erschöpfende Hauptansicht muß immer vorhanden sein, wenn man nicht endlos unruhig um die Figur herumgetrieben werden soll«. ¹³ Das zurückhaltende historische Zugeständnis der beiden Freunde an die Ästhetik des späten 16. Jahrhunderts geht einher mit einer impliziten Kritik an der manieristischen Skulpturauffassung, die sich an der harten, offen geäußerten Kritik an dem modernen »Aberglauben an die Mitte des Platzes« der Jahre 1889 bis 1897 entzündete. ¹⁴ Was aber waren die Gründe für diese angeblich schädliche,



5 Adolf von Hildebrand, Wittelsbacherbrunnen. München, Maximiliansplatz. Lichtdruck nach August Schricker, 1896

den Stadtraum beeinflussende Mode? Soweit ermittelt werden konnte, war die Besetzung der Platzmitte das Resultat eines sehr langsamen Prozesses, der mit der *Paragone*-Debatte des 16. Jahrhunderts einsetzte, einer theoretischen Position, die derjenigen Hildebrands diametral entgegensteht.

In der Absicht, die Ursprünge dieses Phänomens exemplarisch am Beispiel der Piazza Maggiore in Bologna zu ergründen, sollten wir zunächst innehalten und das zweite Thema dieses Essays kurz vorstellen: nämlich der Metadiskurs von Statuen, die im öffentlichen Raum aufgestellt werden, um den

¹² Wölfflin 1896 (wie Anm. 11), S. 224.

¹³ Wölfflin 1897 (wie Anm. 11), S. 295.

¹⁴ Hildebrand [1893] 1913 (wie Anm. 3), S. 100; vgl. auch 3. Auflage, Straßburg [1893] 1913, S. 91.



Abb. 2. David von VERROCCHIO. (Unrichtige Aufnahme.)

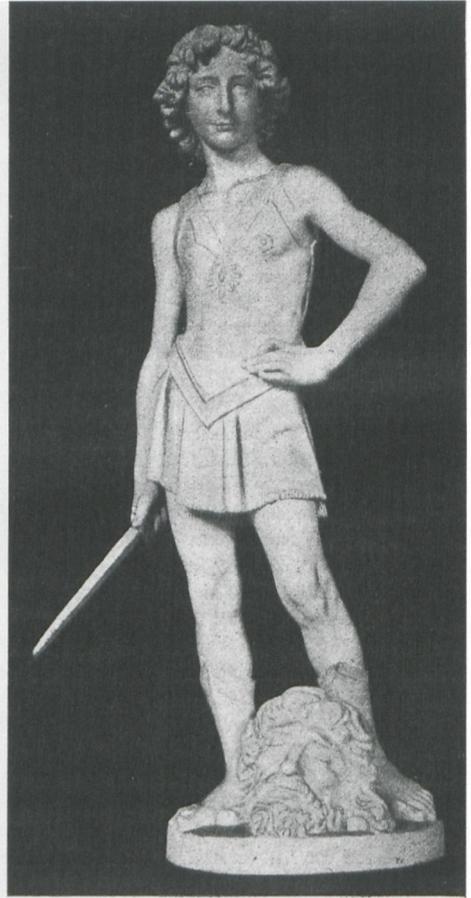


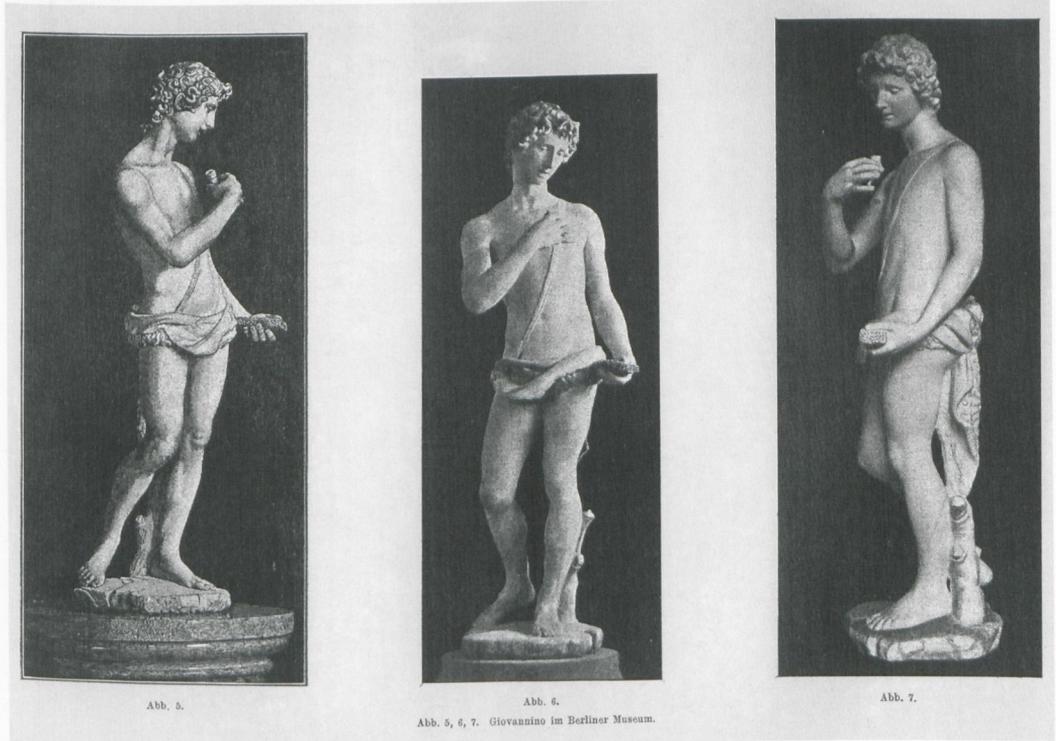
Abb. 3. David von VERROCCHIO. (Richtige Aufnahme.)

