

Frank Fehrenbach

## „...a qua vivimus“

Bemerkungen zu einigen Brunnen des 17. Jahrhunderts\*

I Im neunten Kapitel des zweiten Bandes seiner *Historia della città e regno di Napoli* von 1602 behandelt Giovanni Antonio Summonte die *Acque e Fontane della Città di Napoli*. Er holt dabei naturphilosophisch und kulturgeschichtlich weit aus. Wasser sei für die *humana vita* wichtiger als jedes andere Element; die Etymologie von *acqua* führt der Historiker auf dasjenige zurück, „a qua vivimus“.<sup>1</sup> Wasser halte die Körper nicht nur lebendig, sondern überhaupt zusammen. Die historischen Gründer der Städte hätten daher vor allem anderen auf die Wasserqualität der Orte geachtet. Sie finde ihren direkten Ausdruck in den Körpern, die sich durch das Wasser ernähren; tatsächlich sollte man die Menschen als „*alumni dal fiume che li bagna*“ bezeichnen.<sup>2</sup> Neapel könne sich daher glücklich schätzen; die Stadt sei besonders reich an ausgezeichnetem Wasser, das ihr seit der Antike vor allem durch ihre Aquädukte und durch den Fluss Sebeto zur Verfügung stehe.<sup>3</sup>

Summonte ist einer der ersten Autoren, die die These wagen, dass die Aquädukte (vor allem die *Acqua della Bolla* aus dem Gebiet des Vesuvus) am Verschwinden dieses legendären Flusses beteiligt seien.<sup>4</sup> Das durch Hydrotechnik in die Stadt gebrachte Wasser sei eigentlich Wasser des mythisch überhöhten Sebeto! Jedenfalls, betont Summonte, ist die Abundanz des Wassers der Hauptgrund für die notorische Fruchtbarkeit Neapels und

\* Ich danke Joris van Gastel und den Hamburger Studenten einer Exkursion nach Neapel (2015), ferner den Tagungsteilnehmern in Neapel sowie den Hörern meiner Vorträge in Paris (INHA) und Florenz (KHI, beide 2016) für wichtige Anregungen und Kritik.

1 Giovanni Antonio Summonte: *Historia della città e regno di Napoli*, 6 Bde., Bd. 1, Neapel 1602, S. 228. Vgl. zum Autor Saverio Di Franco: Giovanni Antonio Summonte. Linee per una biografia, in: *Archivio storico per le province napoletane* 122 (2004), S. 67–165.

2 SUMMONTE 1602, S. 229.

3 Summonte weist darauf hin, dass die abundante Versorgung mit Wasser nach dem Zerfall der antiken Zuleitungen vor allem auf Ziehbrunnen, den *formali*, beruhe, die der Aragonese Alfonso I. nach der Eroberung der Stadt 1442 erbaut habe; ebd., S. 241; vgl. Carlo Celano: *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forastieri [...]*, divise in dieci giornate, Neapel 1692, 8a giornata, S. 3.

4 SUMMONTE 1602, S. 239.

seiner Umgebung, die das ganze Jahr über anhalte. Wie gewaltig die Wassermassen seien, die Neapel speisten, könne der aufmerksame Besucher dem Rauschen entnehmen, das auf ungeheure Mengen in den *vene sotteranee* unter der Stadt deute.<sup>5</sup> Zuletzt besitzt die Abundanz des Wassers für Summonte auch eine eminent politische Komponente. Er selbst könne bestätigen, dass jedermann aus den privaten Brunnen der Palazzi schöpfen dürfe.<sup>6</sup> Dem geteilten Besitz entspricht sozialer Frieden: Wer die Brunnen und Wasserspiele in den Gärten der Stadt, „correndo con armonia“, sehe, lasse alle Sorgen hinter sich, behauptet der Historiker gerührt, vor dem Hintergrund einer faktisch desaströsen Wasserversorgung, beständiger sozialer Unruhen und wiederkehrender Revolten.<sup>7</sup>

Bereits 1566 stellte der Universalhistoriker Giovanni Tarcagnota eine Gleichung zwischen dem fließenden Wasser der Brunnen und der Lebendigkeit einer Stadt auf, die heute aktueller denn je erscheint. In seinem frühen Stadtführer *Del sito e lodi della città di Napoli* schreibt er:

Ma sopra tutto quello, di che ha bisogno per suo maggiore decoro una città, sono le fontane di acqua viva e corrente; che oltre la commodità, che danno, che è grandissima, e incomparabile, fanno vaga, lieta e quasi viva quella città, dove sono. Consideriate un poco molte altre città, le quali per belle et magnifiche, che siano, non havendo acqua viva, pare, che esse ancho siano à un certo modo morte. All'incontro poi quelle, che la hanno, pare, che habbiano e ornamento e vaghezza e vita.<sup>8</sup>

Beide Historiker stehen mit ihrem Lob des Wassers in Neapel nicht allein: Wenige Jahre vor Tarcagnotas Emphase betonte Giambattista della Porta im 17. Kapitel des ersten Buches seiner *Magia Naturalis*, dass die Natur des lokalen Wassers entscheidend für die Qualitäten der Lebewesen sei, die es ernähre.<sup>9</sup> Später wird sein Landsmann Giambattista Vico die gesamte menschliche Kultur auf die Nutzung des Wassers zurückführen: Mit der „comunanza dall'acqua“ habe die Menschheit die Familie als Keimzelle der Gesellschaftsbildung entwickelt („fusse la cagione, che da presso vi si unissero le famiglie“).<sup>10</sup> Es verwundert daher kaum, wenn Carlo Celano im berühmtesten aller parthenopeischen Stadtführer, seinen *Notitie del Bello, del Curioso e dell'Antico della città di Napoli per i signori forestieri* von 1692, gleich in der ersten der zehn *Giornate* das Wasser Neapels superlativisch preist:

5 Ebd., S. 234–235.

6 Ebd., S. 242.

7 Ebd., S. 254.

8 Zit. nach Francesco Starace: Studi sulle fontane pubbliche di Napoli nei secoli XV e XVI, in: Ders. (Hg.): *L'acqua e l'architettura. Acquedotti e fontane del regno di Napoli*, Lecce 2002 (2002a), S. 239–251, hier S. 240–241.

9 Giovan Battista della Porta: *Magiae Naturalis Libri Viginti*, Hannover 1619 [1589], S. 34–37.

10 Giovanni Battista Vico: *Principj d'una scienza nuova: d'intorno alla comune natura delle nazioni* (Napoli 1730, con postille autografe, ms XIII H 59), hg. von Fabrizio Lomonaco und Fulvio Tessitore, Neapel 2002, S. 252.

„L'acque, poi, han tutte quelle condizioni che ponno dichiararle perfettissime: e però molti e molti de' nostri napoletani lascian di bere vino.“<sup>11</sup> Das Wasser des Pozzo di San Pietro Martire sei „forse la più perfetta che sia in tutta l'Italia“; es versteht sich von selbst, dass der Brunnen in Wirklichkeit vom Sebeto gespeist werde.<sup>12</sup> Im Borgo di Santa Lucia gäbe es mit der *Acqua Lucullana* sogar eine Heilquelle mitten in der Stadt: „quest'acqua è di gran giovamento alla salute humana, col fugare molte infermità“.<sup>13</sup>

II Walter Benjamin hat die Dialektik des allegorischen Verfahrens im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* in unübertroffener Gedankenschärfe und Sprachmacht entfaltet. Nur scheinbar beschränkt sich seine Analyse auf den Barock; grundlegend ist die in der Allegorie behauptete Antithese von Natur und Bedeutung. „Demnach wird die profane Welt in allegorischer Betrachtung sowohl im Rang erhoben wie entwertet.“<sup>14</sup> Gerade wegen des unendlichen Abstands zwischen defizitärer Natur und Ideenkosmos entfaltet aber, so Benjamins Pointe, das „Stoffliche“ eine besondere Widerständigkeit, und die „Künstlichkeit“ der Allegorie verlangt nach fortdauernder Re- und Neusemantisierung, um gegen die opake Natur zu bestehen. Gordon Teskey hat im Anschluss an Benjamin den Zwangscharakter der Allegorie betont, deren polare Gegenüberstellung von Material und Form, Ding und Bedeutung immer Gewalt impliziert; um dies zu verschleiern, darf der Prozess der Allegorese nie an sein Ende kommen, müssen immer neue Bedeutungsfiliationen kreierte werden.<sup>15</sup> Mit anderen Worten: Um der Versteinerung der allegorischen Gegenüberstellung von Sinn Ganzheit („Totalität“) und fragmentierter Natur („Stückwerk“)<sup>16</sup> zu entkommen, bedarf es der fließenden Dynamik der Bedeutungsgenerierung, wie Benjamin mit einem Zitat von Joseph Görres zusammenfasst: „Auf die ‚Annahme des Symbols als Seyn, der Allegorie als Bedeuten, gebe ich nichts [...]. Wir können uns vollkommen begnügen mit der Erklärung, die das Eine als in sich beschlossenes, gedrungenes, stetig in sich beharrendes Zeichen der Ideen nimmt, diese aber als ein successiv fortschreitendes, mit der Zeit selbst in Fluß gekommenes, dramatisch bewegliches, strömendes Abbild derselben anerkennt. Beide sind zu einander wie stumme, große, gewaltige Berg- und Pflanzennatur, und lebendig fortschreitende Menschengeschichte.“<sup>17</sup> Der Motor dieses „Flusses“ ist aber,

11 CELANO 1692, 1a giornata, S. 20. Vgl. zum Autor Giuseppina Scognamiglio: Carlo Celano descrittore di Napoli, in: *Letteratura & arte* 3 (2005), S. 227–250 und Franco Strazzullo: Carlo Celano descrittore di Napoli sulla fine del '600, in: *Atti della Accademia Pontaniana* N. S. 44 (1995), S. 39–63. Zur Guidenliteratur in Neapel vgl. Francesca Amirante (Hg.): *Libri per vedere. Le guide storico-artistiche della città di Napoli: fonti, testimonianze del gusto, immagini di una città*, Neapel 1995.

