

Architektonische Vakanz als lebendige Metapher. Von kriegerischen Portalfiguren zum Idealstadtbild aus Baltimore

Der Beitrag ist sprichwörtlich als Streifzug angelegt, der entlang frühneuzeitlicher Fassaden zu dargestellten Stadt- und Architekturräumen, von offensichtlich handlungsaktiven zu scheinbar stillen oder gar unbelebten Räumen führt. Es geht um politische und juristische Sinnschichten des Öffentlichen, um die affektive und semantische Aktivierbarkeit des Vakanten.¹ Für die Betrachtung fruchtbar gemacht werden soll die Idee der lebendigen Metapher, wie sie der Literaturwissenschaftler Rüdiger Campe im Hinblick auf *Das Auftauchen der Bilder und die Funktion der Grenze in der antiken Rhetorik* 2008 erörtert hat.² Schließlich waren schon Aristoteles, Cicero und Quintilian von der Frage geleitet, «wie es zu Bildern kommt. Unter welchen Umständen, durch welche Techniken oder mit welchen Folgen Bilder auftauchen oder etwas als ein Bild erkannt wird.»³ Diese Frage mutet fast überflüssig an, wenn es um materiell-physische und nicht primär rhetorische Bilder geht. Campes Nachdenken über die antike Rhetorik gewinnt diesbezüglich aber nochmals eigens an Gewicht, weil er deren regionale und damit auch räumliche Gebundenheit in einem spezifischen Sinn diskutiert:

Was aber Anschaulichkeit bedeutet und was sie zur Figur macht, erklären sie [Aristoteles und Quintilian] nur anhand einer anderen rhetorischen Technik. Rhetorische Techniken sind regional in einem strikten Sinn: Ihre Wirksamkeit besteht in den Grenzen, für die und in denen sie konzipiert sind. Nur in diesen Grenzen und nur deshalb, weil es sie gibt, verdichten sich Möglichkeiten der Rede zu Zügen, die von einer techne geregelt werden können. Das gilt vermutlich für alle Figurationen, besonders aber für die des emergierenden Bildes. Denn vor Augen ist etwas gestellt, weil es von einer Dichte und Art der Bezeichnung ist, die sich von ihrer Umgebung abhebt. Auf diese Weise entsteht ein Feld, innerhalb dessen etwas *energeia* gewinnen und als ein Bild oder wie gegenwärtig erscheinen kann. [...] Präzision erlangen sie [die Bilder] durch die Bestimmung der Grenze, innerhalb derer sie gelten.⁴

Grenzen, innerhalb derer Bilder wirksam werden, sind im Folgenden auch deshalb phänomenologisch relevant, weil sie mit jenen Grenzen zusammenfallen, die Campe anhand der lebendigen Metapher in der antiken Rhetorik herausstellt: die Stadt (Aristoteles) und das Gericht (Quintilian). Daher lassen sich die im Folgenden zu betrachtenden materiell-physischen Bilder bis zu einem gewissen Grad mit der antiken Vorstellung der lebendigen Metapher vergleichen. Ähnlich wie die Kunst der Rhetorik wirken sie im Bezugsraum von Stadt und Gericht an der Entstehung eines Feldes mit, innerhalb dessen, wie Campe schreibt, «etwas *energeia* gewinnen und als ein Bild oder wie gegenwärtig erscheinen kann».⁵ Anders als die rhetorische Technik der Narration jedoch, die erst die Figuration ermöglicht, sind sie bereits als Bilder vorhanden, aber nicht als kohärente Erzählung. Eine solche setzt erst dann ein, wenn scheinbar vakante architektonische Räume belebt und «gefüllt» werden:

Durch BetrachterInnen, deren Seh-, Imaginations- und Erinnerungskraft die innerhalb bestimmter Grenzen wirksamen materiell-physischen Bilder in der Phantasie emergieren und zur lebendigen Metapher werden lässt.