6 Verrocchio, David. Florenz, Bargello. ›Unrichtige‹ und ›richtige‹ Aufnahme nach Heinrich Wölfflin, 1896. Fotografie

Beginn einer neuen politischen Macht zu signalisieren bzw. zu legitimieren. Diese Fragestellung lässt sich an den Papst Paul III. Farnese und Papst Julius III. del Monte gewidmeten Denkmälern, die beide im Verlauf des 16. Jahrhunderts in Perugia (Abb. 8 und 9) aufgestellt wurden, besonders gut nachvollziehen.

Als Papst Paul III. den Bewohnern Perugas im Februar 1540 eine erhöhte Salzsteuer auferlegte, widersetzte sich die Stadt zunächst vehement. Nach wenigen Monaten des Aufstandes ergab sich Perugia jedoch den päpstlichen Truppen und verlor auf diese Weise die städtischen Ämter, die die Stadt seit Jahrhunderten verwaltet hatte. An Stelle der zehn Zunftvorsteher nominierte der päpstliche Vizelegat zehn *Conservatori dell'obbedienza ecclesiastica*, während die zweite Kammer, der Rat der *Camerlenghi*, aufgelöst wurde. Das deutlichste Zeichen des Machtwechsels war dabei der Bau einer massiven und drückenden Befestigungsanlage, der Rocca Paolina, die an der Stelle von Besitzungen der Familie Baglioni und einigen Kirchen, darunter Santa Maria dei Servi, errichtet wurde.¹⁵ Es handelte sich deshalb um eine architektonische Intervention, welche die neuen politischen Verhältnisse visualisierte und die Ansprüche des Papstes auf das umgebende Territorium verkörperte.

Im Februar 1550 bestieg Giovanni Maria del Monte unter dem Namen Julius III. den Heiligen Stuhl und die Bewohner Perugias freuten sich aus verschiedenen Gründen: weil der neue Papst in ihrer Stadt Rechtswissenschaft studiert hatte, weil er ihnen ein guter Vizelegat gewesen war, was ihm den Titel eines Ehrenbürgers eingebracht hatte, vor allem aber, weil seine Schwester nach ihrer Hochzeit mit



7 Unbekannter Künstler, Johannes der Täufer. Sankt Petersburg, Eremitage. Aufnahme nach Heinrich Wölfflin, 1896 (damals Michelangelo zugeschrieben)

Francia della Corgna, dem herausragenden Abkömmling einer äußerst einflussreichen Familie Perugias, zum Stadtadel gehörte. Ihre Erwartungen wurden nicht enttäuscht. Papst del Monte teilte die Machtauffassung seines Vorgängers und betrieb eine Vetternwirtschaft, die derjenigen des Farnese-Papstes in nichts nachstand. Während sein Bruder, Balduino del Monte, den Palazzo Branconio dell'Aquila in Borgo in Rom bezog und Pfründe anhäuften, wurde sein Neffe Ascanio della Corgna zum ersten Oberoffizier der päpstlichen Leibwache und später zum ständigen Herrscher von Città della Pieve ernannt. Die Daten offenbarten eine bis ins letzte Detail durchdachte Strategie, die ohne zu zögern verwirklicht wurde: Der Papst wurde am 8. Februar 1550 gewählt, schon am Ende des Monats wurde Ascanio della Corgna zum Oberoffizier der päpstlichen Leibwache ernannt und am 5. März wurde seinem Bruder Fulvio della Corgna der Bischofssitz von Perugia zugesprochen. Gegen Ende des

¹⁵ Monika Butzek, *Die kommunalen Repräsentationsstatuen der Päpste des 16. Jahrhunderts in Bologna, Perugia und Rom*, Bad Honnef 1978, S. 119 – 121.



8 Perugia, Piazza IV Novembre aus Osten mit Blick in den Corso Vannucci



9 Perugia, Stadtplan. 1851. Lithografie, von Kardinal Giuseppe Bofondi veröffentlicht



10 Vincenzo Danti, Ehrenstatue des Papstes Julius III. Perugia, Piazza IV Novembre



11 Bologna, Piazza Maggiore

gleichen Jahres nahm Ascanio della Corgna darüber hinaus Città della Pieve in Besitz, während Fulvio am 21. November 1551 zusätzlich die Kardinalswürde erhielt. Nach diesen Ereignissen, das heißt, nachdem die della Corgna ihre lokale Macht gefestigt und abgesichert hatten, begannen die Verhandlungen über die Begnadigung der Stadt und die Restituierung der verlorenen Rechte. Die Peruginer Botschafter, die nach Rom geschickt worden waren, um die päpstliche Begnadigung zu erbitten, kehrten im Februar 1553 mit guten Nachrichten zurück. Wie Papst Julius III. in einem an die *Conservatores ecclesiasticae obedientiae* gerichteten Brief kurze Zeit später bekräftigte, sollten die alten Ämter wieder eingesetzt werden. Am ersten Mai 1553 zogen die *Conservatores* schließlich in die Kathedrale von S. Lorenzo ein, um die Amtskleidung anzulegen – ein symbolischer Restitutionsakt –, und sieben Tage später gossen Vincenzo Danti und seine Mitarbeiter im Auftrag von Kardinal Fulvio della Corgna die Bronzestatue des Papstes (Abb. 10), die noch heute die Einmündung der städtischen Hauptstraße auf den zentralen Platz von Perugia dominiert.¹⁶