12 CELANO 1692, 4a giornata, S. 147–149.

13 Ebd., 5a giornata, S. 89.

14 Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt a.M. 1982, S. 153.

15 Gordon Teskey: *Allegory and Violence*, Ithaca/London 1996, S. 32–55.

16 BENJAMIN 1982, S. 164.

17 Ebd., S. 144.

so Benjamins Pointe, die „Unfreiheit, Unvollendung, und Gebrochenheit der sinnlichen, der schönen Physis“.<sup>18</sup>

In ihrer semantischen Widerspenstigkeit, in ihrem „Hang zur Sprachlosigkeit“<sup>19</sup> widersetzt sich Natur der Heteronomie des Begrifflichen. Benjamins Einsicht bestätigt sich in der Dialektik zwischen fließendem Wasser und ikonografischem Apparat, aus der das Genre der Brunnen in der Frühen Neuzeit generell seine Spannung bezieht. Als real bewegter Stoff entzieht sich das fließende Wasser der Brunnen der Heterogenität der Allegorie, zumal der politischen; es besitzt eine gleichsam natürliche Narrativität, die Teskey als Gegenpol der abstrakten Bedeutungszuschreibung identifiziert.<sup>20</sup> Die Allegorie ist ein stets die begriffliche Stillstellung behauptendes, in Wahrheit unabschließbares Geschehen; sie wird „allezeit erschüttert von Rebellionen ihrer Elemente“.<sup>21</sup> Das reale Wasser strömt und verzeitlicht und muss daher immer wieder durch „abstract thought and compulsive repetition“<sup>22</sup> in die Form zurückgezwungen und stabilisiert werden. Daher ist es nur scheinbar paradox, wenn Giulio Cesare Capaccio in seinem Neapolitaner Impresenwerk (1592) das Wasser als Emblem der Bedeutungsresistenz, gleichsam als Allegorie der Anti-Allegorie konzipiert: „Quando assolutamente si pinge l'Acqua, significa la materia prima, e fu chi volse servirsene per Impresa ad esprimere confusione.“<sup>23</sup>

III Man wird nicht behaupten wollen, dass die Brunnen Neapels nicht erforscht seien, auch wenn die wohl ausführlichste Studie, Andrea De Rosas *Tesi di Specializzazione* von 1998/99 nicht veröffentlicht wurde.<sup>24</sup> Dennoch gilt, dass andere Städte Italiens in dieser Hinsicht viel gründlicher untersucht wurden. In einem Standardwerk etwa wie dem von Salvatore Pisani 2009 herausgegebenen *Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte* kommen Brunnen nur beiläufig vor, während die *Guglie* dort sogar ein eigenes Kapitel erhalten. Die vergleichsweise geringe Untersuchungsdichte mag mit einer besonderen Schwierigkeit zusammenhängen: der radikalen Veränderung der urbanen Struktur, besonders durch den sogenannten *Risanamento* am Ende des 19. Jahrhunderts. Es ist aber eine Besonderheit der Neapolitaner Brunnen, dass sie schon zuvor überaus häufig ihren Ort verließen oder ganz verschwanden, wie zahlreiche Werke des 16. Jahrhunderts, die wohl vielgestaltiger waren als in jeder anderen Stadt Italiens.

Neapel wurde zur Stadt der Brunnen in der vergleichsweise langen Regierungszeit des Vizekönigs Pedro Álvarez de Toledo (1532–1553), der zahlreiche Aufträge an Giovanni

18 Ebd., S. 154.

19 Ebd., S. 200.

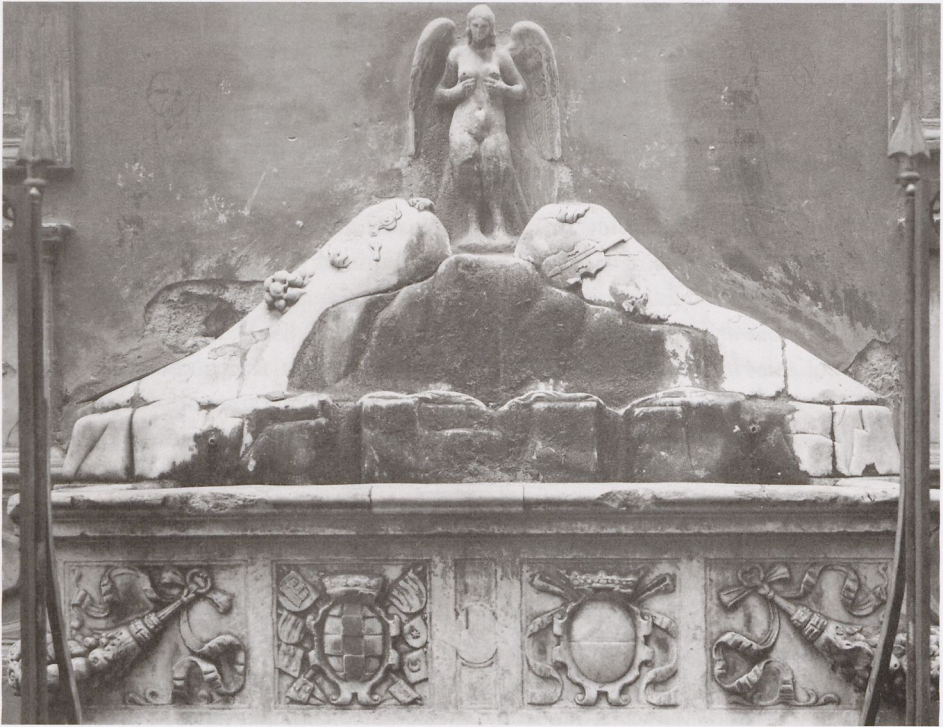
20 TESKEY 1996, S. 32–34.

21 BENJAMIN 1982, S. 183.

22 TESKEY 1996, S. 35.

23 Giulio Cesare Capaccio: *Delle imprese*, Neapel 1592, fol. 33r.

24 Diese Studie war mir leider nicht zugänglich. – Vgl. den kurzen Beitrag von Andrea De Rosa: *Fontane napoletane del Seicento*, in: Francesco Starace (Hg.): *L'acqua e l'architettura. Acquedotti e fontane del regno di Napoli*, Lecce 2002, S. 349–352.



1 Fontana di Spinacorona (delle Zizze), Detail: Giovanni Merliano da Nola: Sirene und Vesuv, 1540 (zahlreiche spätere Restaurierungen), Neapel, Museo nazionale di San Martino

Merliano da Nola vergab. Es gab eine *Fontana degli Specchi* („con molti giochi d’acqua [... e] quattro scalinate a guisa di specchi“); *di Venere giacente, dei Mostri Marini, dell’Acqua-quiglia, della Loggia di Genova, della Marinella* usw., von denen allein die *Fontana di Spinacorona* alias *delle Zizze* verstümmelt erhalten blieb (Abb. 1).<sup>25</sup> Einige dieser Brunnen waren typologisch höchst innovativ, so Antonio Castaldis *Fontana della Coccovaja a Porto* alias *dei Quattro del Molo* von 1559–1562 (Ausführung Annibale Caccavello und Giovan Domenico d’Auria), die, darauf wies Christof Thoenes hin, als ein bedeutender Vorläufer von Gianlorenzo Berninis *Fontana dei Quattro Fiumi* bezeichnet werden kann.<sup>26</sup> An den Ecken des polygonalen Beckens lagerten die Personifikationen von Euphrat, Tigris, Nil und Ganges, genau jene Weltflüsse also, mit denen die Flussgötter von Berninis Brunnen durch zeitgenössische Autoren häufig identifiziert werden sollten. Über ihnen erhob sich

25 Vgl. Gaetana Cantone: *Le fontane di Cosimo Fanzago*, in: Francesco Starace (Hg.): *L’acqua e l’architettura. Acquedotti e fontane del regno di Napoli*, Lecce 2002, S. 325–348 (das zeitgenössische Zitat S. 326).

26 Christof Thoenes und Thuri Lorenz: *Neapel und seine Umgebung*, Stuttgart 1971, S. 353. Vgl. CELANO 1692, 5a giornata, S. 59–61; STARACE 2002a, S. 239–240. Die Statuen wurden 1666–1671 nach Spanien gebracht, der Brunnen 1834 durch einen Neubau ersetzt.

eine – möglicherweise antike – Statue des Sonnengottes Apollo, die in Berninis Monument durch den *digitus solis* des Obeliskens ersetzt wurde.<sup>27</sup>

Das Schicksal dieser und anderer Brunnen erklärt sich durch die politische Verfassung Neapels in der Zeit der Vizekönige: eine zumeist kurzfristige Verwaltungsherrschaft, welche die sonst überall vorherrschende Gleichung zwischen Brunnenerrichtung und dauerhaftem machtpolitischem Anspruch durchkreuzte. Keiner der Vizekönige hatte das Mandat, seine Herrschaft unwiderruflich über eine Brunnenanordnung an einem bestimmten Ort dem Stadtkörper einzuschreiben, und die zumeist heraldische, selten figurative Präsenz des fernen Königs bewahrte die Brunnen nicht vor Versetzung und Zerstörung (etwa die *Fontana del Atalante* auf der Piazza della Sellaria, die Karl V. – oder Pedro de Toledo – mit Atlas identifizierte, der die Weltkugel mit dem kaiserlichen Wappen trug).<sup>28</sup> Es ist nur konsequent, dass es manchmal die Vizekönige selbst waren, die vor ihrer Rückkehr nach Spanien die Brunnenmonumente ausplünderten; so die erwähnte *Fontana del Molo*, deren Flussgötter unter Pedro Antonio de Aragón 1669 nach Spanien verschifft wurden.<sup>29</sup> Gewiss trifft der erste Satz in Leone Gasparinis *Antiche fontane di Napoli* uneingeschränkt zu: „Le fontane rappresentano nell’urbanistica ciò che nella natura sono le specie in estinzione“, wofür der Autor vor allem den motorisierten Verkehr verantwortlich macht.<sup>30</sup> Aber der *degrado* seiner Brunnen, den schon Carlo Celano beklagte,<sup>31</sup> unterschied und unterscheidet Neapel doch von den bedeutenden Städten Mittel- und Oberitaliens, in denen Brunnen seit dem Spätmittelalter häufig identitätsbildende Monumente ersten Ranges waren; man denke an ikonische Werke wie die *Fontana Maggiore* in Perugia, die *Fonte Gaia* in Siena, die *Fontane di Nettuno* in Florenz und Bologna oder an den Vierströme- und den Trevibrunnen in Rom. Gaetana Cantone brachte den diesbezüglichen Unterschied zwischen Rom und Neapel auf den Punkt: Während die römischen Brunnen des 17. Jahrhunderts zur „trasformazione delle piazze“ entscheidend beitrugen, spielten sie in Neapel einen „più modesto ruolo di arredo assolto“. <sup>32</sup> Mit anderen Worten: Sehr selten kam es zu der sonst so gängigen, über Brunnen vermittelten Transformation öffentlicher Räume in allegorische Orte, an denen politische Macht zugleich kommuniziert und fiktionalisiert wurde. Stattdessen bot sich die Versetzung als relativ kostengünstiger Akt politischer Autorität an; eine Herrschaftsgeste, die zugleich den Keim ihrer künftigen Revisionen in sich trug. Außerdem versprach die Versetzung repräsentativer Brunnen an