I

Portalzonen sind Grenz- und Schwellenräume par excellence, die vakant bleiben, solange sie nicht betreten, verlassen oder aus unmittelbarer Nähe betrachtet werden. In der Architektur ist diese Zone daher ein Gestaltungsraum, in dem die Skulptur in besonderer Weise zum Einsatz gelangt und die Imagination der BetrachterInnen anregt. Dies betrifft nicht nur die Sakralbautradition,⁶ sondern in besonderer Weise auch Gebäude öffentlicher und politischer Funktion.⁷ Genannt seien hier nur die außergewöhnlichen Portallösungen des Alten Rathauses in Regensburg und des Wertheimer Zeughauses im Odenwald. Dort schafft die Architektur jeweils den Rahmen für die Platzierung skulptierter männlicher Halbfiguren, die im Harnisch unmittelbar über der Portalzone in Aktion treten, ihre affektive Wirkung allgemeingültig vor Augen führen, aber erst dann die Phantasie der BesucherInnen und BetrachterInnen vollends beflügeln, wenn die vakante Leerstelle zwischen Stadt und Palast betreten wird.

Besonders deutlich wird dies in der Freien Reichsstadt Regensburg. Dort wurde 1408 das zum sogenannten Reichssaal führende Portal des Alten Rathauses errichtet (Abb. 1). Der Portalbau zeichnet sich durch eine kleine Treppenanlage aus, die zur Eingangstüre mit bekrönendem Spitzbogen, seitlichen Fialen und einem kleinen steinernen Vordach führt.⁸ Unterhalb des Vordachs ist eine Fensterzone imitiert, in der sich zwei skulptierte männliche Figuren über die Brüstungszone lehnen, die mit dem Stadtwappen dekoriert ist. Die Skulpturen vermitteln dem Betrachter Nähe und Ferne als gleichwertige Aktions- und Handlungsräume. Während der Krieger im linken Fenster in die Ferne und damit im übertragenen Sinn in das Territorium der Stadt blickt und seine Streitaxt mit der Linken wie zum Schlag ausholend über seine rechte Schulter legt, hat sein mit Helm und Kettenhemd be-



1 Regensburg, Portal des Alten Rathauses, um 1408



2 Wertheim, Fassade (Detail) des ehemaligen Zeughauses mit der Skulptur von Hans Stainmiller, 1528

kleidetes Pendant den rechten Arm erhoben, um mit einem groben Stein in der Hand zum vollen Schlag anzusetzen. Dass er sich hierbei weit aus dem Fenster beugt und nach unten blickt, macht die vakante Leerstelle des Portals zum potenziellen Angriffsraum und die BetrachterInnen zu möglichen Bedrohten.

Die Integration der wehrhaften Figuren in die Architektur des Rathauses, das als Symbol städtischer Selbstverwaltung fungiert, erzeugt ein spezifisches Wahrnehmungs- und Wirkungsfeld der Bilder. Sie werden überzeugend als «Schutz» und «Trutz», als «Symbole der Wehrhaftigkeit der Freien Reichsstadt» gedeutet.⁹ Damit kommen sie lebendigen Metaphern gleich, die innerhalb der Grenzen der Stadt wirken und die auf den affektiven Moment des *terrore* setzen – einer im Gegensatz zur Angst aktiv nach vorn drängenden Kraft, wie sie auch den skulptierten Armbrustschützen des Hans Stainmiller aus dem Jahr 1528 auszeichnet (Abb. 2), der sich über jede zeitgenössische Waffentechnik hinwegsetzt. Die Figur erscheint in antiker Rüstung über dem Hauptportal eines ehemaligen Zeughauses, das in Wertheim im Odenwald liegt, und blickt ebenfalls aus einer imitierten Fensternische in die Ferne.¹⁰ Noch das mit den Kriegermasken von Andreas Schlüter affektiv aufgeladene Zeughaus in Berlin vermittelte inschriftlich seine dialektische Wirkungsabsicht: «Den Waffentaten zur Anerkennung, den Feinden zum Schrecken, seinen Völkern, Bundesgenossen und Untertanen zum Schutz.»¹¹