Bezeugen schon diese wenigen Angaben, welche Interessen mit dem Bronzeguss verbunden wurden, wird die subtile politische Bedeutung dieses kostspieligen und prestigeträchtigen Werkes im Vergleich mit jener heute verlorenen Statue noch deutlicher, an die der Friedensgestus von Papst del Monte gerichtet war. Die große kommunale Bedeutung, die mit der Aufstellung der Statue Julius' III. verbunden war, spiegelt sich im Ablauf und im Ort des Bronzegusses. Dieser wurde in Gegenwart der Priorinnen durchgeführt. War deren überraschende Anwesenheit bei einem künstlerischen Ereignis bereits ein nicht zu übersehendes politisches Signal, so traf dies auch auf den auserwählten Schauplatz zu. Der Guss wurde nämlich an jenem Ort durchgeführt, an dem sich einst die Kirche und der Konvent von

¹⁶ Für diese politischen und kulturhistorischen Informationen vgl. Butzek 1978 (wie Anm. 15), S. 124–132, und Alessandro Nova, *The Artistic Patronage of Pope Ju-*

lius III (1550–1555). Profane Imagery and Buildings for the De Monte Family in Rome, New York 1988, S. 33–34.



12 Bologna, Piazza Maggiore, Fassade des Palazzo Comunale

S. Maria dei Servi befunden hatten, die im Zuge der Errichtung der Rocca Paolina auf Veranlassung von Paul III. abgerissen worden waren. Es handelte sich bei dem Guss der Papststatue also um einen symbolischen Akt, mit dem ein geschändeter Teil der Stadt zurückerobert wurde.¹⁷

Einen nicht minder bedeutenden politischen Wert erlangte die Aufstellung des Denkmals. Der Sockel, auf dem die Statue errichtet wurde, befand sich schätzungsweise an der gleichen Stelle, an der er sich heute befindet, das heißt gegenüber der Einmündung jener Straße, die heute den Namen Corso Vannucci trägt. Von hier aus schien der gütige Papst das Volk mit einem dem kapitolinischen Marc Aurel entlehnten Gestus von stiller Autorität zu segnen. Segnete er aber tatsächlich nur die Passanten oder war sein Gestus nicht vielmehr an einen anderen Protagonisten gerichtet? Nach der Fertigstellung der Rocca Paolina, deren Fassade auf das Stadtzentrum ausgerichtet war, ließ Papst Paul III., unterstützt von seinen Verbündeten, eine lebensgroße Terrakotta-Statue seiner selbst anfertigen. Dies war ein nicht zu übersehendes Machtsymbol und es verwundert daher nicht, dass die Figur der revolutionären Hetze im Februar 1798 zum Opfer fiel, als die französischen Truppen in die Stadt eindrangten, um sie vom Joch der Kirche zu befreien.¹⁸ Zuvor hatte die Statue mehr als zwei Jahrhunderte Papst del Monte auf der anderen Seite des Corso gegenüber gestanden. Und auch wenn nicht eindeutig bewiesen werden kann, dass die beiden Werke von Beginn an aufeinander bezogen waren, kann kein Zweifel bestehen, dass die strenge Frontalansicht von Papst Julius III. ein symbolisches Gegengewicht zur Rocca darstellen sollte.¹⁹

¹⁷ Butzek 1978 (wie Anm. 15), S. 130–131.

¹⁸ Ebd., S. 133–134.

¹⁹ Alessandro Nova, »La statua di Giulio III a Perugia: stile,

committenza e politica«, in: Charles Davis/Beatrice Paolozzi Strozzi (Hrsg.), *I grandi bronzi del battistero. L'arte di Vincenzo Danti, discepolo di Michelangelo*, Ausst.-



13 Alessandro Menganti, Ehrenstatue des Papstes Gregor XIII. Bologna, Piazza Maggiore

Die Statue von Julius III. erweist sich daher heute als fragmentarisch, auch wenn sie uns grundsätzlich unversehrt erscheinen mag: Tatsächlich verliert der befriedigende und zugleich entschlossene Gestus des Papstes an Bedeutung, wenn wir seinen Konkurrenten außer Acht lassen, der sich als absoluter Herrscher der Stadt hatte feiern lassen. Für einen Betrachter der heutigen Zeit wird das von Vincenzo Danti errichtete Monument seine semantische Bandbreite daher nur zum Ausdruck bringen, wenn er sich – blickt er in Richtung des Korsos – der geisterhaften Präsenz von Paul III. bewusst ist.

Die Piazza Maggiore von Bologna (Abb. 11 und 12) verweist auf einen ähnlichen, aber noch signifikanteren Zusammenhang, sowohl im Hinblick

Kat. (Museo del Bargello, Florenz, 16. April – 7. September 2008), Florenz 2008, S. 60–75.

auf den Wert symbolischer Bilder für die Durchsetzung einer neuen politischen Macht – in Bologna lässt sich die *longue durée* jener Symbole mit größerer Klarheit dokumentieren –, als auch im Hinblick auf die Frage nach der von einem Denkmal besetzten Platzmitte.