27 Zu Berninis Brunnen vgl. Rudolf Preimesberger: Obeliscus Pamphilius. Beiträge zu Vorgeschichte und Ikonographie des Vierströmebrunnens auf Piazza Navona, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 25 (1974), S. 77–162; Frank Fehrenbach: Compendia Mundi. Gianlorenzo Berninis Fontana dei Quattro Fiumi (1648–51) und Nicola Salvis Fontana di Trevi (1732–62), Berlin/München 2008, bes. S. 39–44 und 69–72.

28 Vgl. STARACE 2002a, S. 240–241; Leone Gasparini: *Antiche fontane di Napoli*, Neapel 1979, S. 31.

29 Siehe ebd., S. 41.

30 Ebd., S. 7, 10.

31 Vgl. CELANO 1692, 8a giornata, S. 24–25.

32 Vgl. CANTONE 2002, S. 332.

Orte vermehrter Wasserzufuhr auch die kurzfristige Lösung des Problems versiegelter Leitungen und ließ die kostspielige Restaurierung und den Neubau von Aquädukten während der befristeten Entsendungen der Vizekönige obsolet erscheinen.<sup>33</sup>

IV Ein Paradigma der *fontane erranti* (um Francesco Starace zu paraphrasieren) Neapels ist die *Fontana di Nettuno*, nach ihrer späteren Aufstellung auch *Fontana Medina* genannt; ein Brunnen, „che [...] si può annoverare tra le belle d’Italia“, wie Celano mit *understatement* bemerkt (Abb. 2).<sup>34</sup> Mit ihrem Thema steht die 1599 begonnene *Fontana* in der Reihe monumentaler Neptun-Brunnen, die im Cinquecento mit einem unvollendeten Monument Baccio Bandinellis beginnt<sup>35</sup> und über Montorsolis Brunnen in Messina<sup>36</sup> vor allem in Florenz und Bologna zur Blüte kam.<sup>37</sup> Alle diese Brunnen huldigen – im Anschluss an Vergil – der Durchsetzungskraft der Herrscher, mal beruhigend (Montorsoli, Messina), mal eher drohend (Stoldo Lorenzi, Florenz), manchmal beides zugleich (Giambologna, Bologna; Ammanati, Florenz). Die von Michelangelo Naccherino geschaffene Statue in Neapel hingegen verspricht mit ihrem vertikal aufgepflanzten Dreizack und dem Hügel aus Lavastein unter den Faunen und Nymphen (der wohl erst durch Cosimo Fanzago hinzukam, wie Hans Ulrich Kessler vermutete)<sup>38</sup> vor allem *stabilitas*: die Herrschaft über die chthonischen Gewalten des vulkanischen Untergrunds. Genau dies unterstreicht die im 17. Jahrhundert hinzugekommene Inschrift: „PROMUS EST UNDAE, CONDUS EST IGNIS“. Alles andere wäre auch schwer erträglich gewesen in einer Stadt, die dauernd von Eruptionen und Erdbeben bedroht war, in der klassischen Mythologie das Werk Neptuns, des Erd-Erschütterers.<sup>39</sup>

Paradigmatisch ist der Brunnen in unserem Kontext aber deshalb, weil er nicht, wie die eben genannten mittelitalienischen Monumente, einen sorgfältig bestimmten Ort im hierarchisch gestuften urbanen Raum beansprucht und diesen nicht mehr verlässt, sondern weil die *Fontana di Nettuno* im Verlauf ihrer Geschichte eigentlich stets im Weg stand.<sup>40</sup> Die Aneignung öffentlicher Plätze konnte durch diese Translozierungen wirkungsvoll ver-

33 Vgl. ebd., S. 337.

34 CELANO 1692, 5a giornata, S. 37.

35 Vgl. Katharina Helm: *In honore et exaltatione di Soa Excelentia* – Das Standbild des Andrea Doria in der Gestalt Neptuns von Baccio Bandinelli, in: Rolf von den Hoff, Felix Heinzer, Hans W. Hubert u.a. (Hg.): *Imitatio heroica*. Heldenangleichung im Bildnis, Würzburg 2015, S. 137–154.

36 Vgl. Birgit Laschke: La Fontana di Nettuno a Messina. Un modello per l’allegorismo politico monumentale nel Cinquecento, in: Quaderni dell’attività didattica nel Museo Regionale di Messina 13 (2003), S. 99–108.

37 Vgl. Birgit Laschke-Hubert: *Quos ego* oder wie der Meeresherr Neptun die Plätze eroberte, in: Alesandro Nova und Stephanie Hanke (Hg.): *Skulptur und Platz. Raumbesetzung – Raumüberwindung – Interaktion*, Berlin/München 2014, S. 97–124.

38 Hans-Ulrich Kessler: Pietro Bernini (1562–1629), München 2005, S. 290–293. Dort auch der Hinweis auf die Zahlungsdokumente, die Pietro Berninis Arbeit an den *mostri marini* belegen.

39 Zu diesem Aspekt vgl. FEHRENBACH 2008, S. 290.

40 Dazu ausführlich Francesco Starace: Da Nettuno a Medina. Una fontana errante nei „Larghi di Napoli“, in: Ders. (Hg.): *L’acqua e l’architettura. Acquedotti e fontane del regno di Napoli*, Lecce



2 Michelangelo Naccherino, Pietro Bernini, Cosimo Fanzago u.a.: *Fontana di Nettuno*, 1600–ca. 1640, Neapel, Piazza Municipio



hindert werden; dies findet seine Parallele in der konfliktreichen und außergewöhnlich langwierigen Errichtung der *Guglie* durch die großen Orden im Zusammenspiel mit den politischen Autoritäten Neapels.<sup>41</sup> Während ein Vorgängerbrunnen vielleicht noch auf Admiral Don Garcia de Toledo, den Sohn des Vizekönigs, anspielte und im Bereich des Arsenal's einen schlüssigen Aufstellungsort fand, blieben alle nachfolgenden Aneignungs- und Identifikationsversuche erfolglos. Die Versetzung des wohl bereits im Kontext des Palastneubaus entstandenen neuen Brunnens vor den Palazzo Reale unter Antonio Álvarez de Toledo im Jahr 1628 – zwei Jahre nach einem verheerenden Erdbeben, das mehr als zehntausend Opfer forderte – war nicht dauerhaft, angeblich, weil der Brunnen die Zeremonien und Feste auf dem Largo di Palazzo behinderte („potere impedire le festi“).<sup>42</sup>

Manuel de Acevedo y Zúñiga, Conte de Monterey, verlegte den Brunnen 1634 auf den neuen Largo di Santa Lucia a mare, wo er aber in der Reichweite der Kanonen von Castel del Ovo Schaden zu nehmen drohte („in occasione di guerra poteva esser danneggiata dallo sparo de' cannoni“).<sup>43</sup> Von dort ließ ihn Ramiro Núñez de Guzmán, Duca di Medina, erneut versetzen und, durch Cosimo Fanzago bedeutend erweitert, 1639 prominent am Largo delle Corregge alias Via Medina aufstellen. Unmittelbarer Anlass scheint die Geburt des Sohnes des Vizekönigs gewesen zu sein, ein Ereignis, das seinen treffenden Ausdruck im Wunsch fand, „fare fluire l'acqua con mag.re vehementia, è fargli fare più gioco“.<sup>44</sup> Der vizeköniglichen Fruchtbarkeit entspricht die gesteigerte Wassermenge durch den *Acquedotto del Carmignano* und die Vermehrung der Statuen am Brunnen. Spätere Aufstellungen des Brunnens etablierten neue Analogien, so zwischen abundantem Wasser und der Vermehrung des Geldes (vor der Börse), zuletzt zwischen fließendem Wasser und flüssigem Verkehr der *Metropolitana* (über Stazione Municipio auf der kontrovers umgestalteten, gleichnamigen Piazza, seit 2014).

Auch bei der *Fontana di Medina* fällt auf, dass die Aneignung durch den Duca di Medina ambivalent ist, denn die Bezeichnung verweist sowohl auf den *Titel* des auftraggebenden Vizekönigs als auch auf den von ihm umgestalteten *Ort* der Aufstellung. Andere Appropriationsversuche scheiterten schon nach kurzer Zeit kläglich, so bei Cosimo und Carlo Fanzagos *Fontana del Sebeto* – „fatta d'ordine di don Emanuele Zuñica y Fonseca, conte di Monterey, viceré di Napoli, che volle col suo cognome intitolarla“, wie Celano trocken schreibt.<sup>45</sup> Brunnen in Neapel – das ist auch die komplexe Geschichte sichtbarer und

2002 (2002b), S. 253–295; Nicoletta di Blasi: La Fontana Medina attraverso la documentazione dell'Archivio storico municipale di Napoli, in: Napoli nobilissima 5. ser., 10/5–6 (2009), S. 173–194.