II

Wie im Fall der genannten Rat- und Zeughäuser spielt das körperliche und imaginative Besetzen des Vakanten eine wesentliche Rolle für das Emergieren der Bildidee, die sich in einem architektonischen Feld entfaltet, auf den Sinngehalt des Gebauten zurückverweist und emotiv mit dem *terrore* operiert. Es ist den BetrachterInnen überlassen, das angedeutete Narrativ aufzugreifen und mit Leben zu füllen. Hierzu gilt es Feinde, Angreifer, Gesetzesverstöße zu imaginieren. Inwiefern dabei auch die Erinnerung an historische und aktuelle Geschehnisse das Gesehene beeinflusst, hängt von sozialen und individuellen Bedingungen und Zeithorizonten der Betrachtung ab – und stellt einen Bildakt unter der Voraussetzung dar, dass die potenzielle Wirkmacht im Auge der BetrachterInnen liegt.¹²

Auch in Venedig spielte die sozial-gesellschaftliche Erinnerung eine wesentliche Rolle, als die neuen Gefängnisse neben dem Dogenpalast als zweigeschossige Palastarchitektur mit durchlaufender Flachrustika und Säulendekor im Piano nobile errichtet wurden, die den Prospekt zentraler öffentlicher Bauaufgaben zum Wasser hin ergänzten (Abb. 3). Die alten Gefängniszellen, die innerhalb der Loggienarchitektur des Dogenpalastes im Erdgeschoss lagen, ebenfalls zur Mole hin ausgerichtet und von Beginn an durch die vergitterten Fensteröffnungen einsehbar waren, gerieten durch den Neubau aber keineswegs in Vergessenheit. Sie wurden auch nicht einer sofortigen Transformation unterzogen. Vielmehr war ihr Leerstand nun von Bedeutung. Denn wie ein Zeitgenosse damals bemerkte, sollten sie vakant bleiben, um abschreckend zu wirken («ad terrorem»).¹³ Es ging also um mehr als um die allgemeine Wirkung der Gefängnisse – noch Daniele Barbaros venezianischer Vitruvkommentar erinnert daran, dass diese laut Livius oberhalb der römischen Fora zur allgemeinen Abschreckung wegen der anwachsenden Dreistigkeit («ad terrorem increscentis audacis») errichtet worden seien.¹⁴ Relevant war in Venedig vielmehr auch das historische Wissen um die Funktion der lokalen, vakant gewordenen Räume. Die Erinnerung an die unlängst noch sicht- und hörbare Gefangenschaft



3 Venedig, Der Palazzo Ducale und die Prigioni Nuove

sollte im Auge der BetrachterInnen aktiv bleiben und architektonisch gespeichert werden. Im Anblick der leeren Räume konnten sich somit Fakt und Fiktion potenziell überlagern. Schließlich sollte der architektonische Leerstand das affektive Erleben von Architektur und damit das potentielle Imaginieren und Emanieren von Bildern bewirken, deren emotive Wirksamkeit an die juristischen und politischen Grenzen der Stadt gebunden ist.

Grundsätzlich spielte das Motiv des *terrore* für die frühneuzeitliche Wahrnehmung und Wirkung öffentlicher Bauten und Räume der Stadt eine bedeutende Rolle. Die Antike bot hierfür das entscheidende Dispositiv. Allein das Forum wurde nicht nur als Zentrum von Stadt und Staat, sondern auch als Ort des Rechts und des Gerichts tradiert.¹⁵ Damit treffen im Forum jene Kategorien aufeinander, nämlich die Stadt und das Gericht, innerhalb deren Grenzen Aristoteles und Quintilian die Metapher in der Rhetorik lebendig werden lassen.¹⁶ Für unseren Betrachtungshorizont ist nun nicht entscheidend, welche Begriffe und Sprachbilder verwendet werden und wie die Narration aufgebaut ist, um eine Sache anschaulich vor Augen zu stellen und die Zuhörer- und Zuschauerschaft zu affizieren. Relevant ist vielmehr die Frage nach dem Anteil der dargestellten und gebauten Architektur am Emergenzen von Bildern, die zu lebendigen Metaphern werden und die juristische und politische Dimension der Stadt und ihrer Institutionen betreffen. Tatsächlich wirkt der *terrore* nicht nur in der Straf-, sondern auch der Gerichtsarchitektur als Verstärker der sinnlichen und intellektuellen Wahrnehmung (scheinbar) abstrakter Größen wie Recht und Gesetz.¹⁷ Gerade im Vakanten findet er eine besondere Möglichkeit, sich zu entfalten, sofern zum Vakanten auch die architektonische Distanzbildung gezählt wird.

