

Stephanie Hanke und Alessandro Nova

Skulptur und Platz – eine Einführung

Noch einmal der *David*?

Wer sich in der touristischen Saison durch die Florentiner Innenstadt bewegt, findet sich oftmals mit der Frage nach dem *David* als einer der Hauptattraktionen der toskanischen Kunstmetropole der Renaissance konfrontiert. »Wo geht es zum *David*?« – diese auf den ersten Blick banale Frage des orientierungslosen Touristen, die eine ebenso simple Antwort erwarten lassen würde, verkompliziert sich, sobald man nachfragt, welchem *David* das Interesse des Suchenden gilt. Hier ist zu entscheiden, ob man ihn zum Original im Museum der Accademia, zur Kopie im originalen Kontext auf der Piazza della Signoria oder besser zum Bronzeabguss des 19. Jahrhunderts auf den Piazzale Michelangelo schicken soll. Die drei Figuren des *David* führen uns damit zum Kern des vorliegenden Bandes, der sich Monumenten in ihren räumlichen und urbanistischen Zusammenhängen, genauer der Wechselwirkung zwischen Skulpturen und ihrem architektonischen wie sozialen Umfeld widmen möchte. Schon Camillo Sitte hatte in seinem 1889 erschienenen Werk *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* auf die Bedeutung des Kontextes für die Wirkung plastischer Bildwerke hingewiesen und bezeichnenderweise anhand des *David* in einer polemischen Darstellung beispielhaft veranschaulicht.¹ Die auf der Piazza della Signoria nach der Verlegung der Figur in den »Kunstkerker« der Accademia entstandene Leerstelle beklagend, analysierte er die ehemalige Ausstrahlung des *David* vor dem Palazzo Vecchio (Abb. 1) und echauffierte sich über die in seinen Augen missglückte Aufstellung der von Clemente Papi geschaffenen Bronzekopie 1874 auf dem übergroßen Piazzale Michelangelo (Abb. 2, 3):

¹ Camillo Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Ein Beitrag zur Lösung moderner Fragen der Architektur und monumentalen Plastik unter besonderer Beziehung auf Wien, vermehrt um »Großstadtgrün«* [Wien 1909, Reprint der 4. Aufl.], Braunschweig/Wiesbaden 1983, S. 19–20. Vgl. dazu Alessandro Nova, »Das

Denkmal und die Platzmitte. Der Stadtraum und seine geisterhaften Erscheinungen«, in: Alessandro Nova/Cornelia Jöchner (Hg.), *Platz und Territorium. Urbane Struktur gestaltet politische Räume*, Berlin/München 2010, S. 21–43, hier: S. 22–24.



1 Florenz, Piazza della Signoria, Kopie des David von Michelangelo Buonarroti und Herkules und Kakus von Baccio Bandinelli

»zu Florenz [...] stand das riesige Marmorbild [sc. des David] an der Steinwand des Palazzo Vecchio links neben dem Haupteingange [...]. Alle Jene, welche das merkwürdige Meisterwerk an dieser merkwürdigen Stelle noch gesehen haben, geben Zeugnis von der ungeheuren Wirkung, welche es gerade hier auszuüben vermochte. Im Gegensatz zur verhältnismässigen Beschränktheit des Platzes und leicht vergleichbar mit den vorbeigehenden Menschen schien das Riesenbild noch in seinen Dimensionen zu wachsen; die dunkle, einförmige und doch kräftige Quadermauer des Palastes gab einen Hintergrund, wie er zur Hervorhebung aller Linien des Körpers nicht besser hätte erdacht werden können. [...] David wurde auch in Bronze gegossen in der Grösse des Originales und auf weitem freien Ringplatz (natürlich haarscharf im Centrum des Zirkelschlages) ausserhalb Florenz auf viale dei colli aufgestellt auf hohem Postament; voran eine schöne Aussicht, rückwärts Kaffeehäuser, seitlich ein Wagenstandplatz, quer durch ein Corso, ringsherum Baedecker-Rauschen. Hier wirkt das Standbild gar nicht, und man kann oft die Meinung verfechten hören, dass die Figur nicht viel über Lebensgrösse sein könne.«²

Sehr klar erkannte Sitte die Ortsabhängigkeit der Skulptur, deren künstlerische Qualitäten an unterschiedlichen Plätzen und in unterschiedlichen räumlichen Zusammenhängen nicht in gleichem Maße zur Geltung kommen. Dabei spricht er eine Reihe von Punkten an, mit denen sich auch die folgenden Beiträge in ihrer Analyse von Platzräumen und Monumenten von der Frühen Neuzeit bis in die Ge-

² Sitte 1983 (wie Anm. 1), S. 19–20.



2 Florenz, Piazzale Michelangelo, David-Monument



3 Florenz, Piazzale Michelangelo

genwart beschäftigen: erstens die Materialität, zweitens die Maßstäblichkeit, die sich aus dem architektonischen Umfeld oder durch den unmittelbaren Vergleich mit vorbeigehenden Passanten ergibt, und drittens die Bedeutung des sozialen Kontextes für die Rezeption des Monuments. So störte sich Sitte an der touristischen Kunstwelt voll »Baedeker-Rauschen« auf dem hoch über der Stadt angelegten Piazzale Michelangelo, die in seinen Augen in keinem Verhältnis zur Würde der historischen Piazza della Signoria mit dem imposanten Mauerwerk des Palazzo Vecchio als originärem Aufstellungsort des *David* stand. Ganz im Gegenteil hatten jedoch die städtische Kommission und der Erbauer der neuen Ringstraße Giuseppe Poggi gerade den Piazzale Michelangelo als besonders angemessenen Ort für eben jenes Bronzeabbild des *David* auserkoren, das 1867 auf der Weltausstellung in Paris gezeigt und anschließend von der italienischen Regierung der Stadt Florenz als Geschenk überlassen worden war.³ Geplant hatte man den Piazzale als einen eigens dem Mythos Michelangelo gewidmeten Ort, der ebenfalls eine Reihe anderer Kopien von berühmten Skulpturen des Künstlers versammeln und in der ebenda errichteten Loggia museal darbieten sollte. Zu dieser Assemblage gehörten auch die um den David-Sockel gruppierten Bronzekopien der *Tageszeiten* der Neuen Sakristei, die von der aufrechten Standfigur in die Horizontale der weiten Platzfläche überleiten, ja die Figur gleichsam in den Platz und seine landschaftliche Umgebung einbetten sollten. In diesem neuen Kontext war *David* keine religiöse Figur wie noch in seiner allerursprünglichsten Bestimmung für den Außenbau des Florentiner Doms, nicht mehr Symbol der republikanischen Freiheit nach der Vertreibung der Medici, wie zu Beginn seiner Positur auf der Piazza della Signoria, sondern war Ausdruck eines Künstlerkultes, eine touristische Ikone, die offenbar schon im 19. Jahrhundert als das für Florenz charakteristische Kunstwerk schlechthin galt. Der museale Zusammenhang mit der Loggia sowie die an italienische wie ausländische Besucher appellierende Sockelinschrift »inchinatevi Italiani e Stranieri« bezeugen die Inszenierung eines Michelangelo-Kultes, der bereits fest mit einem touristischen Publikum rechnete. Die Figur des *David* kann dabei als ein Paradebeispiel für die über Jahrhunderte hin anhaltende Wirkungsmacht einer Skulptur gelten, die in einer *longue durée* sich wandelnder Deutungen und Bedeutungen sowohl für die städtische Selbstdarstellung als auch für den Künstlerkult um Michelangelo eine zentrale Rolle spielte.

Platz und Monument

Die kunstwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Verhältnis von Plätzen und ihrer skulpturalen Ausstattung setzte nicht zufällig um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert ein, als im Zuge der Industrialisierung und der sich wandelnden Rolle des Verkehrs zahlreiche europäische Städte eine radikale urbanistische Umgestaltung erfuhren. Camillo Sitte analysierte als einer der ersten das Thema des Raumes anhand von Plätzen als zentraler gestalterischer Aufgabe des Städtebaus und stellte dabei

³ Vgl. Giuseppe Poggi, *Sui lavori per l'ingrandimento di Firenze (1864–1877)*, Florenz 1882, S. 136: »[...] nella nuova Piazza Michelangelo, la cui maravigliosa postura pare che risponda degnamente alla grandezza del nome. Il Governo donò al Comune la statua del David fusa in bronzo perché in quella piazza la ponesse sta bene che il pronto adempimento delle condizioni risponda alla generosità del dono«. Zum Bronzedavid siehe Corinna Vasic' Vatovec, »Il David di Piazzale Michelangelo. Rag-

guagli documentari«, in: *Quaderni di storia dell'architettura e restauro*, 3 (1990), S. 78–86 sowie jüngst Giuseppe Rizzo, »Clemente Papi ›Real Fonditore‹: vita e opere di un virtuosistico maestro del bronzo nella Firenze dell'Ottocento«, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 54 (2010/12), 2, S. 295–318.