41 Dazu Bianca De Divitiis: Religiöse Ehrenmäler. Die Guglie, in: Salvatore Pisani und Katharina Siebenmorgen (Hg.): Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte, Berlin 2009, S. 194–202.

42 CELANO 1692, 5a giornata, S. 37. – Vgl. auch die bündige Zusammenfassung der Translozierungen bei Niccolò Caputo: Annala della città di Napoli (1639), zit. nach STARACE 2002b, S. 270.

43 CELANO 1692, 5a giornata, S. 37.

44 Zit. nach CANTONE 2002, S. 332. Vgl. Elena Pagana: Feste di piazza e cerimonie di palazzo nella Napoli borbonica. Le celebrazioni per la nascita della real prole, in: *Mélanges de l'école française de Rome* 127/1 (2015), S. 171–194.

45 CELANO 1692, 5a giornata, S. 72.



3 Onofrio Antonio Gisolfi u.a.: *Fontana della Sellaria*, 1649–1653, Neapel, Piazzetta del Grande Archivio

unsichtbarer, erinnertes und vergessener Macht, vielleicht nirgendwo deutlicher als an der *Fontana della Sellaria*, in der die Privilegieninschriften des rebellierenden Volkes nach der blutigen Niederschlagung des Masaniello-Aufstands durch den Duca d’Ognatte buchstäblich begraben und damit unsichtbar gemacht wurden: „un’ampia e bella fontana [...]; e fu composta di quegli stessi marmi nelli quali il popolo aveva disegnato di farvi scolpire i suoi privilegi“<sup>46</sup> (Abb. 3). Zuvor hatten die Aufständischen mit der Beschädigung des Neptunbrunnens ein sinnträchtiges Ziel des revolutionären Bildersturms getroffen. Wo die Macht einmal ihren sichtbaren Ausdruck in der Effigie des Herrschers fand, so in der am Rand des gleichnamigen Largo errichteten *Fontana di Monteoliveto* mit dem Standbild des jugendlichen Carlo II. (*il Reuccio*), da konnte sie ihren Platz sogar behaupten (Abb. 4).<sup>47</sup>

46 Ebd., 4a giornata, S. 99.

47 Vgl. Cesare De Seta: *Napoli fra Rinascimento e Illuminismo*, Neapel 1991, S. 221; GASPARINI 1979, S. 64–66; CANTONE 2002, S. 343–344.



4 Donato Antonio Cafaro und Cosimo Fanzago (Entwürfe): *Fontana di re Carlo II (di Monteoliveto)*, 1668–1673, Neapel, Piazza Monteoliveto

Aber das blieb bezeichnenderweise eine Ausnahme, zu der auch die populäre Legende beigetragen haben mag, wonach der König mit seinem in die Ferne gerichteten Blick die Gegend eines verborgenen Schatzes anzeigte.<sup>48</sup>

V Im Folgenden möchte ich mich auf eine Sonderform der Brunnen in Neapel konzentrieren: triumphbogenartige Schauwände, die direkt vor dem Hintergrund des Meeres aufragen. Diese Brunnen – die sogenannte *Fontana del Gigante* (oder *dell’Immacolatella*), die *Fontana di S. Lucia* und die bereits erwähnte *Fontana del Sebeto* – sind höchst eigentümliche Spiegel der Macht im Übergang zur Inszenierung der Natur des Golfes als Bild. Man könnte von einer besonders raffinierten Form der politischen Allegorie sprechen, die in ihrem höchsten Verallgemeinerungsgrad eine figurative Leere freisetzt, durch die dann die schöne Landschaft selbst zur Erscheinung kommt – oder eben jene Materie, aus der sich jede Allegorie, Benjamin zufolge, parasitär speist. Typologisch evozieren die Brunnen einerseits die ephemeren Triumphbögen der *pompa introitus*, des fürstlichen Einzugs in die Stadt, andererseits die antiken *mostre d’acqua* bzw. Nymphäen mit ihren allerdings geschlossenen, von Bögen überwölbten Nischen. Domenico Fontana nahm diesen Typus kurz zuvor (1587) in seiner römischen *mostra* der unter Sixtus V. erbauten *Acqua Felice* auf. Der ruinöse Zustand einiger dieser antiken Relikte – man denke an das berühmteste *castellum aquae* in Rom, die sogenannten *Trofei di Mario* auf dem Esquilin<sup>49</sup> – antizipierte die Öffnung der Neapolitaner Monumente.

Der Neubau des Palazzo Reale durch Domenico Fontana war um 1602 weit genug gediehen, um dem Vizekönig Don Fernandez Ruiz de Castro als Residenz zu dienen.<sup>50</sup> Die südöstliche Ecke des Largo di Palazzo erhielt zur gleichen Zeit einen monumentalen Brunnen, für den vor allem Michelangelo Naccherino verantwortlich zeichnete; die Mitarbeit Pietro Berninis ist umstritten (pl. 11).<sup>51</sup> Gleich unterhalb des Brunnens befand sich auf dem schräg zum Arsenal hin abfallenden Gelände eine große Menagerie. Die beiden Tritonen der seitlichen Bögen standen ursprünglich mit zwei weiteren Figuren an den Innenseiten der Bögen und gaben so den Blick durch die Brunnenwand auf das Meer und die Küste frei. In der großen mittleren Öffnung befand sich lediglich eine *tazza* mit Springfontäne, die von Delphinen in die Höhe gestemmt wurde. Seitlich vom Brunnen war durch Domenico Fontana auf Geheiß Enrique Guzmáns, Conte di Olivares, bereits

48 Vgl. ebd., S. 344.

49 Vgl. Giovanna Tedeschi Grisanti: I „Trofei di Mario“, in: Bollettino della Commissione archeologica comunale di Roma 90/2 (1986), S. 343–350.

50 Vgl. THOENES/LORENZ 1971, S. 354–355; Paolo Mascilli Migliorini: Il Palazzo Reale di Napoli e la città vicereale, in: Giovanna Curcio, Nicola Navone und Sergio Villari (Hg.): Studi su Domenico Fontana, 1543–1607, Mendrisio 2011, S. 185–195; Paola Carla Verde: Domenico Fontana a Napoli, 1592–1607, Neapel 2007; ausführlich Sabina de Cavi: Architecture and Royal Presence. Domenico and Giulio Cesare Fontana in Spanish Naples (1592–1627), Newcastle upon Tyne 2009, S. 159–212. Die *Fontana del Gigante* wird in dieser Monografie nicht erwähnt.

51 Die Zusammenfassung der Diskussion bei KESSLER 2005, S. 393–395 (Kessler sieht keine Beteiligung Pietro Berninis an diesem Brunnen).



5 Ansicht des Palazzo Reale, in: Paolo Petrini: *Principal parte della città di Napoli adornata da vintuna vedute delle più belle fabbriche, forteze e strade*, Neapel 1718

um 1598 eine abfallende Straße in Richtung Santa Lucia geöffnet worden, durch die der Largo di Palazzo mit dem Meer verbunden war; die Brunnen dieser Straße, wie auch der Brunnen vor dem Palazzo Reale, trugen Widmungen an Philipp III.<sup>52</sup>

Auch die *Fontana del Gigante* stand seit dem 19. Jahrhundert dauernd im Weg. 1815 wurde sie wegen einer Straßenerweiterung an die Mole dell'Immacolatella vor das Gerichtsgebäude versetzt, wo sie 1869 die Hafeneisenbahn behinderte und in die Villa del Popolo verbracht wurde. Seit 1906 befindet sie sich an ihrer heutigen Stelle, als meerseitig vorgelagertes Schmuckstück eines kurz zuvor errichteten Luxushotels an der Via Partenope.

In der ursprünglichen Aufstellung war die visuelle Öffnung des Brunnens zum Golf und zur Insel Capri signifikant, bei schräger Ansicht (etwa auf dem Weg vom Largo di Palazzo zum Arsenal) auch zum Vesuv, die der Brunnen monumental bildhaft rahmte und damit in Szene setzte (vgl. Abb. 5). Für diese Inszenierung der Küstenlandschaft gibt es keine Parallelen in der zeitgenössischen Brunnenkunst. Montorsolis Neptunbrunnen in Messina agiert als die Naturgewalten beruhigender Herrscher vor dem durch das niedere Becken deutlich sichtbaren Hintergrund des Meeres, aber dieser Hintergrund ist nicht der gefürchtete *Stretto* selbst, sondern die ruhige künstliche Bucht des Hafens, und hinter seiner Hauptansicht zeigte sich der Faro di San Ranieri.<sup>53</sup> Typologisch näher liegt die Hafenanlage von Ancona, wo der antike (geöffnete) Trajansbogen am Ende der Mole direkt vor der Weite der Adria stand. Bezeichnenderweise wurde er, wie Stephanie Hanke

52 Zur Baugeschichte vgl. MASCILLI MIGLIORINI 2011, bes. S. 185–192.

53 Vgl. Stephanie Hanke: *Monumente am Wasser. Ehrenstandbilder in Hafenanlagen der Frühen Neuzeit*, in: NOVA/HANKE 2014, S. 223–250, bes. S. 234–239; LASCHKE 2003.

zeigte, in der Bildgeschichte mit Herrschaftszeichen versehen, wie beispielsweise einer imaginären Reiterstatue des Kaisers, die mit gezücktem Schwert zur Beherrschung des Mittelmeers aufrief.<sup>54</sup>

Flankiert von den kolossalen Statuen der Sirenen-Karyatiden, konterkariert die *Fontana del Gigante* nicht nur die desaströse Wasserversorgung zur Zeit ihrer Erbauung; sie inszeniert auch eine figurativ nicht besetzte, leere Mitte. Einem zeitgenössischen Vedutisten wie Alessandro Baratta (bzw. seinem Stecher) war das so fremd, dass er in den mittleren Bogen statt des Springbrunnens eine Figur projizierte (Abb. 6).<sup>55</sup> Von der Stadt aus gesehen, rahmt der Brunnen den Golf. Doch wie lässt sich diese betonte Rahmung des landschaftlichen Ausblicks verstehen – eine Rahmung, in der sich nur noch Wasser und das Küstenpanorama selbst zu zeigen scheinen? Der Brunnen verdankt sich, wie bereits erwähnt, dem Neubau des Palazzo Reale seit 1600 und der damit angestoßenen Systematisierung des enormen *largo* vor seiner Fassade. Damit ist das entscheidende Stichwort gefallen. Die Palastplanung war untrennbar mit der Hoffnung des amtierenden Vizekönigs verbunden, seinen Souverän, Philipp III., in angemessenem Rahmen empfangen zu können. Dem aus Rom gekommenen Domenico Fontana, dem Planer des titanenhaften Obeliskentransports von St. Peter,<sup>56</sup> wurde der Auftrag erteilt, die Stadt für die Ankunft der königlichen Flotte in Szene zu setzen.