Die Forumsbasilika, in der selbst Andrea Palladio zufolge «die Richter Recht sprachen»,¹⁸ steht dafür symptomatisch. Denn nicht nur das Gefängnis, auch die Tribunalsarchitektur – und damit das Idealbild der Forumsbasilika mit der Apsis für den Richtstuhl¹⁹ – wurde mit einigen wirkungsästhetischen Überlegungen belegt. Noch Johann Heinrich Zedlers Universallexikon schreibt in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, dass der Richtstuhl, also das Tribunal, laut antiken Quellen schon unter Romulus so angeordnet gewesen sei, dass er Schrecken bewirke. Selbst Livius berichtet von dessen schrecklicher Form («formam terribilem»). Zur abschrecken-

4 Jacopo Bellini, *Christus vor Pilatus*, um 1503.
Zeichnung, Paris, Musé National du Louvre



den Wirkung sollen außer Wächtern und dem Wissen um die richterliche Befehlsge-
walt vor allem die erhöhte Platzierung des
Tribunals beigetragen haben.²⁰ Rezeptions-
geschichtlich konnte somit auch die For-
umsbasilika mit Furcht und Schrecken, mit
einer ästhetisch und emotiv aufgeladenen
Distanzbildung in Verbindung gebracht
werden. Und es scheint, als sei sich Jacopo
Bellini dieser Tradition in besonderer Weise
bewusst gewesen. Seine Zeichnung *Christus
vor Pilatus* (Abb. 4) alludiert auf den antiken
Ehrenbogen in Pula, den auch der Eingang
zum Arsenal in Venedig zitiert, und macht
ihn zum monumentalen Portal einer ebenso
gewaltigen Palastarchitektur.²¹ Der Bogen

bildet den Zugang zu einem tief in den Raum fluchtenden Hof oder Korridorraum,
dessen ausgedehnte ‚Leere‘ zwischen dem Eingangsportal und dem Treppenpodest
mit dem Richtstuhl im Hintergrund nicht mit Leben gefüllt wird. Vielmehr obliegt
es den BetrachterInnen der Zeichnung, die Distanz zu überbrücken und den *ter-
rore*, der die Annäherung an die irdischen Gesetzesvertreter prägt, als lebendige
Metapher zu erfahren. Die Figuren selbst, die vor dem Portal, an den Seiten des
vakanten Raumabschnitts und tief im Hintergrund erscheinen, werden von der mon-
umentalen Architektur fast überwältigt. Selbst die Figur des Gefangenen Christus
ist erst auf den zweiten Blick inmitten der Menschengruppe links vor dem Portal
auszumachen. Ihm bleibt der Blick in den Raumkorridor verborgen – aufgrund sei-
ner seitlichen Platzierung und weil er sich aus dem Bild heraus den BetrachterInnen
zuwendet, die zugleich die thronende Figur des Richters am Ende des Tiefenrau-
mes erblicken und sich der gewaltigen Distanz gewahr werden, die den Weg zur
Judikative markiert. Diese wirkt gleichsam entrückt, was auch an der monumen-
talen Architektur liegt, die die emotive Wirkung und Wahrnehmung der juristischen
Raumbildung mitgestaltet. Grundsätzlich thematisiert Bellini die Schwelle zwi-
schen Außen und Innen und vergegenwärtigt damit den Übergang von der Stadt
in das Gericht. In der Forumsidee waren diese beiden Ebenen vereint und es stellt
sich abschließend die Frage, inwiefern das Idealstadtbild aus Baltimore die Vakanz
als Andeutung einer Narration im Sinn des Forums begreift, deren imaginatives
Emergieren von Bildern auf semantische und juristische Tiefenschichten der Stadt
verweist und deren Mitte der Stadt zur lebendigen Metapher werden lässt.

