



1 Pierre Puget, Portal des ehemaligen
Hôtel de Ville am Hafen von Toulon,
Detail der Portalskulptur rechts

ARCHITEKTUR BEWEGT PUGETS RATHAUSPORTAL IN TOULON ODER SCHWELLENRÄUME ALS ‘SYMPATHETISCHE’ INTERAKTIONSRÄUME

Brigitte Sölch

2008 reiste der französische Fotograf JR in Brasiliens älteste Favela, Morro da Providência in Rio de Janeiro. Dort waren Jugendliche in die Kämpfe zwischen Drogenbanden und Militär verwickelt und getötet worden. JRs Vorhaben, dem Tod in den Favelas ein Gesicht zu geben, mündete in das Projekt einer Porträtserie der dort lebenden Frauen. Sie wurde in Form monumentaler Schwarzweißfotografien (Abb. 2) auf die zumeist blanken Ziegelwände der hoch gelegenen und zum Hafen hin orientierten Siedlung aufgezogen.¹ Die Installation verwandelt die Favela in eine Galerie und wirft zugleich die Frage nach der Beziehung zwischen Mensch und Architektur und damit einhergehenden Momenten der Affizierung auf, wie

sie schon Heinrich Wölfflin oder Theodor Lipps als sympathisches Erleben von Architektur reflektierten.² Während die Vertreter der Architekturpsychologie des späten 19. Jahrhunderts jedoch von der reinen Architekturanschauung ausgingen, verleiht JR dem Gebauten durch die Präsenz des menschlichen Antlitzes im Medium der Fotografie eine zusätzliche bildhafte Wirkung.

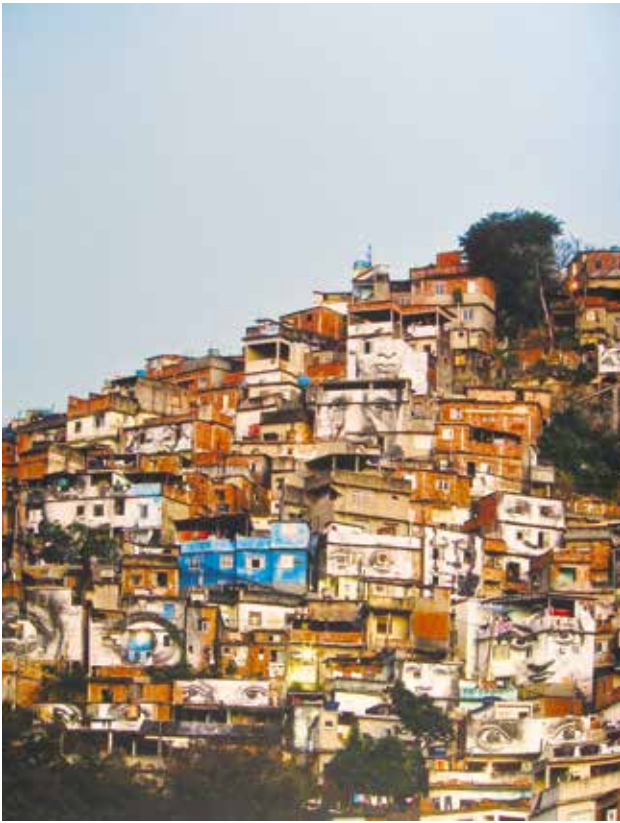
Die Wand erscheint als Grenze und als Membran, die zwischen Innen und Außen vermittelt. Die Gebäude erhalten Augen, sie erhalten ein Gesicht und somit eine Fassade im ursprünglichen Wortsinn des Begriffes *facciata*, der im Italien des 16. Jahrhunderts von *faccia* (Gesicht) abgeleitet wurde.³ Die Installation bewirkt

¹ Vgl. JR/Marco Berrebi, *Women Are Heroes: 28 millimètres*, Paris 2009, S. 144–221, 304–311.

² Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, München 1886; Theodor Lipps, *Raumaesthetik und geometrisch-optische Täuschungen*, Leipzig 1893–1897. Vgl. auch Beatrix Zug, *Die Anthropologie des Raumes in der Architekturtheorie des frühen 20. Jahrhunderts*, Tübingen u. a. 2006, sowie zur Architek-

turpsychologie zuletzt Regine Heß, *Emotionen am Werk: Peter Zumthor, Daniel Libeskind, Lars Spuybroek und die historische Architekturpsychologie*, Berlin 2013. Siehe allg. zum sympathischen Erleben von Objekten Spyros Papapetros, *On the Animation of the Inorganic: Art, Architecture, and the Extension of Life*, Chicago 2012.

³ Vgl. Charles Burroughs, *The Italian Renaissance Palace Façade: Structures of Authority*, Cambridge 2002, S. 31f.



2 Rio de Janeiro, Ansicht der Favela Morro da Providência mit der Fotoinstallation des Künstlers JR

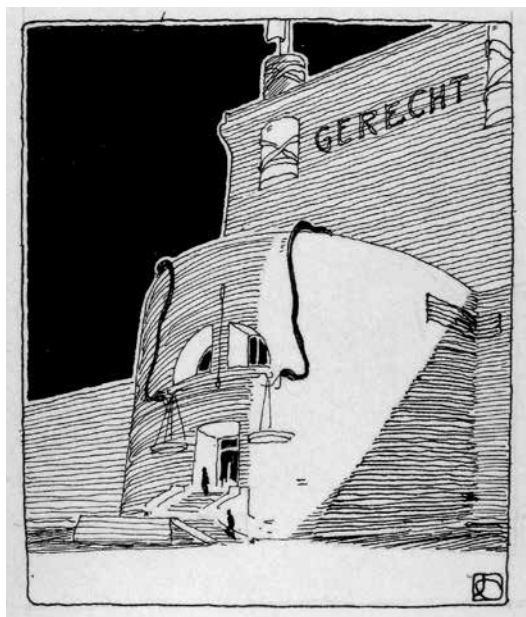
3 Joseph Maria Olbrich, Ideenskizze zu einem Gefängnis. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek

4 Cornelius Galle, *Adspetus incauti dispendium*, in: David (Anm. 5), S. 219

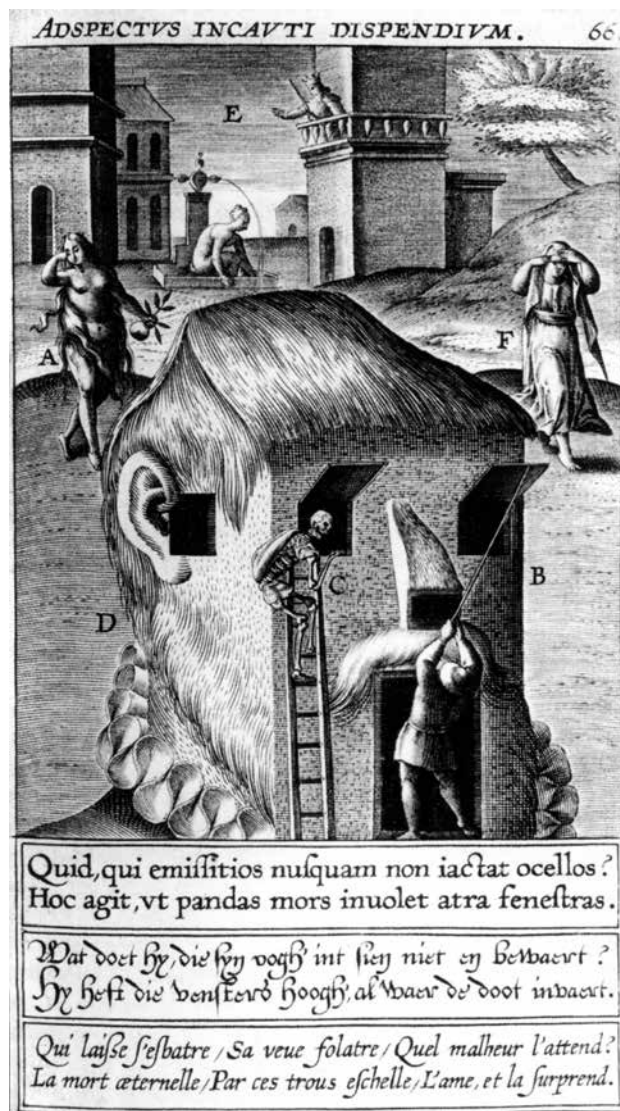
eine Belebung, eine emotive Aufladung der Architektur, zumal die Fensteröffnungen vielfach mit den Augen der Porträtierten in eins fallen, was die Gebäude in ein Kontakt aufnehmendes Gegenüber verwandelt, das den Blick des Betrachters sucht und auf sich zieht – ein Zusammenspiel, das über die Architekturpsychologie des 19. Jahrhunderts hinaus an die Tradition der Analogie zwischen Architektur und menschlichem Körper erinnert.⁴ Erwähnt seien in diesem Zusammenhang nur Joseph Maria Olbrichs Ideenskizze zu einem Gefängnis (1898; Abb. 3) oder Cornelius Galles Stich in Jan Davids Emblembuch *Veridicus christianus* (Antwerpen 1601; Abb. 4), der unter dem Motto “Das Schauen gereicht dem Sorglosen zum Schaden” die Gefahr des unheilvollen, grenzüberschreitenden Blicks in das Innere des Menschen visualisiert und dafür den Tod in Form eines Skeletts zum geöffneten Fensterauge hochsteigen lässt.⁵ Im Gegensatz zu diesem passiv die Schau erduldenen Architekturkörper wird die Eingangsfront des Gefängnisses bei Olbrich zum aktiven Ausdrucksträger. Das Gebäude wird belebt durch weit geöffnete und zugleich eng stehende Fensteraugen über dem Portalmund, der von den herabhängenden Waagschalen der Justitia flankiert wird. Unentschieden dabei bleibt, ob die ‘Mimik’ der festungsartigen Architektur die auch in der Fassadeninschrift manifestierte Funktion als Ort der Gerechtigkeit affirmiert oder doch eher Zweifel daran aufkommen lässt.