In seinem *Libro secondo* von 1604 erinnert sich der Tessiner an die wenig vorteilhafte urbanistische Situation bei seiner Ankunft: „Quando io venni in Napoli, viddi che questa città tanto famosa, non haveva strada notabile presso al mare [...]“.<sup>57</sup> Im Auftrag von Enrique de Guzmán öffnete Fontana zuerst die Strada Marina (heute Cristoforo Colombo) zwischen Castel Nuovo und Hafen. Danach veränderte der Architekt den Bereich zwischen der Hauptachse des neuen Neapel, der unter Pedro de Toledo entstandenen gleichnamigen Straße, und dem Arsenal tiefgreifend. Dieses Gelände, als Vorplatz des neuen Palazzo Reale geplant, war zuvor vom Kriegshafen durch einen etwa vier Meter hohen Wall aus Tuffstein abgeriegelt.<sup>58</sup> Fontana füllte die enorme Senke auf und öffnete so den neu entstandenen Largo di Palazzo zum Meer.

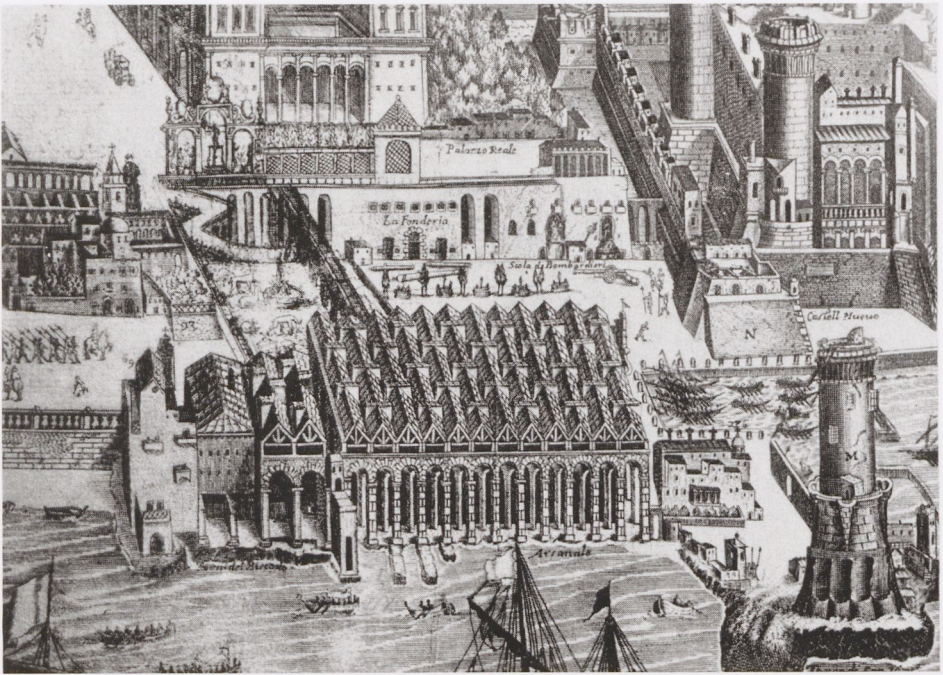
54 Vgl. HANKE 2014, S. 227–233.

55 Vgl. Giulio Pane: Napoli seicentesca nella veduta di A. Baratta (I), in: Napoli nobilissima 3. ser., 9 (1970), S. 118–159, hier S. 140–141. Zur Kartografie- und Vedutengeschichte Neapels vgl. Vladimiro Valerio: Plans and Views of Naples in the Early Modern Period, in: Tommaso Astarita (Hg.): A Companion to Early Modern Naples, Leiden/Boston 2013, S. 63–86, zu Baratta S. 76–78.

56 Siehe Veronica Biermann: Ortswechsel. Überlegungen zur Bedeutung der Bewegung schwerer Lasten für die Wirkung und Rezeption monumentaler Architektur am Beispiel des Vatikanischen Obeliskens, in: Stefan Altekamp, Carmen Marcks-Jacobs und Peter Seiler (Hg.): Spolierung und Transposition. Perspektiven der Spolienforschung 1, Berlin/Boston 2013, S. 123–156.

57 Zit. nach MASCILLI MIGLIORINI 2011, S. 189. Vgl. auch Fulvio Lenzo: „Che cosa è architetto“. La polemica con gli ingegneri napoletani e l'edizione del *Libro secondo*, in: CURCIO/NAVONE/VILLARI 2011, S. 265–287.

58 Vgl. MASCILLI MIGLIORINI 2011, S. 188.

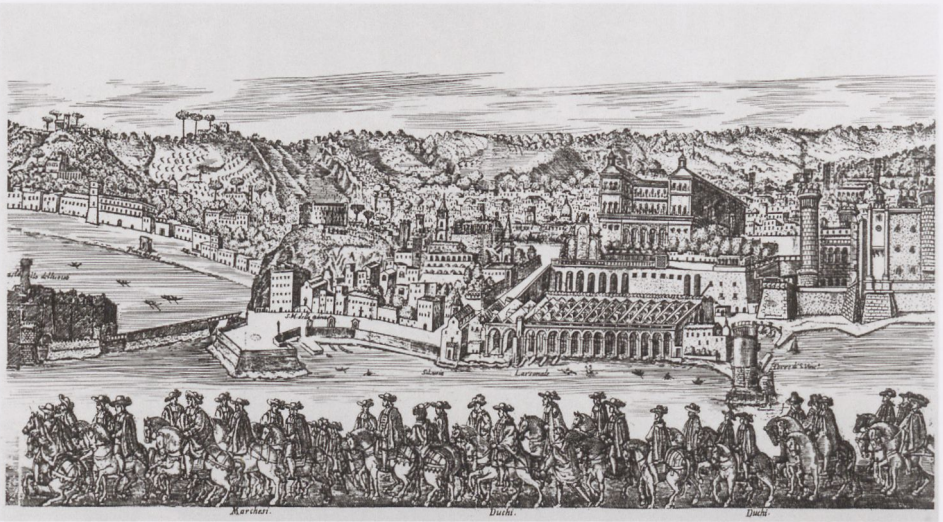


6 Alessandro Baratta: Vedute von Neapel, 1679, Kupferstich (Detail)

Für die stadtseitige Betrachtung ist die visuelle Öffnung zum Golf das Leitmotiv der Interventionen Fontanas. Dies ist wichtig, um Damian Dombrowskis Argument angemessen zu gewichten, wonach sich die Stadt bereits unter der Herrschaft Don Pedros entschieden zum Meer hin öffnete und den Golf so sehr zum Thema machte, dass man geradezu von einer „maritimen Renaissance“ des 16. Jahrhunderts sprechen könne.<sup>59</sup> Erst die bereits vor ihrer späteren durchgreifenden Veränderung durch Arkadenstellungen und Loggien geprägte südöstliche Fassade von Fontanas Palazzo Reale ist aber – über den abfallenden Garten hinweg – durch die Öffnung zur Küstenlandschaft mit Vesuv und Inseln geprägt;<sup>60</sup> ein schlagender Gegensatz zur wuchtigen, turmbewehrten Festungsanlage des Vorgängerbau, des Palazzo Vecchio, der unter Don Pedro errichtet wurde. Vollends deutlich wird die Absicht der stadträumlichen Öffnung zum Meer durch die unter Fontana begonnene Neuplanung des Borgo di Santa Lucia und hier insbesondere der Strada Nuova; darauf komme ich gleich zurück.

59 Damian Dombrowski: Eine maritime Renaissance. Neapel, das Meer und die Kunst unter Vizekönig Pedro de Toledo, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 75 (2014), S. 185–228.

60 Vgl. Diana Carrió-Invernizzi: Royal and Viceregal Art Patronage in Naples, in: ASTARITA 2013, S. 383–404, hier S. 392–393.



- 7 Alessandro Baratta (?): *Cavalcata che si fe' in questa Fid.ma Città di Napoli nelle nozze reali delle Cattoliche Maestà di Carlo Secondo Re delle Spagne e della Regina Maria Luisa Borbone*, 1680, Kupferstich (Detail)

All diese gravierenden Veränderungen des Stadtbildes standen im Zeichen des erwarteten und endlos aufgeschobenen Staatsbesuchs Philipps III., der das Ende des Konflikts zwischen Madrid und Rom um die Investitur des neuen Königs besiegeln sollte.<sup>61</sup> Dieser Wunsch ging nicht in Erfüllung; der vizekönigliche Hof blieb „marked by absence“.<sup>62</sup> Der meeresseitige Einzug des habsburgischen Weltherrschers muss aber berücksichtigt werden, um die spektakuläre Brunnenanlage Naccherinos und Pietro Berninis zu kontextualisieren. Für ihr Triumphbogenmotiv gab es in Spanien Vorbilder, gleichsam verewigte und mit der permanenten Wasserspende aufgewertete Ehrenpforten, die die Präsenz des fernen Herrschers bekräftigten.<sup>63</sup> Die *Fontana del Gigante* unterscheidet sich von diesen Vorprägungen durch eine gleichsam proleptische visuelle Struktur, die architektonische Rahmung einer Leere, deren bildhafte Füllung im majestätischen Einzug der königlichen Flotte bestanden hätte. Für den meeresseitig näherkommenden Souverän hingegen wäre der Brunnen als monumentales Ehrentor zwischen Arsenal, Garten und Via Toledo erschienen, spektakulär gerahmt von Fontanas Palazzo Nuovo und vom Pizzofalcone (Abb. 7).