III

Das Idealstadtbild aus Baltimore (Abb. 5) ist bereits intensiv gedeutet worden, wes-
halb es müßig scheint, sich dieser Stadt- und Platzansicht noch einmal zu nähern.²²
Die klare Ordnung und scheinbare Stille des auf antiken und modernen Referen-
zen basierenden Stadtraumes lohnen jedoch das Nachdenken über das Vakante.
Entscheidend zunächst ist, dass das Idealstadtbild die BetrachterInnen aufgrund



5 Fra Carnevale, Ideale Stadt, um 1480/1485. Baltimore, Walters Art Gallery

seiner zentralperspektivischen Konstruktion und seines auf Analogien basierenden Architekturarrangements für die Wahrnehmung einer Vielzahl von Details, für die Differenz des scheinbar Ähnlichen sensibilisiert – wie es auch für seine «Pendants» in Berlin und Urbino gilt. Derart, wie in der idealen Hafenansicht aus Berlin²³ die Kapitelle der Portikus im Bildvordergrund geringfügig nach vorn und die Basis leicht nach hinten versetzt, die Superposition der Ordnung des Palastes rechts im Bild einer gleichförmigen dreigeschossigen Pilasterordnung gegenüberstellt und der zu vermutenden Stille der Szene das aufgeblähte Segel des Schiffes rechts im Hintergrund entgegengesetzt ist, spielt das Idealstadtbild aus Baltimore mit architekturtypologischen Variationen. Dies betrifft vor allem die innerbildliche Gegenüberstellung antiker und zeitgenössischer Palast- und Zentralbauten. Dass sich hinter den drei Idealstadtbildern bekanntlich ganze Gesellschaftsideale im Sinne Leon Battista Albertis verbergen, hat Michaela Hermann nochmals eigens mit Bezug auf *Die Utopie als Modell* herausgestellt: Während das Idealstadtbild aus Berlin den Blick aus der Stadt heraus orchestriert und jenes aus Urbino eine Vision der Gerechtigkeit entfaltet, führe die Version aus Baltimore die Stadt als Triumph der Tugenden vor Augen.²⁴

Tatsächlich aber geht das Idealstadtbild aus Baltimore noch weiter. Anders als Eugenio Battistis anregende Überlegung, dass die Reduktion des Geschehens auf dem Platz auch damit zusammenhängen könnte, dass die politische Macht bereits an wenige potente Gruppen übergegangen sei und keines Konsens auf dem Platz bedarf,²⁵ verweist es meines Erachtens auf das Forum als Zentrum von Stadt (und Staat), aber auch als Ort des Rechts und des Gerichts. Dazu gilt es zum einen den antiken Ehrenbogen zu beachten, der die Mitte des Bildraumes einnimmt – und von Alberti erstmals explizit als Eingang des Forums in die Traktatliteratur der Renaissance eingebracht wurde.²⁶ Wie ich in einem anderen Zusammenhang ausführlicher darlegen kann,²⁷ erscheint der Triumphbogen erstaunlich häufig in der italienischen Malerei der Renaissance im Kontext juridischer Handlungsräume. Vor diesem Hintergrund wundert es nicht, dass selbst das Kölner Rathaus im 16. Jahrhundert mit dem Motiv des antiken Ehrenbogens aufgrund seiner triumphalen Natur und seiner rechtlichen Implikationen ausgestattet worden sei.²⁸ Zum anderen kommt im Idealstadtbild aus Baltimore dem tiefergelegten Platz im Bildvordergrund eine zentrale Bedeutung zu. Der Brunnen mag hier allgemein für die lebensspendende Kraft des Wassers stehen und als Ausdruck des Reichtums der Stadt verstanden werden. Er kann jedoch auch als Erinnerung an die mittelalterli-

che Tradition interpretiert werden, Rechtsräume durch Brunnen auszuzeichnen;²⁹ zumal die Platzanlage als ideales Geviert anlegt und zudem durch vier Säulenmonumente mit den Kardinaltugenden begrenzt wird.