Als der aus Bologna stammende Ugo Boncompagni 1572 unter dem Namen Gregor XIII.



14 Manno di Bandino da Siena, Bonifaz VIII. Bologna, Museo Civico Medievale

zum Papst gewählt wurde, verloren seine Mitbürger keine Zeit, ihn mit einer Statue an der Fassade des Palazzo Comunale zu ehren.²⁰ Im Anschluss an jene bedeutsame lokale Tradition, die zur Verwirklichung bzw. Planung zahlreicher Monumente für die Piazza Grande geführt hatte, wurde die vom Senat der Stadt in Auftrag gegebene und von Alessandro Menganti modellierte Statue (Abb. 13) im Dezember 1579 gegossen. Unmittelbar danach setzte eine fesselnde Diskussion über ihren Aufstellungsort ein, eine Debatte, die durch einen reichen Briefwechsel zwischen dem Bologneser Botschafter am Heiligen Stuhl, dem Stadtsenat von Bologna, dem Legat Kardinal Pier Donato Cesi und dem Kardinalnepoten Filippo Boncompagni dokumentiert wird.

Gegen Ende Dezember 1579 informierte der Botschafter Camillo Bolognini in einem Brief an die *Quaranta del Reggimento*, dass er den Papst von der Ausführung des Gusses in Kenntnis gesetzt habe. Dieser habe daraufhin wissen wollen, an welchem Ort die Bronze aufgestellt werden solle. Obwohl die *Quaranta* eine Anbringung im Innern des Gebäudes bevorzugten, war Gregor XIII. der Ansicht, sie wäre besser über dem Geländer des Palastes angebracht, an der Fassade, »wo bereits *jener andere* ist.«²¹ Mit »*jenem anderen*« bezog sich der Papst auf die im Jahr 1301 durch den sienesischen Goldschmied Manno di Bandino ausgeführte Statue Bonifaz' VIII. (Abb. 14), die sich bis zur Ankunft der Franzosen im Jahr 1796 an der Fassade des Kommunalpalastes befand. Es war dieses Werk, mit dem eine Serie bildhauerischer Eingriffe einsetzte, die auf die Neudefinition des Platzgefüges zielte – eine Geschichte subtiler ideologischer Verweise, die, wie noch zu zeigen sein wird, erst durch die Entfernung des Reiterstandbildes Vittorio Emanuele II. von der Mitte des Platzes im Jahr 1945 zu einem Ende kam.

Die Worte Papst Gregors XIII. lassen erahnen, dass er sich durch die Wahl des Platzes einer alten politischen Tradition einzuschreiben beabsichtigte. Die Ziselierung der Statue zog sich jedoch lange hin und diese Verzögerung ermöglichte es einem neuen Darsteller, auf die Bühne zu treten: Im Juli 1580 wurde Pier Donato Cesi zum Legat der Stadt ernannt. Jener Kardinal galt als ein großer Kunstmäzen und war gewissermaßen »Ehrenbürger« von Bologna. Schon als Vizelegat hatte er mit drei großen Werken auf sich aufmerksam gemacht (Abb. 15): durch den Neptunbrunnen Giambolognas und die Schaffung des gleichnamigen Platzes, durch die Errichtung der Fassade des Palazzo dei Banchi sowie des Ospedale della Morte von Vignola und nicht zuletzt durch den Bau des Archiginnasio mit der angrenzenden Piazza delle Scuole Nuove, die der Bologneser Architekt Antonio Terribilia ausgeführt hatte. Es war Cesi, der das Stadtzentrum veränderte, indem er die Regelmäßigkeit der Piazza Grande durch neue Knotenpunkte und die Zugabe stark untergliederter öffentlicher Seitenplätze belebte. Dabei war er sich seiner Begabung in diesem Bereich sehr wohl bewusst, wie ein Brief an den Kardinalnepoten bezeugt: »Et quando io mi sodisfo d'una fabbrica, o di cose simili non è poco.«²²

Das wichtigste Dokument für unsere Fragestellung ist schließlich das Schreiben, das Cesi am 8. Oktober 1580 an denselben Kardinal Boncompagni adressierte. Darin informierte er ihn zunächst über die Unstimmigkeiten mit den verantwortlichen Architekten, die sich nicht über die Art der Aufstellung der Statue oberhalb des Portals einigen konnten, und fügte noch hinzu: »A me pare, che non sta-

²⁰ Zwar sind die folgenden Quellen und Fakten bereits bekannt, doch sind die historischen Implikationen des gesammelten Materials angesichts der hier behandelten Fragestellung gänzlich neuartig. Für die Quellen und Fakten vgl. Butzek 1978 (wie Anm. 15), S. 391 – 444 und dies., »La statua di Gregorio XIII: vicende storiche«, in: *Il restauro del Nettuno, la statua di Gregorio XIII e la sistemazione di Piazza Maggiore nel Cinquecento. Contributi anche documentari alla conoscenza della prassi e dell'organizzazione delle arti a Bologna prima dei Carracci*, Bologna 1999, S. 197 – 240.

²¹ Übersetzung des Verfassers. Für den Originaltext vgl. Butzek 1999 (wie Anm. 20), S. 221 – 222, Dok. 8: »All'ora Sua Santità disse, è meglio nella facciata del Palazzo che ci è quell'altro«.