61 Vgl. DE CAVI 2009a, S. 133–158.

62 Carlos José Hernando Sánchez: Nation and Ceremony. Political Uses of Urban Space in Viceregal Naples, in: ASTARITA 2013, S. 153–174, hier S. 154.

63 Etwa die Philipp II. dedizierte *Fuente de Santa Maria* in Baeza (1564); vgl. Arsenio Moreno Mendoza, José Manuel Almansa Moreno und Manuel Jodar Mena: Guía artística de Jaén y su provincia, Jaen 2005, S. 312.





8 Michelangelo Naccherino, Pietro Bernini und Tommaso Montani: *Fontana di Santa Lucia*, 1606, Neapel, Villa Comunale

VI Beinahe gleichzeitig mit der *Fontana del Gigante* entstand die *Fontana di Santa Lucia*, an der ebenfalls Naccherino sowie Tommaso Montani und – wie Kessler zeigen konnte – Pietro Bernini arbeiteten (Abb. 8).<sup>64</sup> Der Brunnen wurde im Zug der Neugestaltung des Borgo di Santa Lucia unter Juan Alonso Pimentel de Herrera in der Nähe der gleichnamigen Kirche 1606 errichtet. 1626 erfolgte die Versetzung an die neue Uferpromenade, die unter dem Duca d’Alcalà 1631 vollendet werden konnte. Diese Straße, die vor der Landgewinnung (*colmata*) um 1900 direkt am Meer lag,<sup>65</sup> ist ein bedeutendes Dokument der Emanzipation der urbanen Ästhetik von Ökonomie und Verteidigung sowie der visuellen Öffnung der Stadt zum Meer, die Stephanie Hanke nachgezeichnet hat.<sup>66</sup> Ähnliches lässt sich zur gleichen Zeit auch in anderen italienischen Hafenorten beobachten. Die Strada Colonna in Palermo, die der gleichnamige Vizekönig Marcantonio bereits 1577–84

64 Zum Folgenden vgl. KESSLER 2005, S. 311–313.

65 Vgl. DE SETA 1991, S. 276.

66 HANKE 2014, S. 244–248.

erbaute,<sup>67</sup> ist ein früher Markstein in der Entstehungsgeschichte der (wegen ihres schichtenübergreifenden Charakters auch sozialgeschichtlich bedeutenden) *passeggiata*, die in Neapel seit dem Ende des 17. Jahrhunderts in der Strada di Chiaia einen für Jahrhunderte unvergleichlichen Ausdruck finden sollte.<sup>68</sup>

Die *Fontana di Santa Lucia* ist ein Schlüsselmonument dieser epochalen Entwicklung; von Anfang an war sie zentrales Schmuckstück der neuen Straße. Ihre Hauptansicht lokalisierte sie vor der Folie des Golfes. Für Domenico Fontana, den ersten Architekten der Straße, war das Spaziergehen Hauptmotiv des gravierenden stadtplanerischen Eingriffs: „in modo, che hoggi tutta la città quando vuole andare a spasso, va per questa strada, massimamente nel tempo dell'estate quando vogliono andare a pigliare il fresco“;<sup>69</sup> bezeichnenderweise verweist er aber gleich anschließend auf den zusätzlichen militärischen Nutzen der Neuplanungen. Am Ende des 17. Jahrhunderts sah Carlo Celano im Brunnen dann den Ausgangspunkt der erweiterten Straßenplanung, für deren spektakuläre *Ausblicke* Domenico Fontana noch keine Worte hatte:

Nell'anno poi 1626 don Parafan de Ribera duca d'Alcalà iuniore da questa fontana continuò la strada e la muraglia, e la fe' terminare con ampio torrione, anco detto di Santa Lucia, avanti del ponte del Castel dell'Ovo, e questo era la delitia de' napoletani, essendo che ne' tempi estivi sen vedeva una quantità grande in carrozza a goder del fresco e dell'amena vista di Posilipo e di tutto il nostro cratere, con le sue dilettose riviere.<sup>70</sup>

Die *Fontana di Santa Lucia* feiert mit ihren Bogenöffnungen (ursprünglich waren auch die seitlichen Bögen durchbrochen)<sup>71</sup> nicht nur die Natur des Golfes; sie spielt mit ihrer maritimen Ornamentik zugleich auf die hier traditionell aufgestellten Fischbuden an und nähert damit den skulpturalen Apparat an die zeitgenössische Lebenswelt an, die noch Johann Wolfgang von Goethe in der *Italienischen Reise* beschreibt: „Bei Santa Lucia sind die Fische nach ihren Gattungen meist in reinlichen und artigen Körben, Krebse, Austern, Scheiden, kleine Muscheln, jedes besonders aufgetischt und mit grünen Blättern unterlegt.“<sup>72</sup>

67 Vgl. Fulvia Scaduto: Il viceré e la città. Interventi di Marco Antonio II Colonna e a Messina tra decoro urbano, magnificenza civica e pubblica *utilitas*, in: Stefano Piazza (Hg.): La Sicilia dei Viceré nell'età degli Asburgo (1516–1700). La difesa dell'isola, le città capitali, la celebrazione della monarchia, Palermo 2016, S. 137–168.

68 Zur späteren Entwicklung vgl. Gudrun König: Eine Kulturgeschichte des Spaziergangs. Spuren einer bürgerlichen Praktik 1780–1850, Wien 1996.

69 Zit. nach MASCILLI MIGLIORINI 2011, S. 189.

70 CELANO 1692, 5a giornata, S. 76.

71 Vgl. KESSLER 2005, S. 311.

72 Johann Wolfgang von Goethe: Italienische Reise, in: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe, hg. von Erich Trunz, 14 Bde., Bd. 11, München <sup>12</sup>1981, S. 340 (29.05.1787).

VII Mit der *Fontana del Gigante* und der *Fontana di Santa Lucia* waren einflussreiche Vorbilder für die weitere Ausstattung des Areals durch Brunnen entstanden; sie waren Teil der zunehmenden Bedeutung des öffentlichen Zeremoniells im 17. Jahrhundert bei gleichzeitigem Verlust der politischen und ökonomischen Bedeutung Neapels.<sup>73</sup> Unter dem Conte di Monterey, „ch'avea bassa statura, e pensieri giganti“,<sup>74</sup> erbaute Carlo Fanzago 1631–1637 die *Fontana del Sebeto* (pl. 12).<sup>75</sup> Sie befand sich an der abschüssigen Straße, die später *Discesa del Gigante* genannt wurde, nach der Aufstellung der ergänzten Fragmente einer antiken Kolossalstatue des Jupiter aus Cumae im Jahr 1670, mit der die *Fontana* des Largo di Palazzo ihr Gegenstück erhielt.<sup>76</sup> Cosimo Fanzago führte die *scarica* des großen Brunnens über eine Balustrade (mit *mostri marini*) zur *Fontana del Sebeto* hinab. Eine höchst eindrucksvolle Serie von Brunnen und ein Kontinuum des fließenden Wassers verbanden den Largo di Palazzo mit der Strada di Santa Lucia. Fanzagos Brunnen, dessen müde lagernder Flussgott und Wassersäcke tragende Tritone augenzwinkernd auf Michelangelo anspielen, war ursprünglich wahrscheinlich durch eine Muschelnische geschlossen. Damit greift der Brunnen eine von der Gartenkunst bekannte Typologie auf, die aber bereits um 1600 mit den römischen *Quattro Fontane* in den Stadtraum eingedrungen war.<sup>77</sup> Auch die *Fontana del Sebeto* erschien vor dem Hintergrund des Golfes. Auf einem späteren anonymen Gemälde mit dem Einzug des türkischen Sondergesandten (1741) ist deutlich zu sehen, wie der Brunnen unterhalb des Largo di Palazzo auftaucht (Abb. 9).<sup>78</sup> Wer die abschüssige Straße hinabging, sah Sebeto in seiner Muschelnische gewissermaßen unter dem Horizont des Meeres, über den der Brunnen während des Hinabschreitens des Betrachters langsam aufzusteigen schien.

Fanzagos *Fontana di Sebeto* entscheidet sich in ihrer Ausrichtung für die stadtseitige Betrachtung; diese Orientierung ist bei den beiden früheren Brunnen noch ambivalent. Zugleich steigert die *Fontana del Sebeto* die Überblendung von Süß- und Meerwasser durch den Flussgott und seine Diener vor der Folie des Golfes. Dieser Brunnen verdankte sein Wasser von Anfang an einem hauptsächlich durch den *nobile* Cesare Carmignano finanzierten neuen, gleichnamigen Aquädukt, der 1627–1629 errichtet wurde und die zuvor eingeschränkte Wasserversorgung nach der unzureichenden Restaurierung der *Acqua della Bolla* von 1583 maßgeblich verbesserte.<sup>79</sup> Es ist bezeichnend, dass der neue Aquädukt hauptsächlich dem visuellen Spektakel der städtischen Brunnen, nicht aber dem Verbrauch

73 Vgl. HERNANDO SÁNCHEZ 2013, S. 163.

74 D. A. Parrino (1692–1694), zit. nach CANTONE 2002, S. 336.

75 Vgl. ebd., S. 335–337.

76 Vgl. Francesco Starace: Alcune fontane alimentate dal Carmignano, in: Ders. (Hg.): *L'acqua e l'architettura. Acquedotti e fontane del regno di Napoli*, Lecce 2002 (2002c), S. 297–323, bes. S. 312–313. Zum topografischen Kontext der jetzt in Mergellina an die Uferpromenade gestellten *Fontana del Sebeto* vgl. Gaetana Cantone: *Napoli barocca*, Rom/Bari 1992, S. 231–234.