Die gezeigten Beispiele reichen von der anthropomorphen Auffassung von Architektur bis zur *faccia*, zur Fassade im buchstäblichen Sinn. So unterschiedlich sie auch sind, so deutlich weisen sie auf ein grö-

⁴ Vgl. exemplarisch vom Mittelalter bis in die Moderne Bruno Reudenbach, “Die Gemeinschaft als Körper und Gebäude: Francesco di Giorgios Stadttheorie und die Visualisierung von Sozialmetaphern im Mittelalter”, in: *Gepeinigt, begehrt, vergessen: Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, hg. von Klaus Schreiner/Norbert Schnitzler, München 1992, S. 171–198; Marcus Frings, *Mensch und Maß: Anthropomorphe Elemente in der Architekturtheorie des Quattrocento*, Weimar 1998, und *Body and Building: Essays on the Changing Relation of Body and Architecture*, hg. von George Dodds/Robert Tavernor, Cambridge 2002.



beres Problemfeld hin, das ich schlagwortartig mit dem Motto 'Architektur bewegt' umreißen möchte. Darunter verstehe ich das Wechselverhältnis zwischen dem Beleben und Bewegen von Architektur und dem emotiven Bewegtwerden durch Architektur, das im Folgenden anhand von frühneuzeitlichen Fallbeispielen aus einem speziellen Blickwinkel diskutiert wird. Im Vordergrund steht die Frage nach der Ausbildung von Schwellenräumen, deren affizierende Wirkung aus dem Zusammenspiel, aber auch dem Überschreiten, Überspielen und Transformieren von Grenzen durch die architekturgebundene Gattung der menschlichen Stützfigur resultiert, die gemäß der vitruvianischen Überlieferung an die Stelle der Säule tritt. Außergewöhnlich anmutig ist dieses Thema etwa in einer Pel-



⁵ Vgl. zu Olbrichs Gefängnisentwurf *Joseph Maria Olbrich 1867–1908: Architekt und Gestalter der frühen Moderne*, Kat. der Ausst. Darmstadt/Wien 2010, hg. von Ralf Beil, Ostfildern 2010, S. 136f.; zum Stich von Cornelius Galle Jan David, *Veridicus christianus*, Antwerpen 1601, Kap. LXVI, speziell auch S. 220 mit dem Verweis auf Jer 21: “quia ascendit mors per fenestras nostras ingressa est domos nostras disperdere parvulos de foris iuvenes de plateis”, sowie im Kontext der Fenstersymbolik Georges Teyssot, “Fenêtres et écrans: entre intimité et extimité”, in: *Revue Appareil* (6. September 2010), URL: <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=1005> (Zugriff am 14. I. 2014).