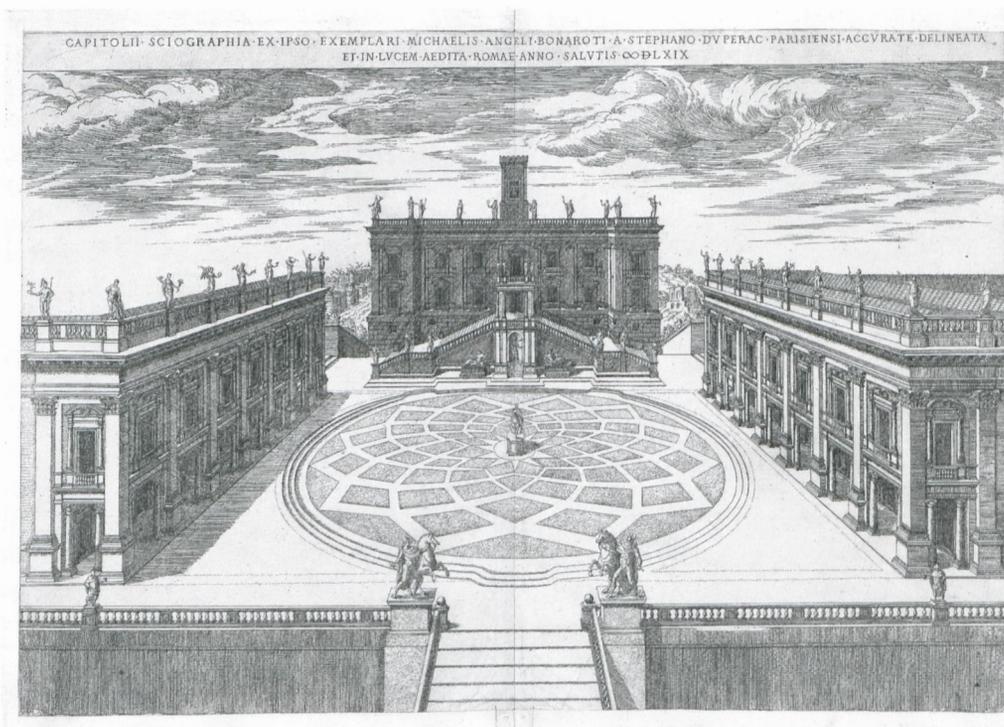
²² Zit. nach Butzek 1978 (wie Anm. 15), S. 411: »So sehr wie ich mich an einem Bau oder ähnlichen Dingen erfreue, will das schon etwas heißen«. Übersetzung des Verfassers.

105



Prospetto della Piazza del Popolo
IO dif. *IF inc.*

16 Baldassarre Orsini (Zeichnung) und Raimondo Faucci (Stich), Sicht auf die Piazza del Popolo in Ascoli Piceno



17 Etienne Dupérac, *Das Kapitol*. 1569. Kupferstich. London, British Museum

ria bene [...] il metterla su la detta porta, perchè in tal luogo si perderia tanto, che delle cento parti non se ne vedria una della sua bellezza. Ma mi pareria che stesse meglio che in ogni altro luogo il metterla in mezzo la piazza innanzi al palazzo; dove se gli daria un posamento di marmo fino [...]; et in questo luogo si potria veder', et godere da tutte le bande, si come da tutte le bande merita d'esser vista, per esser bellissima in ogni canto. Et quando non paresse il metterla in mezzo la piazza grande, si potria metterla in la piazza innanzi le scuole; ma veramente staria molto meglio su la piazza grande. Però [...] quando paresse a sua santità che la statua si mettesse pure sopra la porta del palazzo, si farà ogn'opera [...]. Ma certo il suo luogo proprio, et conveniente saria *il mezzo della piazza*, come ho detto». ²³

Zwei Aspekte dieses außerordentlichen Briefes sind an dieser Stelle hervorzuheben. Die Anspielung auf die einhundert Ansichten war kein Zufall, sondern beruhte auf einer gedruckten Quelle. Der Kardinal war ein begeisterter Kunstexperte und war schon mehrmals mit Vasari in Kontakt getreten, bei dem er u. a. ein Grabmonument in Auftrag gegeben hatte. Über die zeitgenössischen Kunstdebatten gut informiert, hatte er die Idee der einhundert Ansichten einer Statue Benvenuto Cellinis Schrift *Sopra*

²³ Zit. nach Butzek 1978 (wie Anm. 15), S. 406 und Butzek 1999 (wie Anm. 20), S. 222: »Ich glaube, es ist unvorteilhaft, [...] die Statue über der besagten Tür anzubringen. Sie würde an diesem Ort viel verlieren, weil man von den einhundert Teilen nicht einen in seiner vollen Schönheit sehen könnte. Meiner Meinung nach wäre sie an keinem anderen Ort besser aufgehoben als in der Mitte des Platzes vor dem Palast; hier sollte man ihr einen Sockel aus

feinem Marmor errichten. An dieser Stelle könnte man sie von allen Seiten betrachten und sich an ihr erfreuen, und sie verdient, von allen Seiten betrachtet zu werden, da sie in jedem Winkel schön ist. Und falls es nicht angemessen erscheinen sollte, sie in die Mitte des großen Platzes zu bringen, könnte man sie auf dem Platz vor den Schulen aufstellen. Zwar wäre sie auf dem großen Platz besser aufgehoben, doch wenn es Eurer Heiligkeit trotz-