⁴ Albert Erich Brinckmann, *Platz und Monument. Untersuchungen zur Geschichte und Ästhetik der Stadtbaukunst in neuerer Zeit* [Berlin 1908], Berlin 2000. Für einen

die Geschlossenheit historischer Anlagen vor allem des Mittelalters und der Renaissance den zerfließenden urbanen Strukturen der modernen Großstadt entgegen. Sein Vergleich der Wirkung des *David* im frei in die Landschaft gesetzten Piazzale Michelangelo mit dem gefassten Kontext der von monumentalen Bauwerken umstandenen Piazza della Signoria ist charakteristisch für die seinen Städtebau durchziehende Argumentation.

Stärker noch als Sitte fokussierte Albert Erich Brinckmann in seiner Dissertation *Platz und Monument. Untersuchungen zur Geschichte und Ästhetik der Stadtbaukunst in neuerer Zeit* von 1908 auf das Verhältnis von Platz und Skulptur.⁴ Anhand zahlreicher historischer Beispiele Italiens, Deutschlands und Frankreichs analysierte Brinckmann die Stellung von Monumenten auf Platzanlagen sowie, hierin an August Schmarsows Einführung des Rezipienten in die Raumtheorie anknüpfend,⁵ ihre durch Blickrichtungen und Bewegungslinien beeinflusste Wahrnehmung durch den Betrachter. Brinckmann sah die Monumente nicht als einfache »Möblierung« des Platzes, sondern schrieb ihnen selbst raumbildende Funktion, ja einen wichtigen Anteil am »Raumgefühl« (Schmarsow) beziehungsweise am »Raumempfinden« des Betrachters zu. Dabei scheint nur folgerichtig, dass die von Schmarsow geprägte Vorstellung, die Auseinandersetzung des Rezipienten mit dem Raum gehe stets vom eigenen Leib und Gesichtssinn aus, nämlich von der körperlichen Erfahrung der Vertikalen und Horizontalen, bei Brinckmann von der Wahrnehmung der Architektur auf die Skulptur übertragen wird, welche sich gleichsam als Projektionskörper für den Betrachter anbietet.⁶

Die Studien von Sitte und Brinckmann leisteten einen wichtigen frühen Beitrag für eine morphologische Analyse plastischer Monumente innerhalb städtischer Kontexte; weitgehend außen vor blieb bei ihnen hingegen das Thema des Raumes als soziales Phänomen, wie es Georg Simmel zeitgleich mit Brinckmann in seiner *Soziologie* behandelte, in der er die wechselseitige Abhängigkeit von sozialer Struktur und architektonisch-räumlichen Faktoren erkannte.⁷ Seine Beobachtungen zur physischen und psychologischen Wirkung von Stadt- und Gebäudestrukturen auf den sozialen Alltag und das individuelle Bewusstsein lassen sich für den Platz als herausgehobenen sozialen Ort der Stadt und privilegierten Ort der politischen Skulptur in besonderer Weise fruchtbar machen. Denn die Ausstrahlung eines Monumentes steht nicht allein in Abhängigkeit vom seinem architektonischen Umfeld, sondern auch von sozialen und performativen Faktoren, wie der Nutzung und dem Publikum der umgebenden Platzanlage.

Die an dieser Stelle nur knapp aufgerufenen, um 1900 formulierten wissenschaftlichen Positionen berühren in vieler Hinsicht die Fragen des vorliegenden Sammelbandes wie auch des Florentiner Forschungsprojektes *Piazza e monumento*. Während Sitte und Brinckmann in ihren Analysen jedoch den Platz ins Zentrum ihrer Überlegungen stellten, nehmen die folgenden Beiträge ihren Ausgangspunkt bei den skulpturalen Elementen der Stadt und untersuchen diese in ihrer Relation zum Platz. Dabei geht es um die räumliche Verortung sowie die soziale Kontextualisierung von Standbildern und figürlichen Brunnen sowie von abstrakteren, zeichenhafteren Elementen wie Wappen, Obelisken oder Säulenmonumenten, für die Platzanlagen mit ihrer räumlichen Weite und den damit gegebenen viel-

Überblick zu Sittes und Brinckmanns Auseinandersetzung mit dem Platz sei hier verwiesen auf Cornelia Jöchners Beitrag »Das Innen des Außen. Der Platz als Raum-Entdeckung bei Camillo Sitte und Albert Erich Brinckmann«, in: Nova/Jöchner 2010 (wie Anm. 1), S. 45–62.

⁵ August Schmarsow, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Leipzig 1894. Dazu Cornelia Jöchner, »Wie kommt ›Bewegung‹ in die Architekturtheorie? Zur

Raum-Debatte am Beginn der Moderne«, in: *Wolkenkuckucksheim. Internationale Zeitschrift für Theorie und Wissenschaft der Architektur*, 9 (2004), 1.

⁶ Ähnlich auch Schmarsow 1894 (wie Anm. 5), S. 15.

⁷ Georg Simmel, *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Berlin 1908, hier insb. Kapitel 9: »Der Raum und die räumlichen Ordnungen der Gesellschaft«.

fältigen Ansichtsmöglichkeiten ebenso wie aufgrund des hier konzentrierten sozialen Geschehens be-
 kennlich den bevorzugten Aufstellungsort bildeten. Gefragt wird nach den raumbesetzenden, raum-
 greifenden, verdrängenden oder auch verbindenden Funktionen der Skulptur, die über den eigent-
 lichen ›Gehalt‹ des Bildwerkes hinaus bedeutungskonstitutiv wirken und dem Stadtraum eine eigene
 Qualität verleihen. Dabei steht nicht eine Fokussierung allein auf die Monumente im Mittelpunkt, son-
 dern stets ihre Relation zum städtischen Umfeld. Es gilt zu zeigen, wie die architektonische, urbane
 und soziale Umgebung sowohl die ästhetische Wahrnehmung der Monumente als auch den Bedeu-
 tungsgehalt der Skulptur beeinträchtigen, ja grundsätzlich verändern; und andersherum, welche Kon-
 sequenzen die Positionierung von Statuen auf einer öffentlichen Platzanlage für die Wahrnehmung
 des städtischen Raumes wie auch für dessen Nutzung nach sich zieht. In der Kunstwissenschaft wur-
 den solche kontextorientierten Fragen bislang zumeist anhand von Einzelstudien zu herausragenden
 Platzensembles oder naheliegenderweise im Zusammenhang mit Fürstenplätzen, vorrangig den
 Places Royales, untersucht, die *per definitionem* bereits ein aufeinander abgestimmtes Verhältnis von
 Architektur und Monument voraussetzen.⁸ Dem Florentiner Forschungsprojekt war es ein Anliegen,
 Wissenschaftler aus den Bereichen der Architektur- und Stadtgeschichte sowie der Skulpturenforschung
 in Dialog zu bringen und mit einer Reihe ganz unterschiedlicher Beispiele Monumente im Rahmen
 einer raumbezogenen, gattungsübergreifenden und kontextorientierten Platzforschung zu betrachten.
 Der Schwerpunkt der Publikation liegt dabei auf Italien in der Frühen Neuzeit, schon allein aufgrund
 der hohen Bedeutung und der Vielzahl herausragender plastischer Monumente, doch wird der Blick
 punktuell immer wieder auch auf Beispiele aus den Niederlanden, Süddeutschland, Frankreich sowie
 Schweden und damit auf einen europäischen Kontext geweitet.