5 Pellegrino Tibaldi (?), Entwurf zu einem Bogen oder Portal. Mailand, Biblioteca Ambrosiana

legrino Tibaldi zugeschriebenen Zeichnung aus dem 16. Jahrhundert interpretiert (Abb. 5), in der ein halb-nackter männlicher Hermapylaster den Säulenschaft eines Ehrenbogens in gebückter Haltung zur Seite schiebt.

Menschliche Stützfiguren fanden in einer Reihe von Vorlagenbüchern seit dem 16. Jahrhundert weite Verbreitung.⁶ Ihre Bedeutung beschränkte sich dabei nicht allein auf ihren formal und ikonographisch anspruchsvollen Charakter. Davon zeugen die Bezeichnungen ihrer neuzeitlichen Varianten als belebte Dinge (*cose animate*), Gefangene (*pregioni*) oder Sklaven.⁷ Diese Thematik greifen etwa die bereits eingehend untersuchten Termini von Leone Leoni aus den Jahren 1565–1567 auf, die sich am Mailänder Wohn- und Atelierhaus des Künstlers tief in den Straßenraum beugen und mithin auf dessen Galeerenstrafe alludieren.⁸ Anstelle bildkünstlerischer Interpretationen, die wie Tibaldis Zeichnung allgemeingültig bleiben, fokussiert der Beitrag daher speziell jene Grenz- und Schwellenräume, in denen Gefangenschaft, Krieg und Eroberung sowie juristisches Handeln von Relevanz sind. Der angewandte Schwellenbegriff umfasst hierbei sowohl Georg Simmels Definition der Grenze⁹ als auch Bernd Krämers Überlegungen zur Schwelle, die als passierbare, aber einen (emotiven) Konflikt bedeutende Grenzstelle verstanden wird: “der konflikt im

⁶ Vgl. Erik Forssmann, *Säule und Ornament: Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. Jahrhunderts*, Stockholm 1956; George L. Hersey, *The Lost Meaning of Classical Architecture: Speculations on Ornament from Vitruvius to Venturi*, Cambridge, Mass., 1988, sowie zuletzt Marion Gartenmeister, “Karyatiden: Zu selbstreflexiven Tendenzen in der Architektur”, in: *Das Auge der Architektur: Zur Frage der Bildlichkeit in der Baukunst*, Akten der Tagung Basel 2007, hg. von Andreas Beyer/Matteo Burioni/Johannes Grave, München 2011, S. 353–375.

⁷ Mit dem Begriff “*pregioni*” beschriftet zum Beispiel Giovanni Battista Caporali, *Architettura con il suo commento et figure: Vetruiuo in volgar lingua raportato*, Perugia 1536, S. 18, die Inschrift zum Persischen Portikus. Vincenzo Scamozzi verwendet “*pregioni*” und “*cose animate*” in einem Atemzug (Vincenzo Scamozzi, *L'idea della architettura universale* [...], Venedig 1615, II.vi.35, S. 171), wohingegen Sébastien Le Clerc und Jacques-François Blondel im 18. Jahrhundert von den Figuren als Ausdruck der Sklavenschaft (*esclavage*)

sprechen (Forssmann [Anm. 6], S. 135f.; Frank Büttner, “Karyatiden und Perser: Bemerkungen zur Verwendung von Stützfiguren in der italienischen und französischen Baukunst der Renaissance”, in: *Intuition und Darstellung: Erich Hubala zum 24. März 1985*, hg. von *idem*/Christian Lenz, München 1985, S. 96, Anm. 57).