18 Paris, Place des Vosges mit Reiterdenkmal von Louis XIII. 17. Jh. Radierung. London, British Museum

la differenza nata tra gli scultori e' pittori circa il luogo desto stato dato alla Pittura nelle essequie del gran Michelagnolo Buonarroti entlehnt, die erstmals als Anhang von *Oratione o vero Discorso di M[esser] Giovan Maria Tarsia, fatto nell'essequie del divino Michelagnolo* publiziert wurde. Cellini hatte sich zuvor bereits mehrmals dem Problem der Mehrsichtigkeit von rundplastischen Werken gewidmet und dabei unterschiedliche Angaben gemacht.²⁴ Während er in seinem im Rahmen der Rundfrage über die *maggioranza delle arti* verfassten Brief (1547) an Benedetto Varchi noch der Ansicht war, dass eine Statue mindestens acht Ansichten aufweisen müsse,²⁵ erhöhte er in seinem *Discorso intorno all'arte del Disegno* (1568) die Zahl der Hauptansichten auf 40. Zu der grotesken Zahl von einhundert Ansichten wagte er sich hingegen erst in seinem Streitgespräch zwischen Malerei und Skulptur (1564) vor, so dass davon ausgegangen werden kann, dass Cesi diesen Text konsultiert hat.

Der zweite zentrale Punkt ist erwartungsgemäß die heikle Frage nach dem geeigneten Aufstellungsort dieses Denkmals. Es ist kaum zu glauben, dass der Legat tatsächlich beabsichtigte, die Statue in der geometrischen Mitte des Platzes aufstellen zu lassen. Als er behauptete, dass es besser sei, die Skulptur »in die Mitte des Platzes vor den Palast« zu stellen, hatte er vielleicht eine ähnliche Lösung im Kopf, wie

dem vorteilhafter erscheint, die Statue über dem Gebäudeportal anzubringen, wird man alles in die Wege leiten. In jedem Fall wäre die Platzmitte aber der geeignetste und vorteilhafteste Ort, wie ich schon sagte«. Übersetzung des Verfassers.

²⁴ Für Cellini und das Problem der Mehrsichtigkeit vgl. Lars Olof Larsson, *Von allen Seiten gleich schön. Studien zum Begriff der Vielsichtigkeit in der europäischen Plas-*

tik von der Renaissance bis zum Klassizismus, Uppsala 1974, S. 17–23 und Alessandro Nova, »Paragone-Debatte und gemalte Theorie in der Zeit Cellinis«, in: Alessandro Nova/Anna Schreurs (Hrsg.), *Benvenuto Cellini, Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, Köln u. a. 2003, S. 183, Anm. 1.

²⁵ Paola Barocchi (Hrsg.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 Bde., Mailand/Neapel 1971–1977, Bd. 1, S. 596.

diejenige, die die Bewohner von Ascoli Piceno (Abb. 16) einige Jahre zuvor umgesetzt hatten. So ähnelt der Hauptplatz von Ascoli demjenigen von Bologna auf Grund der Präsenz von drei Papststatuen, die in einer überzeitlichen Beziehung zueinander stehen. Der an der Längsseite der Kirche San Francesco aufgestellten Statue Julius' II. korrespondierte an der Fassade des Kommunalpalastes die Statue Pauls III. Während diese beiden in Stein gehauenen Werke sich bis heute erhalten haben, wurde das auf dem Platz selbst errichtete Denkmal für Gregor XIII. von den Franzosen 1798 eingeschmolzen – das Schicksal vieler, in wertvollem Material gearbeiteter Werke. Die Bronzeplastik wurde 1576 von Lodovico und Girolamo Lombardi aus Recanati angefertigt und ein Jahr später auf einem Podest ausgestellt, das ihre Ansicht von allen Seiten gewährleisten sollte. Wie ein historischer Druck (Abb. 16) bezeugt, befand sich das Monument am Rand des Platzes, gegenüber der zu Ehren Julius' II. errichteten Statue.²⁶