Unter den Säulenmonumenten fällt die Figur der *Dovizia* anstelle von *Prudenzia* besonders ins Auge. Sie wurde bereits überzeugend als Allusion auf die einst von Donatello geschaffene *Dovizia* in Florenz interpretiert und prägte wie der Rundtempel Datierung und Zuschreibungsfragen des Idealstadtbildes.³⁰ Darüber hinaus gilt es jedoch im Auge zu behalten, dass *Dovizia* in Florenz und somit in der gebauten Stadt einen besonderen Ort markiert. Es ist die ideale Schnittstelle des antiken *Cardo* und *Decumanus Maximus*. Schließlich lag das antike Forum unter der heutigen Piazza della Repubblica und dem damaligen Mercato Vecchio. Die Säule der *Dovizia* ist deshalb auch in topographischen Florenzansichten aus der Zeit zwischen 1469 und 1472 neben der Bezeichnung «Forum Vetus» gezeigt, die auf das antike Areal mit dem römischen Forum und dem Kapitol anspielen dürfte.³¹ Morphologisch unter dem Bodenniveau verborgen kann somit auch im Idealstadtbild aus Baltimore ein antikes Forum und damit das höchstrangige Symbol des Zentrums von Stadt (und Staat) imaginiert werden, an dem Recht und das Gericht ihren Sitz haben. Der Dialog mit der Antike geht damit über die sichtbaren Strukturen hinaus und entwickelt sich zur lebendigen Metapher.

Leeren Raum im (physikalischen) Wortsinn gibt es in der Renaissance nicht, dafür aber die Distanz zwischen den Dingen und einen Raum, der durchaus im heutigen Sinne besetzt und eingenommen werden kann.³² Lebendig wird das scheinbar Vakante dann, wenn die offenbare Leerstelle des architektonischen Raumes mit emotiven und semantischen Sinnschichten besetzt und gefüllt werden kann. Im Fall der Portalgestaltungen waren es steinerne Skulpturen im Gestus der *actio*, die Besucher- und BetrachterInnen involvieren, indem sie die Imagination des Fortgangs der angedeuteten Handlung anregen, während leere Räume und Distanz die Gefängnisse in Venedig und die Gerichtsdarstellung in Bellinis Zeichnung zur lebendigen Metapher werden ließen. Im Idealstadtbild aus Baltimore ist anzunehmen, dass sich materiell-physische, historische und semantische Sinnschichten möglicherweise tief unter dem sichtbaren, nur geringfügig belebten Forum im Bildervordergrund verbergen, das im Triumphbogen seine Ergänzung findet.