Seit der Frühen Neuzeit sind uns verstärkt Reflexionen über die Positionierung von Skulptur im
 Stadtraum überliefert, die in künstlerischer wie auch politischer und gesellschaftlicher Hinsicht dis-
 kutiert wurde. Während man im Mittelalter meist die Mitte des Platzes freigehalten und Ehrensäulen
 oder Brunnen neben die Straßeneinmündungen gestellt hatte, führte die sich in der Neuzeit wandeln-
 de, wenn auch immer wieder in Frage gestellte Bereitschaft, zeitgenössischen Individuen öffentliche
 Verehrung zuzugestehen, hin zu neuen Formen monumentaler Darstellungen im Zentrum der Plät-
 ze.⁹ Vasari berichtet von der Entrüstung des Bildhauers Montorsoli über die Genueser Regierung,
 die die von ihm für eine freie Aufstellung auf dem Familienplatz der Doria konzipierte Ehrenstatue
 Andrea Dorias seitlich des Eingangs zum Dogenpalast positionierte und damit die vom Künstler er-
 brachte Leistung der Vielansichtigkeit ignorierte.¹⁰ Je nach Aufstellungsort erfuhr die Wechselwirkung
 zwischen Monument und städtischem Umfeld unterschiedliche Ausprägungen: Während etwa bei
 den Places Royales die umliegende Bebauung einen architektonischen, monumentalen Rahmen für die
 zentralen Königsstatuen bot, konnte umgekehrt die Anbindung der Skulptur an bestimmte Gebäude
 auch anspruchsnivellierend auf ein Monument zurückwirken, wenn ein Personenstandbild, wie etwa
 die Doria-Statue, in den Schatten eines Bauwerks und damit gleichsam in den Dienst der dort reprä-

⁸ Eine nicht allein auf Frankreich konzentrierte Analyse von Fürstenplätzen liefert die herausragende Studie von Katrin Bek, *Achse und Monument. Zur Semantik von Sicht- und Blickbeziehungen in fürstlichen Platzkonzeptionen der Frühen Neuzeit*, Diss. Marburg 2001, Weimar 2005. Zu den Places Royales vgl. die Definition von Hendrik Ziegler, der die Pariser Place des Victoires als ersten voll ausgebildeten Typus des Königsplatzes charakterisierte, »bei dem eine Bildnisstatue des regierenden Fürsten im Zentrum eines allein auf sie abgestimmten, neu geschaffenen und gleichförmig gestalteten Platzes Auf-

stellung fand«; Hendrik Ziegler, »Der Anlass für die Abfassung des Traktats über die Statuen: Die in- und ausländischen Einsprüche gegen das Denkmalensemble der Pariser Place des Victoires«, in: François Lemée, *Traité des statuës* [Paris 1688], hg. v. Diane H. Bodart/Hendrik Ziegler, Bd. 2, Weimar 2012, S. 85–101, hier: S. 85. Siehe dagegen die funktionsgeschichtlich orientierte Analyse von Andreas Köstler, *Place Royale. Metamorphosen einer kritischen Form des Absolutismus*, München 2003.

⁹ So Bek 2005 (wie Anm. 8), S. 22.

¹⁰ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e*

sentierten Institution trat. Im Zusammenspiel von Architektur und Monument lässt sich beobachten, wie Herrschafts-, Macht- oder Rechtsräume in der Stadt markiert und verhandelt werden, wie sich Grenzen besetzen und verschieben lassen sowie über den Platz hinausweisende territoriale Bezüge entstehen.

Raumbesetzung und Raumüberwindung

Die beiden von Katrin Bek in ihrer Dissertation stark gemachten Begriffe der »Raumbesetzung« und »Raumüberwindung«¹¹ kennzeichnen das Wirkungsprinzip monumentaler Statuensetzungen innerhalb ihres urbanen Kontextes. Sie bezeichnen die räumliche Vereinnahmung ausgewählter Orte innerhalb der städtischen Topographie sowie die Ausstrahlung der Monumente über Blickbeziehungen und Straßenachsen in den weiteren Stadtraum hinein beziehungsweise sogar noch über dessen Grenzen hinaus. Schon das dreidimensional geformte, strategisch an einer Palastecke angebrachte Wappen war über seinen reinen Zeichencharakter hinaus als plastisch im Stadtraum wirksames Monument mit einer räumlichen Ausstrahlung begreifbar.¹² Auf bestimmte Straßenachsen, Stadttore oder gar den Hafen gerichtete Monumente kennzeichneten nicht allein einen fest umrissenen, meist für die politische Topographie der Stadt konstitutiven Ort, sondern griffen als weithin sichtbare Zeichen über diesen hinaus in territoriale Systeme ein. Veranschaulichen mag dies das antike Säulenpaar oberhalb des Hafens von Brindisi, das bis ins 16. Jahrhundert hinein den Beginn der Via Appia kennzeichnete und die Seefahrer weit über Brindisi hinaus auf das Beziehungsnetz des Römischen Reiches und damit letztlich auf die Hauptstadt Rom verwies (Abb. 4).¹³



4 Brindisi, antike Säulen oberhalb des Hafens

architettori nelle redazioni del 1550 e 1568, hg. v. Rosanna Bettarini, komm. v. Paola Barocchi, Bd. 5 (Testo), Florenz 1984, S. 498; Giorgio Vasari, *Das Leben des Montorsoli und des Bronzino sowie der Künstler der Accademia del disegno*, eingeleit., komm., neu übers. u. hg. v. Hana Gründler/Katja Lemelsen, Berlin 2008, S. 25. Vgl. dazu den Beitrag von Birgit Laschke im vorliegenden Band.

¹¹ Bek 2005 (wie Anm. 8), S. 11.

¹² Zu Wappen im mittelalterlichen Stadtraum siehe Peter Seiler, »Kommunale Heraldik und die Visibilität politischer Ordnung: Beobachtungen zu einem wenig beach-

teten Phänomen der Stadtästhetik von Florenz, 1250–1400«, in: Michael Stolleis/Ruth Wolff (Hg.), *La bellezza della città: Stadtrecht und Stadtgestaltung im Italien des Mittelalters und der Renaissance*, Tübingen 2004 (Reihe der Villa Vigoni, Bd. 16), S. 205–240. Vgl. weiterhin den Beitrag von Ulrike Müller-Hofstede im vorliegenden Band.

¹³ Zur weitreichenden räumlichen Wirkung von Monumenten im Hafen siehe den Beitrag von Stephanie Hanke.

Insbesondere Herrschermonumente als Signale fürstlicher Autorität formulierten über ihre Position, Ausrichtung und Gestik eine räumliche Vereinnahmung städtischer Platzanlagen und überschatteten dabei oftmals eine kommunal oder republikanisch geprägte Vergangenheit. Schon in der Antike wurde das Reiterstandbild Domitians als neues ideelles Zentrum auf dem Forum Romanum errichtet und so das ehemalige Bürgerforum als »Ort der Verherrlichung der kaiserlichen Person« ausgewiesen.¹⁴ Während Leon Battista Alberti vor allem die kommemorativen sowie didaktisch-appellativen Funktionen der *memoria* und des *exemplum* von Ehrenstatuen hervorhob, nämlich die Erinnerung an die tugendhaften Taten des Geehrten, die spätere Generationen zur Nachahmung anhalten sollte,¹⁵ stellten im 16. und 17. Jahrhundert Gabriele Paleotti sowie später insbesondere François Lemée den politischen Charakter der Statuen in ihrem unmittelbaren Zusammenhang mit herrscherlicher Autorität heraus. Laut Paleotti zählten Fürstenstatuen zu den ausgewiesenen Instrumenten der Machtausübung, indem sie die Autorität des Fürsten bei seinen Untertanen in Erinnerung riefen und diese zu Ehrerbietung und Gehorsam animierten.¹⁶ Daran anknüpfend ging François Lemée in seinem *Traité des statues*, das er 1688 zur Verteidigung des zwei Jahre zuvor auf der Place des Victoires errichteten Standbildes Ludwigs XIV. veröffentlichte, noch einen Schritt weiter, indem er die Statuen nicht allein in Bezug zu ihren Rezipienten, sondern explizit auch zu ihrem Aufstellungsort setzte.¹⁷ Nach Lemée transportierte die Fürstenstatue das Bild des Herrschers und bekundete damit dessen Besitzrechte an einem Territorium, wobei sie, »wie ein monumentales Siegel, die Ausdehnung seines Herrschaftsreiches« markierte.¹⁸ Über Monumentsetzungen ließ sich also gezielt auf die politische Struktur der innerstädtischen Topographie einwirken sowie in einem größeren Rahmen eine »Geographie der Macht« abstecken, in der die Statuen die Ausdehnung des herrscherlichen Territoriums definierten.¹⁹

In herausgehobenen Fällen konnte die Skulptur dabei sogar an die Stelle eines eigens abgerissenen Bauwerks treten, um hier eben diese Zerstörung zu kommemorieren und den ehemals von der Architektur eingenommenen Raum ganz im wörtlichen Sinne zu besetzen. Das heute verlorene Reitermonument des spanischen Habsburgerkönigs Karls II. auf dem Domplatz von Messina diente zugleich als Ehrenstatue des Königs wie auch als Schandmal für die Stadt Messina, nachdem dort eine antimonarchische Revolte der Jahre 1674–1678 niedergeschlagen und die Habsburgermacht wiederhergestellt worden war. Wie eine Inschrift am Sockel festhielt, wurde das Reiterstandbild exakt an der Stelle des dem Boden gleichgemachten Palazzo Senatorio, der Keimzelle der Revolte, errichtet und dessen Grundrissausdehnung durch Stufen und Pflasterung um das Monument herum eigens in der Platzfläche kenntlich gemacht (Abb. 5).²⁰ Der über Sockel, Stufen und Pflaster in den Platz ausgeweitete Raum des Monumentes überlagerte so symbolisch die Fläche des ehemaligen Palastes, wobei erst die Kenntnis der historischen Hintergründe diese Art der Platzgestaltung verständlich machte.