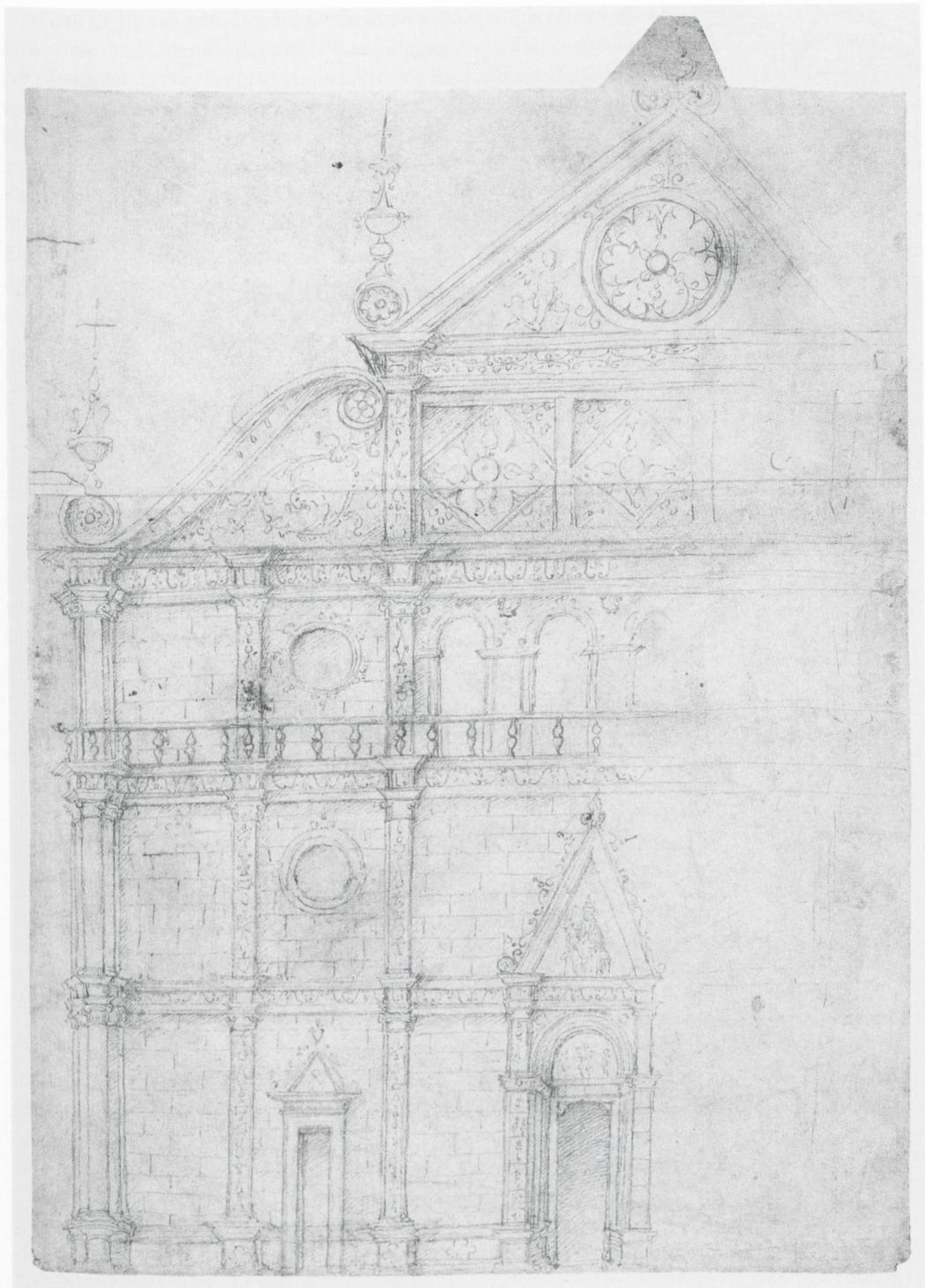
Es ist daher wahrscheinlich, dass Cesi beabsichtigte, die Statue von Gregor XIII. vor dem Kommunalpalast errichten zu lassen, um der Öffentlichkeit deren reiche Zier vor Augen zu führen. Es ist ebenso naheliegend, dass er dabei nicht die Absicht hatte, die geometrische Mitte des Platzes zu verstellen. Sein Brief zeugt diesbezüglich jedoch von einer fortschreitenden semantischen Verschiebung, die für uns von großem Interesse ist. Während er noch am Anfang die Aufstellung der Statue »inmitten des großen Platzes« bevorzugt, tendiert er gegen Ende dazu, *die* Mitte des Platzes als geeigneten Aufstellungsort hervorzuheben. Mit anderen Worten: Er geht von der unbestimmten Formulierung »inmitten des Platzes« zu der mit einem bestimmten Artikel versehenen Platzmitte über.

Mit aller Wahrscheinlichkeit handelt es sich dabei um eine unbewusste semantische Verschiebung, aber es ist sicherlich kein Zufall, dass diese zu einem Zeitpunkt geschah, zu dem eine Lösung dieser Art denkbar, möglich und realisierbar geworden war. In Dupéracs Kupferstich von 1569 (Abb. 17) ist Marc Aurel exakt im geometrischen Zentrum des Kapitolsplatzes, des *umbilicus mundi*, aufgestellt, und im darauffolgenden Jahrhundert endete auch das Reiterstandbild von Ludwig XIII. (Abb. 18), das ursprünglich den Ablauf der Turniere begleiten sollte, in der Mitte der Place des Vosges. Wie Diane Bordart freundlicherweise mitgeteilt hat, wurde die Aufstellung von Monumenten in der Mitte des Platzes in den französischen Traktaten des 17. Jahrhunderts nicht diskutiert; dieser Fragestellung näherte man sich lediglich im Rahmen einer Untersuchung von Ehre und Sichtbarkeit. In den italienischen Kunsttraktaten des 17. und 18. Jahrhunderts konzentrierte man sich hingegen auf die Aufstellung von Denkmälern auf den Vorplätzen von Kirchen sowie auf die Frage nach der Legitimität dieses Brauches. Ein Beispiel hierfür ist Berninis *Fontana dei Quattro Fiumi* auf der Piazza Navona in Rom. Dennoch muss hervorgehoben werden, dass die Vereinnahmung der Platzmitte zur Errichtung eines Memorialortes seit dem 16. Jahrhundert kein Tabu mehr darstellt, und es scheint in diesem Zusammenhang von Bedeutung zu sein, dass die ersten Schritte in diese Richtung im Schatten des *Paragone* der Künste gemacht worden sind.²⁷

²⁶ Butzek 1999 (wie Anm. 20), S. 205 – 206 und Abb. 9.