Anmerkungen

- 1 Der Beitrag blickt damit aus einer anderen Perspektive auf Fragen des Lebendigen in der Frühen Neuzeit, wie sie zuletzt eindrücklich aus diachroner Perspektive diskutiert wurden. Vgl. *Kraft, Intensität, Energie. Zur Dynamik der Kunst*, hg. v. Frank Fehrenbach, Robert Felde u. Karin Leonhard, Berlin/Boston 2018.
- 2 Vgl. Rüdiger Campe, «In der Stadt und vor Gericht. Das Auftauchen der Bilder und die Funktion der Grenze in der antiken Rhetorik», in: *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, hg. v. Claudia Blümle, Horst Bredekamp u. Matthias Bruhn, Berlin 2008, Bd. 6., Nr. 2, S. 42–52.
- 3 Vgl. Campe 2008 (wie Anm. 2), S. 42.
- 4 Campe 2008 (wie Anm. 2), S. 43.
- 5 Vgl. Campe 2008 (wie Anm. 2), S. 43.
- 6 Vgl. nur exemplarisch die anregenden Überlegungen von Jacqueline E. Jung, «Dynamic bodies and the beholder's share. The wise and foolish virgins of Magdeburg cathedral», in: *Bild und Körper im Mittelalter*, hg. v. Kristin Marek u. Raphaële Preisinger, Paderborn 2006, S. 135–160.
- 7 Vgl. auch Brigitte Sölch, «Architektur bewegt. Pugets Rathausportal in Toulon oder Schwellenräume als sympathetische Interaktionsräume», in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 2014, Bd. 56, Nr. 1, S. 71–93.
- 8 Vgl. zum Rathausportal Martin Angerer, *Altes Rathaus und Reichstagsmuseum*, Regensburg 1992, S. 14–16; Achim Hubel, «Studien zum Reichssaalbau des Alten Rathauses in Regensburg», in: *Kunstgeschichte und Denkmalpflege*, hg. v. Alexandra Fink u. Christiane Hartleitner-Wenig, Petersberg 2005, S. 137–154, hier S. 145–147.
- 9 Hubel 2005 (wie Anm. 8), S. 145 deutet die beiden Figuren wie folgt: «Die beiden Figuren, die unter der Bezeichnung ›Schutz‹ und ›Trutz‹ firmieren, sollten wohl – ähnlich wie die Fabeltiere am Wimpergansatz und über dem Gesims – in apotropäischer Funktion ungebetene Gäste aller Art fernhalten.» Vgl. auch Angerer 1992 (wie Anm. 8), S. 16.
- 10 Der namentlich genannte Bildhauer Stainmiller alludierte mit der Verteidigungsfigur zugleich auf die Burg Breuberg, deren Umbau zur Festung er mitverantwortete.
- 11 Vgl. zur Bedeutung der Außengestalt des Zeughauses Hans-Joachim Kuke, «Denkmalpalast und Kanonenschuppen. Bemerkungen zu den Fassaden des Berliner Zeughauses», in: *Sprachen der Kunst. Festschrift für Klaus Gühlein zum 65. Geburtstag*, hg. v. Lorenz Dittmann, Christoph Wagner u. Dethard von Winterfeld, Worms 2007, S. 97–108. Vgl. allg. zur Aufrüstung der Architektur auch Marion Hilliges, *Das*

Stadt- und Festungstor. Fortezza und sicurezza – semantische Aufrüstung im 16. Jahrhundert, Berlin 2011.

12 Vgl. Horst Bredekamp, *Der Bildakt. Frankfurter Adorno-Vorlesungen*, Berlin 2007 sowie in konstruktiver Auseinandersetzung mit den «Bildermethoden» Martin Büchsel, «Das Ende der Bildermythologien. Kritische Stimmen zur deutschen Bildwissenschaft», in: *Kunstchronik*, 2014, Bd. 67, Nr. 7, S. 335–342, der am Ende so knapp wie überzeugend resümiert: «Nie ist ein Bild, das Objekt ist, identisch mit einem mentalen Bild. Nur unter der Voraussetzung dieser Einsicht können Strategien untersucht werden, die darauf abzielen, im Bild den Status als Bild zu reflektieren. Und nur unter der Voraussetzung dieser Einsicht können Strategien untersucht werden, die darauf abzielen, im Bild den Status als Bild zu reflektieren. Und unter der Voraussetzung dieser Prämisse kann gefragt werden, wie Bilder die Wahrnehmung und das Denken beeinflussen können.» (Ebd., S. 342).

13 Vgl. Andreas Bienert, *Gefängnis als Bedeutungsträger. Ikonologische Studie zur Geschichte der Strafachitektur*, Frankfurt am Main 1996, S. 81.

14 Vgl. Daniele Barbaro, *I Dieci Libri dell' Architettura di M. Vitruvio* [...], Venedig 1556, V, 2.

15 Vgl. dazu bereits die Beschreibung des Forums und der Forumsbasilika in Vitruv, *Zehn Bücher über Architektur/Vitruvii De Architectura libri decem*, hg. v. Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964, V, I–III sowie Andrea Palladios Beschreibungen der Forumsbasilika und seiner «basilica» in Vicenza in Andrea Palladio, *Die vier Bücher zur Architektur [1570]*, hg. v. Andreas Beyer u. Ulrich Schütte, Zürich 1983, Kap. 19–20.