Eine vergleichbar enge semantische Verknüpfung von Monument und Platzfläche bestand auch bei einem sehr viel schlichteren Monument auf einer kleinen Piazza an der Via del Campo in Genua. Hier

¹⁴ Bek 2005 (wie Anm. 8), S. 22. Dazu ausführlich Theodor Kraus, »Platz und Denkmal«, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, 81 (1974), S. 115–130, hier: S. 121–126. Zu Domitians Reiterstandbild vgl. außerdem den Beitrag von Wolfgang Liebenwein im vorliegenden Band.

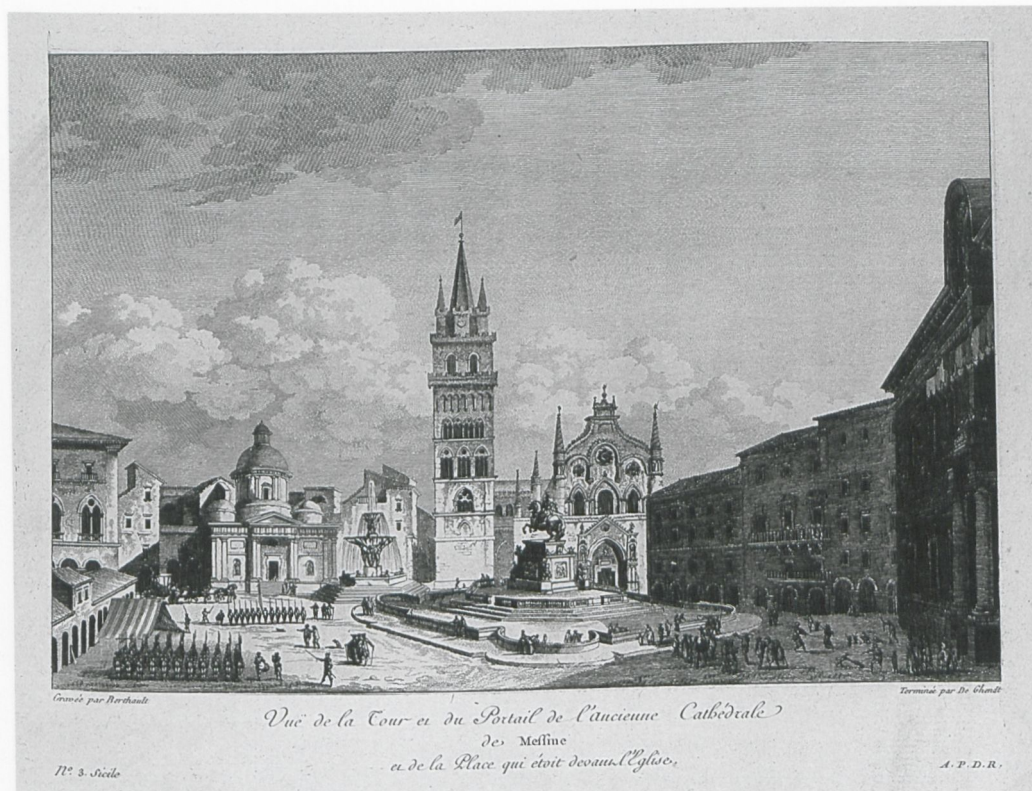
¹⁵ Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, übers. v. Giovanni Orlandi, eingef. u. komm. v. Paolo Portoghesi, Bd. 2, Mailand 1966, S. 648–649 (Buch 5, Kap. 16).

¹⁶ Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* [Bologna 1582], in: Paola Barocchi (Hg.), *Trat-*

tati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma, Bd. 2, Bari 1961, S. 117–509, hier: S. 327–328.

¹⁷ Lemée 2012 (wie Anm. 8), Bd. 1, Kapitel 9: »Des Places où l'on posoit les Statues«, S. 220–255.

¹⁸ Diane Bodart, »Der Traktat über die Statuen von François Lemée: Baustein zu einer Theorie des öffentlichen Herrschermonuments«, in: Lemée 2012 (wie Anm. 8), Bd. 2, S. 42–68, hier: S. 53. Vgl. etwa Lemées einleitenden Satz des 13. Kapitels »Du droit de Statuë«, ebd., Bd. 1, S. 324: »On reconnoist ordinairement de qui dépend un lieu, soit à l'image du Seigneur qui y est élevée, ou à ses Armes qui y sont attachées.«



5 Pierre-Gabriel Berthault, Ansicht des Domplatzes in Messina mit dem Reitermonument Karls II. von Giacomo Serpotta. 1785. Kupferstich

verdankte die gesamte Platzanlage ihre Existenz dem Abriss des ehemaligen Palazzo Vacchero, der 1628 von der Stadtregierung als Strafe des bei einer Verschwörung gegen die Republik Genua überführten Giulio Cesare Vacchero beschlossen wurde.²¹ Die Fläche der heutigen Piazza zeichnet dabei den Grundriss des zerstörten Gebäudes nach.²² Eine von der Republik errichtete Schandsäule, die sich bis in die Gegenwart auf dem Platz erhalten hat, erinnert durch eine Inschrift an den Verrat, der mit der Enthauptung Vaccheros, der Vertreibung seiner Söhne sowie der Zerstörung seines Hauses geahndet wurde (Abb. 6).²³ Die Lücke in der Häuserflucht kaschiert heute eine monumentale Brun-

¹⁹ Vgl. Diane H. Bodart, »La piazza quale «teatro regio» nei regni di Napoli e di Sicilia nel Seicento e nel Settecento«, in: Nova/Jöchner 2010 (wie Anm. 1), S. 223–248, hier insb.: S. 226–237.

²⁰ Die Inschrift des heute zerstörten Monumentes ist wiedergegeben in Gioacchino Di Marzo (Hg.), *Diari della città di Palermo dal secolo XVI al XIX pubblicati sui manoscritti della Biblioteca Comunale*, Bd. 6, Palermo 1970, S. 195–196. Dazu zusammenfassend Bodart 2010 (wie Anm. 19), S. 236–237.

²¹ Zur sogenannten Congiura del Vacchero, die darauf abzielte, die Genueser Republik in die Hände der Savoyer

zu bringen, siehe Claudio Costantini, *La Repubblica di Genova nell'età moderna*, Turin 1978, S. 252–254.

²² Vgl. die Zeichnung im Archivio Storico del Comune di Genova, Padri del Comune, filza 335, doc. 179 (9.5.1622). Dazu Armando Di Raimondo/Luciana Müller-Profumo, *Bartolomeo Bianco e Genova. La controversa paternità dell'opera architettonica fra '500 e '600*, Genua 1982, S. 159–162.

²³ Publ. in Rosanna Muratore, »Un recupero dall'antico nella città di Genova nel '600: la fontana di Piazza Vacchero«, in: *La Berio* 43 (2003), 1, S. 18–22, hier: S. 21. Zu Merkmalen und Funktionen der Hauszerstörung in



6 Genua, Piazza Vacchero, Brunnenädikula und Schandsäule

nenädikula, die weitgehend die Sicht von der flankierenden Via del Campo auf den Platz verstellt, ja ihn für den vorbeigehenden Passanten kaum noch wahrnehmbar macht. Dieser Brunnen wurde 1644 von der städtischen Baubehörde in Auftrag gegeben,²⁴ der lokalen Überlieferung nach auf Veranlassung der Nachfahren der Familie hin,²⁵ die mit diesem ›Gegenmonument‹, das sich gegen die Säule wie auch gegen den neu geschaffenen Platzraum selbst richtete, die eigene Schande vor der Öffentlichkeit zu verbergen suchte.

Vergleichbare Prozesse von Setzungen und Gegensetzungen, Abrissen und Neuerrichtungen, wie sie die Geschichte europäischer Platzanlagen durchziehen, kennzeichnen den Platz als einen fortwährenden Verwandlungen ausgesetzten Organismus, als wachsenden und nicht etwa einmalig geplanten Gegenstand, bei dem die Vergangenheit als Kontext mitbedacht werden muss und dessen vielfältige Bedeutungsfacetten sich erst aus seiner *longue durée* heraus erschließen lassen. Dabei ist zu berücksichtigen, dass es sich bei der Skulptur im Unterschied zur Architektur um ein – wenn auch mit einigem Aufwand – bewegliches Medium handelt. Mit der Lagekonstanz der Plätze kontrastieren zahlreiche ›Statuenwanderungen‹, ja die Geschichte der frühneuzeitlichen öffentlichen Skulptur gestaltet sich geradezu als eine Geschichte von Umstellungen, De- und Neukontextualisierungen von Monumenten im städtischen Raum. Schachfiguren gleich, wurden sie strategisch platziert, verstellt oder durch neue ersetzt und gerieten dabei oftmals in Konkurrenz zu bereits bestehenden Monumenten, wofür die Florentiner Piazza della Signoria ein Paradebeispiel darstellt.²⁶ Die Vielzahl der immer wieder vorgenommenen Translozierungen von Statuen macht deutlich, wie stark diese Monumente über ihren rein künstlerischen Anspruch hinaus dazu dienten, sozialen, politischen oder rechtlichen Raum innerhalb der Stadt zu markieren.