²⁷ Die Aufstellung eines Monuments in der Platzmitte könnte zudem als das Resultat einer Wiederbelebung antiker Vorbilder gedeutet werden, wie Stephan Neuner und Brigitte Sölch in Bezug auf diesen Text vorgeschlagen haben, weil Kaiserstatuen manchmal in der Mitte des Forums errichtet wurden. Vgl. Wolfgang Liebenwein, »Antikes Bildrecht in Michelangelos ›Area Capitolina‹«, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 28 (1984), S. 4 – 5: »Grundsätzlich stimmte die Zentrierung eines architektonischen Komplexes durch ein kaiserliches Reiterbild mit dem überein, was

man vom Standort solcher Monumente aus der antiken Literatur wußte. Vom Trajansforum berichtet Ammianus Marcellinus in seiner *Römischen Geschichte* [*Res gestae*], die Reiterstatue des Kaisers habe *in atrii medio* gestanden. Die umgebenden Portiken gaben die Kulisse für das Kaisermonument ab, welches wohl auch die geometrische Mitte des Forums einnahm. Noch wichtiger waren als Schriftquelle die *Silvae* des Statius, die mit einem langatmigen Panegyricus auf den *Equus maximus Domitiani imperatoris* beginnen. Das kolossale Reiterbild war auf dem Forum Romanum aufgestellt worden und bildete keineswegs die formale Mitte der Anlage.



19 Unbekannter Künstler, Fassade von San Petronio in Bologna. 1510 – 1511. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Collection E. de Rothschild



20 Giulio Monteverde, Reiterdenkmal von Vittorio Emanuele II. Bologna, Giardini Margherita, vom Eingang der Piazza di Porta S. Stefano aus gesehen

Wenn sie einmal grundlegend geschrieben werden sollte, müsste die Geschichte der zunehmenden Eroberung der Platzmitte das dichte Beziehungsgeflecht noch existierender und bereits verschwundener plastischer Werke berücksichtigen, das die Entwicklung der europäischen Plätze und deren politische Ikonographie so maßgeblich geprägt hat. Im Fall von Bologna, um nur ein Beispiel zu nennen, bliebe ein Denkmal wie dasjenige für Gregor XIII. zum Teil stumm, würden wir es nicht in Beziehung zu den geisterhaften Erscheinungen des Platzes setzen, zu jenem Bildnis Bonifaz' VIII., das heute im Kommunalmuseum aufbewahrt wird, zu jener kolossalen Bronzeplastik Julius' II., die 1508 von Michelangelo für die Fassade von San Petronio fertig gestellt wurde (Abb. 19), und schließlich zu dem Reiterstandbild Vittorio Emanuele II. von Giulio Monteverde (Abb. 20), das 1888 exakt im Zentrum des Platzes installiert wurde. Ein mittelmäßiges Werk, das alle Vorbehalte Camillo Sittes gegenüber Eingriffen dieser Art bestätigte; ein mittelmäßiges Denkmal, das nur ein Jahr vor der Veröffentlichung von Camillo Sittes Manifest gegossen und aufgestellt wurde. Ein mediokres Werk, ohne Zweifel, und doch ist dieses Reiterstandbild, das am Ende des zweiten Weltkrieges in die melancholischen Giardini Margherita überführt wurde, noch immer gegenwärtig – in geisterhafter Form – auf der Piazza Maggiore, wo es in unserer Imagination einer Statue von Julius II. gegenübertritt, die physisch nur drei Jahre existiert hat, die aber für den Wissenden nach wie vor die Fassade von San Petronio dominiert.

Wenn wir den Stadtraum gänzlich zurückgewinnen wollen, dürfen wir seine Gespenster nicht ignorieren, weder jene unbequemen noch jene, die auf störende, arrogante und unwürdige Weise die Platzmitte eingenommen haben. Auch sollten wir die Reaktionen des Publikums über die Jahrhunderte hinweg nicht vergessen: Die Schatten und die Gespenster, welche in der Fotografie von Alphonse Bernoud (Abb. 1) festgehalten wurden, haben beispielsweise eine andere Piazza gesehen, als die Piazza, auf der wir heute flanieren. Sie haben zumindest den realen *David* an seiner Stelle und ein anderes Pflaster gesehen. Verschollene steinerne Gäste wie der Original-*David* und verstorbene Persönlichkeiten wie Savonarola gehören auch zur Geschichte der Piazza, so wie die Dichtung, die von der Enthüllung des *Perseus Cellinis* inspiriert wurde,²⁸ die Geräusche der Glocken²⁹ und die ephemeren Veranstaltungen, die in diesem öffentlichen Raum stattgefunden haben.

Liest man aber den Text des Statius, so entsteht der Eindruck, dies Bildwerk sei das eigentliche Zentrum gewesen. Der Tempel des Divus Iulius, seine Basilika, die Basilika Aemilia, der Tempel der Concordia und auch der seines Vaters Vespasian scheinen alle auf das Monument ausgerichtet zu sein. [...] Die dienende Funktion der Architektur gegenüber dem Reiterstandbild ist damit auf eine Formel gebracht, die konzentrische Entsprechung von Platz und Monument erscheint zum Prinzip erhoben«.

²⁸ Vgl. John Shearman, *Only Connect ... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992 (The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1988, Bollingen Series, 35-37), S. 55 – 58.

²⁹ Vgl. Niall Stephen Atkinson, *Architecture, Anxiety, and the Fluid Topographies of Renaissance Florence* (Ph.D. Diss., Cornell University), Ithaca (NY) 2009.