16 Vgl. Campe 2008 (wie Anm. 2).

17 Vgl. auch Brigitte Sölch, «Modell, Modul, Metapher. Die italienische Piazza als Nach-Bild der Stadt», in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 2013, Bd. 55, Nr. 1, S. 95–117, hier S. 14.

18 Vgl. Palladio 1570/1983, S. 32 (wie Anm. 15).

19 Vgl. Vitruv 1964 (wie Anm. 15).

20 Vgl. das Lemma «Tribunal, der Richter-Stuhl» in: Johann Heinrich Zedler, *Das Grosse vollständige Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste* [...], Leipzig/Halle 1731–1754, Bd. 45, Sp. 591–592.

21 Vgl. zu Jacopo Bellinis gemalter Architektur – in dem Fall mit Bezug auf das Thema der Geißelsäule – Johannes Grave, *Architekturen des Sehens. Bauten in Bildern des Quattrocento*, Paderborn 2015, S. 101–121.

- 22** Vgl. v.a. Fiske Kimball, «Luciano Laurana and the ›high renaissance‹», in: *The Art Bulletin*, 1927, Bd. 10, Nr. 2, S. 125–150; Howard Saalman, «The Baltimore and Urbino panels. Cosimo Rosselli», in: *The Burlington magazine*, 1968, Bd. 110, Nr. 784, S. 376–383; Richard Krautheimer, «The Panels in Urbino, Baltimore and Berlin reconsidered», in: *The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo. The representation of architecture*, hg. v. Henry A. Millon, New York 1994, S. 233–257.
- 23** Vgl. Francesco di Giorgio Martini (zugeschrieben), Architektonische Vedute, um 1490/1500, Gemäldegalerie Berlin.
- 24** Vgl. Michaela Herrmann, «Die Utopie als Modell. Zu den Idealstadt-Bildern in Urbino, Baltimore und Berlin», in: *Architekturmodelle der Renaissance*, hg. v. Bernd EverS. Ausst.-Kat. Berlin, Kunstbibliothek Berlin, 1995, S. 56–73.
- 25** Eugenio Battisti, «Der leere Platz», in: *La Piazza*, hg. v. Gisela Febel u. Gerhart Schröder, Stuttgart 1992, S. 70–77, hier S. 72.
- 26** Vgl. dazu allg. Candida Syndikus, «Porta und arcus». Stadttor und Triumphbogen bei Alberti», in: *Leon Battista Alberti. Humanist, Architekt, Kunsttheoretiker*, hg. v. Joachim Poeschke u. Candida Syndikus, Münster 2008, S. 257–278.
- 27** Vgl. Kap. 2.4. meiner 2017 an der Humboldt-Universität zu Berlin eingereichte Habilitationsschrift *Das Forum – nur eine Idee?*, deren Veröffentlichung geplant ist.
- 28** Isabelle Kirgus, «Die Kölner Rathauslaube (1569–1573) und die stilistische Antikenrezeption», in: *Stil als Bedeutung in der nordalpinen Renaissance. Wiederentdeckung einer methodischen Nachbarschaft*, hg. v. Stephan Hoppe u. Matthias Müller, Regensburg 2008, S. 320–349, hier S. 331–332.
- 29** Vgl. Ulrich Schulze, *Brunnen im Mittelalter. Politische Ikonographie der Kommunen in Italien*, Frankfurt am Main 1994, S. 451; Wolfgang Schmid, «Brunnen und Gemeinschaft im Mittelalter», in: *Historische Zeitschrift*, 1998, Bd. 267, S. 561–586, hier S. 581 mit Verweis auf den Brunnen als Rechtsort.
- 30** David G. Wilkins, «Donatello's lost Dovi-zia for the Mercato Vecchio. Wealth and charity as Florentine civic virtues», in: *The Art Bulletin*, 1983, Bd. 65, S. 401–423.
- 31** Vgl. Wilkins 1983 (wie Anm. 30), S. 413, Abb. 18.
- 32** Vgl. in diesem Zusammenhang v.a. Bran-ko Mitrovi, «Leon Battista Alberti and the homogeneity of space», in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 2004, Bd. 63, Nr. 4, S. 424–439.