Rezeption und Interaktion

Platzanlagen als politische, rechtliche, festliche und rituelle Räume bilden schließlich den Rahmen für die Interaktion zwischen Monument und städtischem Publikum und damit für performative Handlungen. Gerade aufgrund des Topos der Lebendigkeit der Skulptur lässt sich diese nicht anders als immer auch in Relation zum sozialen Geschehen auf der Piazza denken: Gestik und Blickrichtung reagieren auf die Umgebung und provozieren wiederum deren Reaktion, woraus psychologische Spannungsfelder innerhalb eines verlebendigten Stadtraumes erwachsen. Räumliche Gestaltungen eines Platzes, Monumentsetzungen inbegriffen, bedeuteten somit immer auch Manipulation von sozialem Raum, indem etwa bestimmte Handlungen begünstigt oder unterbunden wurden beziehungsweise im Kontext einer Statue eine besondere Bedeutung erlangten. In der Antike gewährte das Kaiserbildnis in seinem unmittelbaren Umfeld Schutzsuchenden Asyl, was in der Frühen Neuzeit wohlbekannt war.²⁷ Auch im Mittelalter fungierten oftmals Skulpturen, wie etwa das Vergil-Relief in Mantua, als Verkörperungen höchster Rechtsautorität, bei denen man Normgewichte eichte und Ratsbeschlüsse vor der

der Frühen Neuzeit verweise ich auf Christopher Friedrichs, der derzeit eine diesbezügliche Studie mit weiteren Beispielen von Schandsäulen vorbereitet.

²⁴ Muratore 2003 (wie Anm. 23), S. 20; Luciano Rebuffo, *Fontane di Genova*, Genua 1969, S. 50–54.

²⁵ Rebuffo 1969 (wie Anm. 24), S. 53; Di Raimondo/Müller Profumo 1982 (wie Anm. 22), S. 162.

²⁶ John Shearman, »Art or Politics in the Piazza?«, in: Ales-

sandro Nova/Anna Schreurs (Hg.), *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, Köln 2003, S. 19–36; ders., *Only connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton/N.J. 1992 (The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1988), S. 44–58.

²⁷ Mit diesem Thema setzt sich im vorliegenden Band Wolfgang Liebenwein detailliert auseinander.

Öffentlichkeit verlas,²⁸ so dass die Statuen in bestimmte städtische Rechtshandlungen unmittelbar mit einbezogen waren. Als Rechtskörper des Fürsten selbst fungierten dann vor allem die frühneuzeitlichen Königsporträts, die den Souverän in seiner Abwesenheit bei Akten der Rechtsprechung oder auch der Investitur vertraten.²⁹ Durch die hier besonders ausgeprägte Nähe von »Realpräsenz und Bildrepräsentation«³⁰ provozierten sie oftmals Statuenhuldigungen oder Statuenzerstörungen als extreme Formen der Interaktion zwischen Monument und Publikum. Insbesondere bei Herrscherbildnissen galt es daher, einen angemessenen Aufstellungsort innerhalb der Stadt zu finden, der sowohl hinsichtlich seiner architektonischen Gestalt als auch seiner sozialen Funktion der Würde des Dargestellten entsprach. Nach Lemée, der sich mit den hier berührten Fragen des Dekorums auseinandersetzte, konnte jedoch auch die Statue selbst wiederum auf den Platz zurückwirken, diesen durch ihre Präsenz nobilitieren oder aber, wie im Falle von in Verruf geratenen Herrscherbildnissen, einen Ort negativ besetzen.³¹

Offensichtlich ist, dass der Stadtraum für die Aufstellung skulpturaler Monumente von den Zeitgenossen hierarchisch gewertet wurde und Plätzen dabei eine privilegierte Rolle als »principale e universale bellissimo sito« zukam.³² In den Augen Anton Francesco Donis gebührte etwa Donatellos *Heiligem Georg* in Florenz keineswegs der zweitrangige Standort in einer Seitenstraße, während die ihm deutlich nachstehende Gruppe des *Herkules und Kakus* von Bandinelli die bessere Position auf der Piazza del Duca erhielt.³³ Ob und für welches Bildwerk letztlich der prominente Standort auf der Piazza gesucht wurde oder vielmehr ein Rückzug der Skulptur ins Private stattfand, etwa in Innenhöfe als platzverwandte innerstädtische Räume, gibt dabei oftmals Auskunft über die politische Konstitution des Umfeldes.

Die Einbindung von Statuen in einen städtischen Kontext, in rituelle Akte oder staatliche Festlichkeiten, ja überhaupt allein ihre »Freigabe« für den öffentlichen Raum blieb in der Regel nicht ohne Folgen für ihre semantische Deutung von Seiten der Stadtbevölkerung. John Shearman hat am Beispiel der Skulpturen der Florentiner Piazza della Signoria das Auseinanderklaffen von intendierter Bedeutung und Rezeption durch die Zeitgenossen dargelegt, wofür Fragen des Kontextes oft eine zentrale Rolle spielten.³⁴ Im öffentlichen Raum des Platzes als einem sensiblen, instabilen Umfeld waren Monumente im Wandel der Zeiten unkontrollierbaren Prozessen ausgesetzt, konnten der ihnen einst zugedachten Rolle entgleiten, sich verselbständigend neue Bedeutungen annehmen oder als *statue parlanti* in den Dienst neuer Herren treten.³⁵ Die Vorstellung der sprechenden Statue, die schon in der antiken Dichtkunst auftaucht, wurde in der Frühen Neuzeit einerseits durch den zunächst in Rom greifbaren Usus der den Statuen angehefteten Pasquillen – Spottversen gegen stadtbekannt Personen – wiederbelebt, andererseits durch die oftmals bei der Neuaufstellung von Statuen verfassten Lob- oder Schmähdgedichte auf die Kunstwerke selbst, wie sie vor allem in Florenz Verbreitung fanden.³⁶ Gerade die Dichter beteiligten sich in hohem Maße an dieser Form der öffentlichen Kunstkritik, wie beispielsweise Pietro Aretino, der explizit für seine Fähigkeit »di fare parlare elegantissimamente le pie-

²⁸ Dazu Andreas Prater, »Aspekte der Entstehung des profanen Standbildes im italienischen Spätmittelalter«, in: *Städte-Jahrbuch*, N.F., 13 (1991), S. 111–124, hier insb.: S. 112–114.

²⁹ Vgl. Dietrich Erben, *Der steinerne Gast. Die Begegnung mit Statuen als Vorgeschichte der Betrachtung*, Weimar 2005, S. 45–64.

³⁰ Ebd., S. 49. Zur personalen Identität von Statuen sowie dem Begegnungsverbot von Statuen und Herrscher weiterhin S. 46–64. Außerdem Diane H. Bodart, »Verbreitung und Zensurierung der Königlichen Porträts im Rom

des 16. und 17. Jahrhunderts«, in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, 8 (2004), S. 3–67.

³¹ Lemée 2012 (wie Anm. 8), Bd. 1, S. 236–237, 242. Zum Thema des Dekorums vgl. den Beitrag von Diane H. Bodart im vorliegenden Band.

³² Anton Francesco Doni, *I marmi* [Venedig 1553], hg. v. Ezio Chiòrboli, Bd. 2, Bari 1928, S. 10; vgl. John Shearman 1992 (wie Anm. 26), S. 46.

³³ Doni 1928 (wie Anm. 32), S. 10–11.

³⁴ Shearman 2003 (wie Anm. 26).

³⁵ Vgl. dazu den Beitrag zum römischen *Pasquino* von

tre« gepriesen wurde.³⁷ Der im vorliegenden Band behandelte Fall der aus Florenz nach Palermo transferierten Fontana Pretoria zeigt sehr anschaulich, wie dem Brunnen in Palermo entgegen jedem Augenschein mit Hilfe der Distichen und Terzinen des renommierten Poeten Antonio Veneziano eine gänzlich neue Ikonographie angedichtet werden konnte.³⁸

Doch noch bis in die Moderne hinein wird die inspirierende oder provozierende Wirkung von historischen Monumenten beziehungsweise zeitgenössischen plastischen Installationen spürbar, worauf die abschließenden Beiträge dieses Buches eingehen. Sei es in der fruchtbaren Auseinandersetzung in Form poetischer Rezeption,³⁹ sei es im destruktiven Akt der Statuenschändung in politisch konnotierten Platzkontexten⁴⁰ oder auch allein in den bis heute geführten Diskussionen über den richtigen Platz bei der Aufstellung aktueller Kunst im öffentlichen Raum – immer wird deutlich, dass Fragen der Interaktion von Monument und Publikum bis in die Gegenwart eine Rolle spielen. Der Kontrast zwischen der Statuenfülle antiker Fora und der heutigen Zurückhaltung, öffentlichen Raum skulptural einzurichten, macht dabei offenkundig, dass die Frage, wieviel figürliche Präsenz der öffentliche Platzraum (er-) trägt, in unterschiedlichen Zeiten und Kulturen trotz aller Kontinuität sehr verschiedene Antworten gefunden hat.