77 Vgl. Cesare D'Onofrio: *Le fontane di Roma*, Rom<sup>3</sup>1986, S. 222–226.

78 Vgl. DE SETA 1991, S. 219.

79 Vgl. STARACE 2002c.



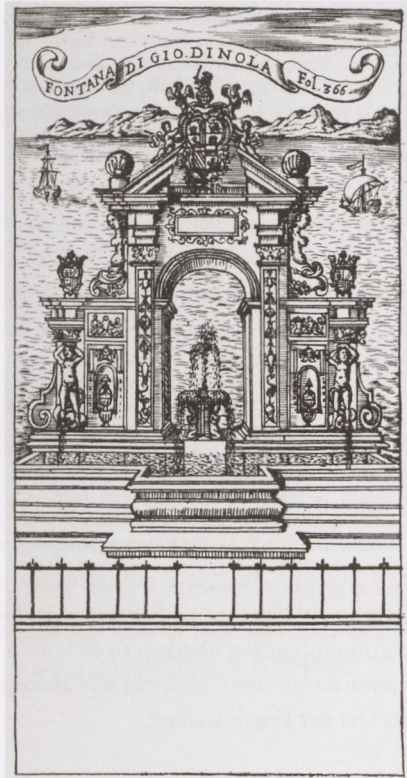
9 Anonym: *Türkische Gesandtschaft am Palazzo Reale*, 1741, Öl auf Leinwand, Privatsammlung (Detail)

oder dem Antrieb der zahlreichen Mühlen diene.<sup>80</sup> Alle erwähnten Brunnen wurden so – um Giovanni Tarcagnota zu paraphrasieren – durch die neue Zuleitung, die Wasser aus der Gegend von Sant’Agata dei Goti bei Benevent in die Hauptstadt brachte, „am Leben gehalten“.

VIII Die drei erwähnten Brunnen<sup>81</sup> überblenden das süße Wasser des Hinterlands visuell mit den Salzfluten des Meeres. Manche Veduten der *Fontana di Santa Lucia* ‚füllen‘ den Bogen konsequent vollständig mit der ‚Wand‘ der dahinter sichtbaren Meeresoberfläche

80 Die Bevölkerung durfte – im Gegensatz zur *Acqua della Bolla* – nur die *scarica* der vom *Acquedotto del Carmignano* gespeisten Brunnen verwenden; vgl. GASPARINI 1979, S. 20 und 22.

81 Man beachte die drei zusätzlichen Brunnen (?) der Strada di Santa Lucia vor der Folie des Meeres in einer Darstellung der königlichen Hochzeit von 1680 (Alessandro Baratta (?)) sowie auf Bulifons Vedute von 1685; Cesare De Seta: *Cartografia della città di Napoli. Lineamenti dell’evoluzione urbana*, 3 Bde., Bd. 2, Neapel 1969, Tafel XVII; detaillierter ist Cassiano de Silvas Zeichnung, siehe Giancarlo Alisio: *Napoli nel Seicento. Le vedute di Francesco Cassiano de Silva*, Neapel 1984, S. 109 und Antonio Jolis Vedute der Promenade von Santa Lucia (Slg. Duke of Buccleuch) in DE SETA 1991, S. 245.



10 *Fontana di Santa Lucia*, in: Pompeo Sarnelli:  
*Guida de' forastieri*, Neapel 1685

(Abb. 10).<sup>82</sup> Ursprünglich wurde die mittlere *tazza* dieser *Fontana* durch ortstypische Sirenen angehoben, während in den nun geschlossenen Bögen zwei über das Wasser reitende Figuren zu sehen waren, darunter eine *Europa*.<sup>83</sup> Die Meerwesen erschienen ursprünglich vor dem Hintergrund des Meeres, verschmolzen visuell mit dem Element, dem sie entstammten und waren doch Teil einer Brunnenanlage, die Süßwasser spendet.<sup>84</sup> Bei der *Fontana del Gigante* stieg in der mittleren Bogenöffnung eine Springfontäne mit Süßwasser vor der Folie des Meeres auf. Der Golf und die wohl erst um 1610 hinzugekommenen kolossalen Karyatiden-Sirenen überlagerten sich dabei ebenfalls visuell. Die *Fontana del*

82 Vgl. neben der Darstellung bei Sarnelli auch V. Coronelli (Regno di Napoli, o. D.), abgedruckt in ALISIO 1984, S. 108.

83 Vgl. KESSLER 2005, S. 311–313, mit Hinweis auf die 1980 von Eduardo Nappi publizierten Quellen, die eine *Europa* und eine „statua sedente nel mostro marino“ von Geronimo d’Auria erwähnen.

84 Zur entsprechenden Animation der Architektur bei Cosimo Fanzago vgl. Paolo Sanvito: *The Building as a Living Work of Art in the Time of Cosimo Fanzago. Illustrative and Figurative versus Vitalistic and Organistic Concepts of Architecture at the Threshold between Renaissance and Baroque*, in: Kirsten Wagner und Jasper Cepl (Hg.): *Images of the Body in Architecture. Anthropology and Built Space*, Tübingen/Berlin 2014, S. 227–262.

*Sebeto* rückte die Personifikation des gleichnamigen Flusses direkt vor die Salzfluten des Golfes.

Die visuelle Durchdringung von Süß- und Salzwasser ist aber kein Widerspruch; sie feiert die topische Fruchtbarkeit der *Campania felix*, die Meer und Küste gleichermaßen umfasst.<sup>85</sup> Ihr Spiegel ist die seit der Mitte des Jahrhunderts aufblühende Stillebenmalerei Neapels, deren Hauptmerkmal darin besteht, Land- und Meeresfrüchte in größter Abundanz so darzustellen, als würden sie von Land und See selbst verschwenderisch präsentiert; ein Schlaraffenland der *natura genatrix*, das der geografischen Wirklichkeit ebenso entsprach wie es der sozialen Wirklichkeit entgegenstand.<sup>86</sup> Die durch die Brunnen behauptete anschauliche Überlagerung von Süß- und Salzwasser setzt aber auch naturkundliche Topoi ins Bild, die den Wasserkreislauf zu erklären versuchten. Der allseits bekannte Verdunstungszyklus wurde in dieser auf die Antike zurückgehenden Tradition ergänzt durch unterirdische Flüssigkeitsbewegungen, die das Wasser des Meeres zuletzt in Süßwasser verwandeln. Nach seiner Reise zu den süditalienischen Vulkanen 1637/1638 war etwa der Jesuit Athanasius Kircher davon überzeugt, dass das Meerwasser durch riesige Strudel in unterirdische Wasserspeicher, die *hydrophylacia*, gezogen werde, dort in Verbindung mit den Gezeiten, aber auch mit unterirdischen Feuerherden, den *pyrophylacia*, im Innern der Berge aufsteige und als Süßwasserquelle wieder austrete.<sup>87</sup> In den neapolitanischen Brunnenmonumenten überlagern sich diese beiden Qualitäten des Wassers visuell und inszenieren damit den Golf nicht nur als amöne Gegend des genießenden Sehens, sondern auch als Ort der Fruchtbarkeit.

IX Gerd Blum hat nachgewiesen, wie die neue Vorstellung der Malerei als „fenestra aperta“ (Leon Battista Alberti) ihre Parallele in der Architektur des Quattro- und Cinquecento fand, genauer: in der Inszenierung landschaftlicher Ausblicke durch rechteckige Fenster.<sup>88</sup> Die genannten neapolitanischen Brunnen des 17. Jahrhunderts gehen diesen Weg konsequent weiter und feiern dabei die Ansicht des Meeres, wie es in den kanonischen Texten Plinius d. J. vorgeprägt war und in der zeitgenössischen Villenarchitektur Neapels erstmals wieder zum Thema wurde.<sup>89</sup> Was ursprünglich als Triumphbogenmotiv für den

85 Vgl. dazu SUMMONTE 1602, S. 237.

86 Vgl. Joris van Gastel: *Campania felix? Reframing the Neapolitan Still Life*, in: *Nuncius* 32/3 (2017), S. 615–639.

87 Vgl. Athanasius Kircher: *Mundus Subterraneus*, in *XII Libros digestus [...]*, 2 Bde., Bd. 1, Amsterdam 1665, S. 112–113; dazu FEHRENBACH 2008, S. 125–130. Vgl. auch CAPACCIO 1592: „L'acque dolci sono nutrimento della Luna, e le salse del Sole.“ (fol. 45r). Capaccio rekurriert auch auf das traditionelle Konzept, wonach Fruchtbarkeit auf der Verbindung der Elemente Feuer und Wasser beruhe: „Et ha luogo d'Impresa quel fuoco anco, che con l'acqua era portato nelle cerimonie delle Nozze, significando che gli sposi disgiunti sono sterili, come infecondi da per se sono il calore, e l'humore.“ (ebd., fol. 25v).

88 Vgl. Gerd Blum: *Fenestra prospectiva. Architektonisch inszenierte Ausblicke*. Alberti, Palladio, Agucchi, Berlin/Boston 2015.

89 Vgl. Joris van Gastels Beitrag in diesem Band.



11 Ansicht des Palazzo Reale und des Largo di Palazzo, in: Jean Claude Richard de Saint Non: *Voyage Pittoresque*, Paris 1781–1786, Bd. 1, S. 78

*adventus* des habsburgischen Weltherrschers geplant war – ein Rahmen, den die königliche Flotte majestätisch gefüllt hätte – diente im Fall der *Fontana del Gigante* auch weiterhin als Ehrenmonument in der Choreografie der vizeköniglichen Einzüge, die üblicherweise vom Meer her erfolgten. Die vizekönigliche Galeere hielt dabei von Pozzuoli aus kommend ihren triumphalen Einzug und machte an den Werften bei Castel Nuovo fest. Im Jahr 1629 beschreibt Cristóbal Suárez de Figueroa den nautischen *possesto* des Duca Alcalá als „digno competidor del Veneciano Bucentoro“, der gebieterisch die Unterwerfung des Landes und der Stadt verlange. Bei der Landung betrat der Vizekönig üblicherweise eine zeremonielle Brücke, deren Baldachin ebenfalls als Triumphbogen gebildet war und nach dem Einzug des Herrschers zur rituellen Plünderung freigegeben wurde.<sup>90</sup> Schon dieser ephemere Triumphbogen war umstritten; erst recht fällt die Abwesenheit dieses wichtigsten Requisites fürstlicher *pompae* in der Stadt selbst auf.<sup>91</sup> Sie spiegelt die prekäre Herrschaft

90 Cristóbal Suárez de Figueroa: *Pusilipo. Ratos de Conversacion e los que dura el paseo*, Neapel 1629, S. 8. – Vgl. Sabina de Cavi: *El Possesto de los virreyes españoles en Nápoles (siglos XVII–XVIII)*, in: Bernardo J. García García und Krista De Jonge (Hg.): *El legado de Borgoña. Fiesta y ceremonia cortesana en la España de los Austrias*, Madrid 2010, S. 323–357; HERNANDO SÁNCHEZ 2013, S. 167.