Die Beiträge

Den Auftakt und Einstieg in die Thematik bildet Wolfgang Liebenweins Aufsatz *Marc Aurel, Area Capitolina und das Asyl*, der den Leser sogleich auf eine der geschichtsträchtigsten und einflussreichsten europäischen Platzanlagen der Frühen Neuzeit führt. Die Analyse greift auf eine 1984 publizierte Studie des Autors zum Kapitol zurück, die hier um neues Material bereichert in ihrer Argumentation erheblich zugespitzt werden kann.⁴¹ Der offenkundigen formalen Einheit von Monument, Platzfläche und umgebender Architektur der kapitolinischen Paläste wird durch Liebenweins Recherchen eine juristische Dimension hinzugewonnen: Im Zentrum steht die Verbindung der historischen Bedeutung des Kapitols als Asyl des Romulus mit der hierher translozierten Statue des *Marc Aurel* durch die Wiederbelebung der antiken *jus ad statuas confugere*, die Verfolgten im unmittelbaren Umfeld eines Kaiserbildes rechtlichen Schutz gewährte. Die Einrichtung eines realen Sklavenasyls auf dem frühneuzeitlichen Kapitol, die Liebenwein mit den christlichen Reformen Pauls III. in Zusammenhang bringen kann, lässt in dem berühmten *Ovato* um den Reiter die räumliche Kristallisierung einer nun rechtlich definierten ›Aura‹ des Marc Aurel erkennen und macht damit einen konkreten Rechtsraum um das Monument greifbar.

Mit einer anderen Form der Statuenwanderung beschäftigt sich Fernando Loffredo in seiner Studie *La Fontana Pretoria da Firenze a Palermo gremio urbis accepta: le origini, il trasporto e l'innesto*

Maddalena Spagnolo. Zu Beispielen aus Neapel siehe Salvatore Pisani, »Antike Statuenmonumente und Popularkultur«, in: Salvatore Pisani/Katharina Siebenmorgen (Hg.), *Neapel: sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte*, Berlin 2009, S. 329–336.

³⁶ Shearman 1992 (wie Anm. 26), insb. S. 46–58. Zum Phänomen der *Pasquinate* siehe Chrysa Damianaki/Paolo Procaccioli/Angelo Romano (Hg.), *Ex marmore: pasquini, pasquinisti, pasquinate nell'Europa moderna*. Atti del colloquio internazionale (Lecce/Otranto, 2005), Manziana 2006.

³⁷ So Federico Gonzaga in einem Brief vom 21. Mai 1530 an den Dichter; zit. nach Shearman 1992 (wie Anm. 26), S. 46.

³⁸ Siehe dazu den Beitrag von Fernando Loffredo.

³⁹ Vgl. dazu Joseph Imordes Beitrag zu Nietzsches Rezeption der römischen Fontana del Tritone.

⁴⁰ Dazu Sharon Hecker mit Beispielen moderner Kunst auf der Neapolitaner Piazza del Plebiscito.

⁴¹ Wolfgang Liebenwein, »Antikes Bildrecht in Michelangelos ›Area Capitolina‹«, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 28 (1984), 1, S. 1–32.

urbano. Der Beitrag schildert den Verkauf des Florentiner Gartenbrunnens des Luigi da Toledo an den Palermitaner Senat und die Integration der monumentalen Anlage ins Zentrum der sizilianischen Hauptstadt. Loffredo zeigt, wie in diesem Prozess einerseits der Brunnen die Stadt, andererseits rückwirkend die Stadt den Brunnen veränderte. Mit einer eigens geschaffenen Freifläche, einer »Piazza per la Fontana«, machte Palermo dem Monument im wahrsten Sinne des Wortes Platz, während im Gegenzug dessen angestammte, mediceisch geprägte Ikonographie einer sizilianisch eingefärbten dichterischen Neuverkleidung weichen musste. Dafür betraute man Antonio Veneziano mit einer Neu-disposition und Umbenennung der Skulpturen zwecks einer mythologischen Anpassung des Programmes an die Traditionen Palermos, womit der Brunnen nicht nur eine räumliche, sondern auch ikonographische Neukontextualisierung erfuhr. Das dem Palazzo Pretorio »come il giardino del Palagio« zugeordnete Monument sollte dabei als prestigeträchtiges Zeichen dem Senat im Stadtraum neues Gewicht verleihen und in seiner zentrierenden Gestalt als symbolischer Mittelpunkt der Stadt fungieren. Die Anlage der Via Maqueda jedoch verschob schon bald darauf das Koordinatenkreuz der Stadt, so dass anstelle der *Fontana Pretoria* nun die *Quattro Canti* als dezidiert königlich geprägte Platzanlage den Nabelpunkt Palermos für sich in Anspruch nahmen.

Die beiden folgenden Beiträge von Birgit Laschke und Dorothea Diemer liefern im Abschnitt »Der Stadtbrunnen als Platzmonument« jeweils einen vergleichenden Überblick über bestimmte Typen von Brunnenmonumenten und ihre kontextabhängigen semantischen und formalen Ausprägungen. Birgit Laschkes Studie *Quos ego oder wie der Meeresgott Neptun die Plätze eroberte* widmet sich dem Thema der Neptunbrunnen, die im Verlauf des 16. Jahrhunderts in zahlreichen bedeutenden Städten Italiens errichtet wurden. Im Zentrum ihres Interesses steht das schon in Vergils berühmter *Quos ego*-Stelle angelegte politische Potential der Figur als frühneuzeitliche Herrscherallegorie, die in der Wechselwirkung mit dem urbanen Umfeld und vor dem Hintergrund unterschiedlicher Auftraggebersituationen jeweils einen individuellen Bedeutungsgehalt erfahren sollte. Die differenzierende Gegenüberstellung der Beispiele aus Genua, Messina, Neapel, Malta, Florenz, Bologna und Trient, die durch einen Ausblick auf die nordalpine Rezeption der italienischen Beispiele ergänzt wird, führt die Einbindung der Brunnen in die Platzanlagen der Binnenstädte wie auch in die Uferzonen der Häfen vor Augen, wo die Neptunfigur als ein über den umgebenden Platz- und Stadtraum noch hinausweisendes Herrschaftssymbol fungierte. Wie Laschkes Überblick zeigt, verblasste in Italien gegen Ende des Jahrhunderts jedoch die politische Konnotation der Figur, deren Gehalt sich zunehmend auf ihre Affinität zum Wasser reduzierte, so dass nun Reiterstandbilder und Porträtstatuen als politisch gewichtige Herrscherbilder an Neptuns Stelle traten.

Als Kontrastfolie zu Laschkes im wesentlichen auf Italien konzentrierter Studie beschäftigt sich Dorothea Diemer in ihrem Beitrag *Denkmal und Brunnen in Süddeutschland um 1600 – eine Skizze* mit Brunnenmonumenten im nordalpinen Raum unter vorrangiger Berücksichtigung der süddeutschen Situation. Sie skizziert, wie sich aus dem Typus des einfachen Trogbrunnens mit Brunnen säule im späten 16. und 17. Jahrhundert als Brunnen verbrämte Ehren- und Ereignisdenkmäler komplexerer Gestalt entwickelten, bis das Brunnenmonument schließlich durch das reine Säulendenkmal, etwa in Form von geistlichen Gedenk- und Ehrensäulen, abgelöst wurde. Für den süddeutschen Raum stellt Diemer dabei den mit einer zentralen Säule als Träger eines Reiterstandbildes oder einer mythologisch-allegorischen Figur ausgestatteten Brunnen als charakteristischen Typus heraus. In der Regel fanden diese Anlagen auf den wichtigsten Marktplätzen der Städte Aufstellung, wobei kaum urbanistische oder architektonische Maßnahmen am Platz im Zusammenhang mit der Monumentsetzung erfolgten. Allein in Augsburg scheint man für die Konsequenzen der Positionierung von Brunnen innerhalb der Platzanlagen besonders sensibilisiert gewesen zu sein, lassen sich dort jedenfalls punktuell detaillierte Reflexionen über die Ausrichtung der Skulpturen auf bestimmte Gebäude oder Straßenachsen nach-

weisen ebenso wie ein vergleichender Blick auf offenbar maßgebliche europäische Vorbilder gerade Italiens.

Es folgen zwei unter dem Begriff der »Maßstäblichkeit« gefasste Aufsätze von Christine Göttler und Diane H. Bodart, die sich mit dem Phänomen der Kolossalplastik im öffentlichen Stadtraum beschäftigen. Christine Göttler widmet ihren Beitrag *Druoon Antigoon, der unzerstörbare Koloss: Städtischer Raum, antiquarische Kultur und Künstlerwissen im Antwerpen des 16. Jahrhunderts* einer in Antwerpen anlässlich des Einzugs Karls V. und seines Sohnes Philipp 1549 ausgestellten hölzernen Kolossalfigur, die aufs engste mit den mythischen Ursprüngen Antwerpens und der städtischen Identität verknüpft war. Es wird deutlich, wie historische, archäologische und künstlerische Diskurse der Zeit die Gestaltung des Riesen sowie die Wahl des Aufstellungsortes auf dem eigens mit ephemeren Architekturen versehenen Rathausplatz und somit seine sichtbare Anbindung an die kommunale Interessenvertretung beeinflussten. In der gemeinsamen Zurschaustellung mit vermeintlichen Fundstücken von Riesenbeinen sollten die historische Existenz Antigoons gleichsam authentisch belegt und Original und künstlerisches Konterfei in eine dialektische, ihre Wirkung wechselseitig steigernde Beziehung gesetzt werden. Göttler stellt dabei insbesondere den performativen, schillernden Charakter der Figur heraus, die auch in den folgenden Jahrhunderten weiterhin in politische und religiöse Akte Antwerpens eingebunden wurde und sich hier – in einem breiten Spannungsfeld zwischen Autorität und Komik, Theater und Zeremoniell agierend – mit vielfältigen und ambivalenten Bedeutungsfacetten dem Stadtraum einschrieb.

Diane H. Bodart hingegen spannt in ihrem Aufsatz *La statue à l'échelle urbaine*, in dem sie sich auf monumentale Porträt Darstellungen, insbesondere Herrscherbilder, konzentriert, einen weiten Bogen von der Antike bis ins 21. Jahrhundert. Ausgehend von Adel Abdessemeds jüngst in Paris ausgestellter Plastik *Coup de tête* mit der kolossalen Wiedergabe des Fußballfalls zwischen Zidane und Matarazzi rollt sie das Thema von der Gegenwart her auf, kann sie doch zeigen, wie Wirkungsweise und Rezeption des gewählten Beispiels heute noch durch jahrhundertealte Traditionen öffentlicher Monumentalplastik geprägt werden. Ihr Beitrag analysiert die Problematik kolossaler Standbilder im Stadtraum im Hinblick auf die Größenverhältnisse des Betrachters zur Figur, die Proportionen zwischen Figur und umgebendem Stadtraum sowie schließlich hinsichtlich des Dekorums, das eine Korrelation zwischen dem Maß der Skulptur und der Würde des Dargestellten verlangte. Dabei werden theoretische Überlieferungen der Antike, vor allem jedoch der frühneuzeitlichen Traktatliteratur, mit konkreten Beispielen der Reiterstandbilder Italiens und Frankreichs unter besonderer Berücksichtigung der Pariser *Places Royales* konfrontiert.

Die anschließende Sektion »Jenseits des Platzes: Stadtraum und Territorium« widmet sich sodann den Monumenten in ihren räumlichen Bezügen nicht nur zur umgebenden Platzanlage, sondern über diese hinausgreifend in einem städtischen oder sogar territorialen Kontext. Johannes Myssok nimmt in seinem Beitrag *Große Gesten und souveräne Blicke. Der Stadtbrunnen und die Neudefinition des urbanen Raums im italienischen Cinquecento* nochmals die beiden Neptunbrunnen in Florenz und Bologna in den Blick, die er als Schlüsselmonumente der räumlichen Umgestaltung und vor allem der politischen Umdeutung der zentralen Stadtplätze interpretiert. Er zeigt, wie in den republikanisch beziehungsweise kommunal geprägten Stadtkernen mit Hilfe der Brunnen fürstliche und päpstliche Machtansprüche artikuliert und durch die Brunnenform sowie die Ausrichtung und Gestik der Figuren darüber hinausgreifend auf den weiteren Stadtraum bezogen wurden. Dessen Inbesitznahme geschah in Bologna durch die Erweiterung der Piazza Maggiore im Rücken des Monumentes, in Florenz sogar in einem noch weiter gesteckten Rahmen durch die von Cosimo I. geplanten Säulenmonumente, über die periphere Stadtplätze satellitenartig an das politische Machtzentrum der Piazza Ducale rückgebunden werden sollten. Die so artikuliert Ausrichtung der Peripherie auf das Zentrum liest Mys-

sok als frühabsolutistischen Zug mediceischer Stadtplanung, in der die Plätze als Kristallisationspunkte eines komplexen räumlichen Beziehungsnetzes urbaner Strukturen erscheinen.

Stephanie Hanke hingegen lenkt mit einer vergleichenden Analyse der Häfen von Ancona, Messina, Livorno und Palermo den Blick vom Zentrum auf den Rand der Stadt und noch über deren Grenzen hinaus auf den anschließenden Raum des Meeres. Ihr Beitrag *Monumente am Wasser: Ehrenstandbilder in Hafenanlagen der Frühen Neuzeit* untersucht die Bedingungen sowie das Potential des Hafens als Eingangsplatz der Stadt und als Wirkungsraum für die Skulptur. Anhand der Beispiele des Don Juan de Austria in Messina, des Ferdinando I. de' Medici in Livorno, der Königsmonumente der Strada Colonna in Palermo und der im Laufe der Jahrhunderte wechselnden Ehrenstatuen für die Mole von Ancona analysiert sie den doppelten räumlichen Bezug der Statuen als Bindeglieder zwischen Land und Wasser: In ihrer Ausrichtung auf das Meer und gleichzeitigen architektonischen und urbanistischen Rückkopplung an die Stadt kam den im Hafen positionierten Standbildern eine Scharnierfunktion zu, an die sich zumeist territoriale Herrschaftsansprüche knüpften. Zugleich macht der Beitrag deutlich, wie sich auch das jeweilige soziale Umfeld, seien es die Galeerensklaven des Stefansordens in Livorno oder das an der Via Colonna promenierende Palermitaner Publikum, bedeutungskonstitutiv auf die Monumente auswirkte und sich erst in der Zusammenschau von architektonischem und sozialem Raum der volle Sinngehalt der Statuen erschloss.

Die Frage des sozialen Kontextes und seiner Auseinandersetzung mit den Monumenten vertieft die anschließende Sektion unter dem Titel »Far parlare le pietre« – Interaktion zwischen Monument und Publikum«. Den Einfluss des sozialen Lebens eines Platzes wie auch seiner umliegenden Stadtviertel auf die Rezeption einer Statue zeigt zunächst Maddalena Spagnolo in *Pasquino al bivio: la statua, la piazza e il suo pubblico nel Cinquecento*. Ihr Beitrag zum römischen *Pasquino*, der *statua parlante par excellence*, analysiert das Zusammenspiel vielfältiger Faktoren, die dem antiken Torso im frühen 16. Jahrhundert seine Rolle als Sprachrohr römischer Gesellschaftskritik angedeihen und ihn zum prägenden Element der Piazza Parione, sodann Piazza Pasquino, werden ließen. Sowohl die ungewisse Ikonographie der als Fragment überkommenen Skulptur, die sich anlässlich von Festumzügen vielfältig verkleiden ließ, als auch ihre Aufstellung in einer vom römischen Adel sowie Angehörigen der Kurie bewohnten Stadtviertel begünstigten die Inanspruchnahme der Statue von konkurrierenden Gruppen und damit ein wechselhaftes Rollenspiel der Figur in einem »contested space«. Ihre Ausrichtung auf die zeremoniell bedeutende Via Papalis, über die die Päpste traditionell in die Stadt einzogen, provozierte vorrangig den Dialog mit dem Papst und der Kurie als dem wohl wichtigsten Adressaten der Figur. Dabei wird beispielhaft deutlich, wie im Falle *Pasquinos* nicht eine Statue den Platz besetzte, sondern vielmehr der Platz und seine Umgebung dem Monument ihren Stempel aufdrückten.