91 Vgl. DE CAVI 2010, S. 336. – Eine bezeichnende Ausnahme stellt Fanzagos nach der Niederwerfung des Masaniello-Aufstands errichteter (und später ebenfalls versetzter) Brunnen von Piazza Sellaria (1649; Abb. 3) dar („dopo che sedati furono le sollevazioni popolari“; Celano); ein Triumphbogen,

des Vizekönigs als Stellvertreter des absenten Souveräns. Stattdessen ragten in Neapel die unzugänglichen Triumphbögen der Brunnen als visuelle Substitute am Übergang zwischen Meer und Stadt auf. Sie verwiesen – auch mit ihren Inschriften – auf das Privileg des absenten Herrschers. Als Rahmung einer ‚leeren‘ Kulisse machten die *Fontana del Gigante* und die von ihr abgeleiteten Brunnen aber stets auch die Landschaft des Golfes selbst zum Akteur. Die Küstenlandschaft mit Meer, Inseln und Vulkan hinterfing die Brunnen ebenso wie sie in der Durchsicht ihrer Bögen zum landschaftlichen Bild verdichtet wurde (Abb. 11).<sup>92</sup>

In Rom verstand man diese Innovation. Der ältere Bruder Domenico Fontanas, Giovanni („*parea, che di lui si potesse dire, che schernisse le forze della Natura*“<sup>93</sup>), feierte mit seiner *Acqua Paola* um 1612 die Ankunft der enormen Wassermassen von Lago di Bracciano noch durch eine klassische *mostra* mit geschlossenen Bögen, in die schmale Fenster geschnitten waren. Am Ende des Jahrhunderts öffnete aber ein weiterer Tessiner, Carlo Fontana, der Schüler Gianlorenzo Berninis, den mittleren Bogen vollständig zum dahinterliegenden Garten, in dem Papst Alexander VII. zuvor den Orto Botanico angelegt hatte und ersetzte die fünf kleineren Becken des Brunnens durch ein einziges, riesiges Bassin.<sup>94</sup> Damit nahm der Architekt eine Idee Berninis – „*fort ami des eaux*“<sup>95</sup> – für die *Fontana di Trevi* auf, mit der, wäre sie verwirklicht worden, mitten in der Stadt ‚Natur‘ triumphal als gerahmtes Bild und als raumgreifende bewegte Wasserfläche erschienen wäre; ein *concetto*, das bereits in den Brunnen von Berninis Kindheit in Neapel eine Vorprägung fand.<sup>96</sup>

Der allegorische Apparat wird dabei durch eine gleichsam tautologische Struktur unterminiert. Thema der Brunnen Naccherinos, Pietro Berninis und der Fanzago ist vor allem das Wasser selbst. Dies kommt bereits in der auf den Herrscher des Meeres zurück-

der als *damnatio memoriae* der Privilegieninschriften des *popolo* diente, an einem Platz, der zuvor durch die großen ephemeren Triumphbögen der Corpus-Domini-Prozessionen geprägt war. Die Inschrift des Brunnens rühmt immer wieder die städtebauliche „Öffnung“, auch eine Metapher der unterdrückten Revolte. – Zur *pompa introitus* in der Frühen Neuzeit vgl. Frank Fehrenbach: *The Unmoved Mover*, in: Anna C. Knaap und Michael C. J. Putnam (Hg.): *Art, Music, and Spectacle in the Age of Rubens. The Pompa Introitus Ferdinandii*, Turnhout 2012, S. 117–142.

92 Zu Louis-Jean Deprez' Zeichnung (ehem. Coll. Springell, Replik im Louvre), die als Vorlage für Saint-Nons *Voyage pittoresque* (1781–1786) diente, vgl. Petra Lamers: *Il viaggio nel Sud dell'Abbé de Saint-Non. Il „Voyage pittoresque à Naples et en Sicile“: la genesi, i disegni preparatori, le incisioni*, Neapel 1995, S. 193–194.

93 Giovanni Baglione: *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti*, Rom 1642, zit. nach D'ONOFRIO 1986, S. 317.

94 Vgl. ebd., S. 330.

95 Paul Fréart de Chantelou: *Journal de Voyage du Cavalier Bernin en France*, o. O. 1981, S. 88 (31. 7. 1665).

96 Vgl. FEHRENBACH 2008, S. 245.





12 Angelo Maria Costa: *Ansicht des Palazzo Reale, 1696, Toledo, Hospital de Afuera (Detail)*

fallenden Springfontäne am Neptunbrunnen zum Ausdruck.<sup>97</sup> Andererseits – und dies gilt besonders für die *Fontana del Gigante* – kontrastiert das Wasser der Brunnen aber auch mit der Feuernatur des Golfes, und hier besonders mit dem Vesuv. Der Gegensatz von Feuer und Wasser war schon das Hauptthema der *Fontana di Spinacorona* von Giovanni Merliano da Nola (Abb. 1), „un monte che da’ lati butta fuoco, e sopra di esso Partenope che butta acque dalle mammelle“.<sup>98</sup> Der Duca di Medina wünschte durch die Versetzung der *Fontana di Nettuno* einen geradezu bühnenhaften Kontrast zu den Feuerwerken vor Castel Nuovo: „opporre l’acque al fuoco“; dabei verweist die Brunneninschrift zugleich auf den vulkanischen Untergrund und spielt die Ansicht des Wassers gegen die Präsenz des Feuers aus („IGNEM EXPECTABAS ET VIDES AQUAM“).<sup>99</sup> Der rauchende Vesuv ist daher auch auf zeitgenössischen Veduten ein Motiv, das die Brunnen eindrucksvoll hinterfängt (Abb. 12).<sup>100</sup> Sicherlich war es vor allem der Ausbruch von 1631, der den Vesuv zunehmend als eigenständiges *Bild* interessant machte, wie Cesare De Seta vermutet hat.<sup>101</sup> Bereits wenige Jahre zuvor aber erschien die Küstenlandschaft und der durch Wasser besänftigte Feuerberg neben und in den Rahmungen der zum Golf geöffneten Brunnen Naccherinos und Pietro Berninis.<sup>102</sup> Das süße Wasser der Brunnen, das salzige Wasser des fischreichen Golfes und die feurige Natur der bedrohlichen und zugleich ungemein fruchtbaren Umgebung flossen in den inszenierten Ausblicken der Monumente als schönes Bild unter den Insignien der Macht in eins – als Utopie politischer und natürlicher Harmonie der *Campania felix*, die damals wie heute an der Wirklichkeit Neapels zerschellt.

97 Vgl. auch die *Fontana Pretoria* in Palermo, ursprünglich ein Florentiner Gartenbrunnen, der von Naccherino und Geronimo d’Auria stark ergänzt wurde und dessen bekrönender Putto als Genius Palermos bezeichnet wurde, bevor er zum „Genio delle Acque“ mutierte; vgl. Fernando Loffredo: La Fontana Pretoria, in: NOVA/HANKE 2014, S. 63–95, bes. S. 90.

98 CELANO 1692, 4a giornata, S. 68. Vgl. zum Brunnen Franco Strazzullo: Napoli. La „Fontana delle Zizze“ (sec. XVI). Le radici iconografiche, in: Atti della Accademia Pontaniana n.s. 53 (2004), S. 335–340.

99 Vgl. CANTONE 2002, S. 333. Capaccio nimmt das in seinem Impresenwerk auf: „[...] fù fatta questa, d’una Sirena che in mezzo / [del] Vesevo [sic] acceso fà stillar latte dalle mamme, col motto, DUM VESUVII SIREN INCENDIA MULCET.“ CAPACCIO 1592, fol. 23v–24r.

100 Vgl. etwa die von ALISIO 1984 publizierten Veduten Cassiano de Silvas (um 1692; Neapel, Biblioteca Nazionale, bes. S. 53, 109). Zu den in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrten Veduten Cassianos siehe Giosi Amirante und Maria Raffaella Pessolano: Immagini di Napoli e del Regno. Le raccolte di Francesco Cassiano de Silva, Neapel/Rom 2005.

101 DE SETA 1991, S. 158. – Zur Dominanz des Darstellungsschemas des *theatrum*, das seit dem frühen 17. Jahrhundert eine meerseitige Ansicht der Stadt erzwang, vgl. VALERIO 2013, S. 73–76.

102 Vgl. die lapidare, durch die Bogenöffnung der *Fontana del Gigante* gezogene Küstenlinie des Meeres in einer Vedute von P. Petrini: Principal parte della città di Napoli [...], Neapel 1718, abgeb. in ALISIO 1984, S. 42, fig. 5 (hier Abb. 5). Zur zunehmenden Berücksichtigung der Umgebung Neapels und damit gerade auch des Golfes und des Vesuvs innerhalb der Kartografie, verbunden mit einem charakteristischen Aufbrechen der Gesamtansicht zugunsten vieler Teilansichten im 18. Jahrhundert, vgl. VALERIO 2013, S. 81–83.



11 Michelangelo Naccherino, Pietro Bernini (?) et al.: *Fontana del Gigante*, c. 1602, Naples, Via Partenope



12 Cosimo and Carlo Fanzago: *Fontana del Sebeto*, 1631–1637, Naples, Largo Sermoneta