Unterschiedliche Möglichkeiten der Rezeption in Abhängigkeit vom Aufstellungsort veranschaulicht auch Ulrike Müller-Hofstede am Beispiel einer weiteren prominenten Skulptur, dem *David* Michelangelos. Ihr Beitrag *Repräsentation und Bildlichkeit auf der Piazza della Signoria. Aufstellung und Bedeutungsverdichtung von Michelangelos Koloss vor dem Palazzo Vecchio* untersucht die religiösen, politischen und künstlerischen Valenzen der Figur unter einem rezeptionsgeschichtlichen und -ästhetischen Blickwinkel. Anhand divergierender Deutungsüberlieferungen erläutert die Autorin die variablen Lesarten des *David*, der im Kontext des Palazzo Vecchio gegenüber seiner ursprünglich geplanten Aufstellung am Dom einen erheblichen Bedeutungszuwachs erfuhr. Der Palasteingang mit seinem Wappenschmuck sowie die *Ringhiera* als politische und identitätsstiftende Orte werden dabei als semantische Folie für Michelangelos Koloss herausgestellt. Durch eine detaillierte Analyse der künstlerisch-ikonographischen Gestaltung der Figur kann die Autorin aufzeigen, dass der *David* vom Künstler durchaus auf eine Nah- und Rundumansicht hin konzipiert und damit auch auf den *Paragone* mit antiken und zeitgenössischen Florentiner Statuen hin angelegt war.

Der folgende Beitrag von Joseph Imorde, der sich ebenfalls der Relation zwischen dem Monument und seinen Rezipienten widmet, begleitet uns zeitlich einen Sprung voran ins Rom des 19. Jahrhunderts. In *Tönende Denkmale – Nietzsche hört Bernini* beschreibt Imorde die Wahrnehmung des Stadtraumes und seiner Monumente durch die Augen der touristischen Rombesucher und Fremden. Im Mittelpunkt seiner um Berninis Tritonbrunnen kreisenden Analyse steht das Erlebnis der nächtlichen Stadt und hier insbesondere das am Tag oft in den Hintergrund des Bewusstseins verdrängte Rauschen der Brunnen und Fontänen. Die Piazza Barberini mit dem immerwährenden Wasserfall des Brunnens wird Friedrich Nietzsche zu einer den poetischen Nerv erregenden, inspirierenden Klangkulisse, die ihr Potential für den Dichter nicht in der Betrachtung, sondern erst in der lautlichen Wahrnehmung aus der Distanz einer hoch über dem Platz gelegenen Loggia voll entfaltet. Der Rückzug aus der Piazza in die Einsamkeit der Nacht ermöglicht Nietzsche eine andere Form der Begegnung und eine dichterische Anverwandlung des Monuments, in der Berninis poetischer *Concetto* des Tritons als Bild des Tönens rezipiert und neu belebt wird.

Einen anderen Aspekt des 19. Jahrhunderts, nämlich die »Bedingte Leere« riesiger Platzanlagen, analysiert dagegen Salvatore Pisani in seinem Beitrag *Monument wird Mobiliar. Zur Transformationsgeschichte der Place de la Concorde in der Julimonarchie* anhand des ehemaligen Pariser Königsplatzes Place Louis XV. Zunächst einmal ging es hier um eine bewusste Nichtgestaltung dieses durch Erinnerungen an die Hinrichtungen und den Schrecken der Revolution belasteten Ortes, der unter Napoleon ganz gezielt dem Vergessen anheim gestellt werden sollte. Auch als man während der Julimonarchie der 1830er Jahre eine Platzgestaltung in Angriff nahm, suchte man mit dem aus Luxor stammenden Obelisken einen zwar repräsentativen und an illustre Traditionen geknüpften Monumententypus, der aber jeglicher politischer Konnotation entbehrte. Anstelle von geschichtlicher *Memoria* stellte man vielmehr die technische Leistung des Transportes und der Aufrichtung des Monumentes heraus und appellierte so an das Kollektivgefühl der neugeborenen *Nation*. Mit den umgebenden Brunnen und serienhaften Rostralsäulen als moderne Gasbeleuchtung erhielt der Platz nun in erster Linie eine ästhetische Dimension, die mit dem Verlust des Monumentalen einherging und seine skulpturale Ausstattung gleichsam zum städtischen Mobiliar des öffentlichen Außenraumes herabsetzte.

Der letzte Teil des Bandes bietet mit zwei Perspektiven aus dem Norden und Süden Europas einen Ausblick auf die *longue durée* der Plätze und die Rezeption historisch gewachsener Platzanlagen im 20. und 21. Jahrhundert. Der Beitrag von Nicolas Adams *Making a Heritage to Defend: Sculpture and Architecture on Gustaf Adolfs Square, Gothenburg (1621–1936)* zeichnet mit der Geschichte des Hauptplatzes im schwedischen Göteborg dessen Wandel vom volksnahen Marktplatz in eine vornehmlich repräsentativen Funktionen vorbehaltene monumentale Platzanlage nach. Dieser Prozess gipfelte Mitte des 19. Jahrhunderts in der Aufstellung des Standbildes Gustav Adolfs II., das dem Platz nicht nur einen neuen Namen, sondern ebenfalls andere Rituale und damit ein gewandeltes Publikum einbrachte. Die am Nationalfeiertag zu Ehren des Königs und Stadtgründers abgehaltenen Festivitäten stärkten das schwedische Nationalbewusstsein wie auch die städtische Identität, die sich hier am Platz im Umkreis der zur Hauptattraktion Göteborgs avancierten Skulptur festigte. Mit dieser wurde der Platz zu einem mit patriotischen Gefühlen besetzten Identifikationsort, an dem moderne Veränderungen, wie Gunnar Asplunds Gerichtsgebäude der 1930er Jahre, schwer Akzeptanz finden konnten. Als historisch bedeutende Anlage wurde der Platz nun in seinem Gesamtbild als sensible räumliche Einheit wahrgenommen, anhand derer sich in besonderer Weise die Vorstellung von einem »general character of the place« kristallisierte.

Spiegelbildlich dazu untersucht Sharon Hecker in ihrem abschließenden Beitrag »Markets, Bacchanals and Gallows«: *Luciano Fabro's Italia all'Asta in Naples' Piazza del Plebiscito* die Wirkung zeitgenössischer Plastik an der Schwelle zum 21. Jahrhundert auf der historischen Neapolitaner Piazza del

Plebiscito. Objekt ihrer Studie ist Luciano Fabros 2004 vorübergehend auf dem Platz installiertes Kunstwerk, dem in paradigmatischer Weise aus seinem Kontext – lokal: dem Platz, national: dem Territorium Italien – eine hoch politische Bedeutung zuwuchs. Die Installation, die den Platz nicht nur als architektonischen Rahmen, sondern mit ergänzenden klanglichen Elementen dezidiert als sozialen und kulturellen Raum auswies, war Teil einer von 1995 bis 2009 währenden städtischen Initiative, die Piazza alljährlich von einem zeitgenössischen Künstler ausgestalten zu lassen und damit in dem von Korruption und Kriminalität geprägten Neapel ein Zeichen des »civic renewal« zu setzen. Vor dem politischen und sozialen Hintergrund der Stadt wurde – noch unabhängig vom Gehalt der einzelnen Werke – allein die Wahl der geschichtsträchtigen Piazza del Plebiscito für die Präsentation zeitgenössischer Kunst zu einem politischen Akt. Heckers Analyse macht deutlich, dass »Art and politics in the piazza« auch gegenwärtig noch eine Perspektive für den öffentlichen Raum bilden.

Die vorliegende Publikation knüpft damit vor allem im Hinblick auf die politische Rolle städtischer Platzanlagen an zahlreiche Fragestellungen des vorangegangenen Sammelbandes *Platz und Territorium. Urbane Struktur gestaltet politische Räume* an.⁴² Im Unterschied zu diesem steht hier nun allerdings die zuvor nur punktuell beleuchtete Bedeutung der Skulptur im Mittelpunkt der Analyse des Stadtraumes. Das eröffnete breite Spektrum zwischen frühneuzeitlichen Beispielen und Entwicklungen des 20. und 21. Jahrhunderts bildet zugleich eine Brücke zum noch ausstehenden Folgeband der Reihe *Piazza e Monumento*, dessen Schwerpunkt auf der Moderne vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart liegen wird.⁴³ Dabei ist das Ziel der drei Publikationen wie auch des gleichnamigen Forschungsprojektes am Florentiner Institut, durch die unterschiedliche thematische Gewichtung der Bände und das weite räumliche wie diachrone Spektrum der behandelten Objekte neue Perspektiven auf die Funktion von Platzanlagen im innerstädtischen Raum zu richten und zukünftige Forschungen auf diesem Gebiet anzuregen.

⁴² Nova/Jöchner 2010 (wie Anm. 1).

⁴³ Der von Brigitte Sölch mit Elmar Kossel herausgegebene Band wird die Beiträge der Tagung *Platz-Architekturen. Kontinuität und Wandel öffentlicher Stadträume*

vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart veröffentlichen, die im Juni 2012 am Kunsthistorischen Institut in Florenz veranstaltet wurde.