⁸ Vgl. Michael P. Mezzatesta, “The Facade of Leone Leoni’s House in Milan, the Casa degli Omenoni: The Artist and the Public”, in: *The Journal of the Society of Architectural Historians*, XLIV (1985), S. 233–249: 246, sowie ergänzend Horst Bredekamp, *Der Künstler als Verbrecher: Ein Element der frühmodernen Rechts- und Staatslehre*, München 2008, S. 38–48.

⁹ Georg Simmel definierte die Grenze 1909 insofern als Schwellenraum, als “der Mensch das verbindende Wesen ist, das immer trennen muss und ohne zu trennen nicht verbinden kann” (Georg Simmel, *Brücke und Tür: Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, hg. von Margarete Susman/Michael Landmann, Stuttgart 1957, S. 6).

punkte einer Schwelle resultiert aus den unterschiedlichen Zuständen auf beiden Seiten dieser Abgrenzung wie aus der aus beiden Richtungen unterschiedlichen Interpretierbarkeit dieser 'Schwelle'.¹⁰ Es wird auf das Problemfeld, das am Beispiel der menschlichen Stützfigur noch nicht vertieft untersucht wurde,¹¹ nochmals im Anschluss an die Analyse des Portals von Pierre Puget am ehemaligen Rathaus des Militärhafens von Toulon zurückzukommen sein, das den Dreh- und Angelpunkt des Beitrags bildet.

Der Hafen als Wahrnehmungs- und Wirkungsraum: Pugets Portal in Toulon

Pugets Portal (Abb. I, 6, 7, 17), dessen Stützfiguren die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, ist heute am Eingang des Neubaus zu besichtigen, der nach dem Krieg anstelle des ehemaligen Hôtel de Ville errichtet wurde. Dieses war 1656 vollendet worden, also zu einer Zeit, in der Frankreich die politische und militärische Vormachtstellung in Europa erlangt hatte. Die formale und ikonographische Gestaltung des Portals ist in der Puget-Forschung bereits eingehend analysiert worden, insbesondere von Guy Walton und Klaus Herding.¹² Seine Stützglieder sind jeweils zur Hälfte als Mensch und als Pilaster ausgearbeitet und können als Termini aufgefasst werden, die im Gegensatz zur Herme auch tragende Funktion besitzen. Als solche wurden die Stützfiguren bereits kongenial im ersten Entwurf zu Michelangelos Juliusgrabmal interpretiert, wo sie als Architekturglieder aufgefasst sind und die frei vor die Fassadenfront tretenden *prigioni* hinterfangen.¹³

Im Gegensatz zu souverän ihre Last tragenden Stützfiguren, wie jene bärtigen, in schwere Stoffe gehüllten Philosophengestalten, die Pellegrino Tibaldi und Lelio Buzzi im späten Cinquecento für das Portal des Sanktuariums in Saronno schufen,¹⁴ bringen Pugets nackte Portalskulpturen das Tragen der Last und die eingeschränkte Bewegungsfreiheit in der schmerzlichen Gefangenschaft deutlich zum Ausdruck. Unter ihrer Haut zeichnet sich die kräftige Muskulatur ab, die vom Aufrechterhalten der Körperspannung zeugt, während Gestik und Mimik – die seufzend geöffneten Münder und die abgewandten Blicke – Affekte zeigen, die erst durch das Gewicht der Architektur hervorgehoben werden (Abb. I, 7). Der linke Terminus (Abb. 7) verbirgt seine Augen hinter dem erhobenen Arm und stützt mit dem rechten seinen Rücken, wohingegen sein Pendant (Abb. I) eine Aufwärtsbewegung vollzieht: Er fasst mit der linken Hand kraftvoll in den faszierten Architrav und legt seine Rechte an das verzweifelt aufblickende Gesicht. Die Knechtschaft der Figuren wird jedoch insofern leicht abgefedert, als ihre Körper nicht abrupt in die Pilaster übergehen. Ihr Unterleib bleibt vielmehr in einer Zwischenzone verborgen, die an einen Schiffsschnabel erinnert und mit Motiven des Meeres dekoriert ist. Vor allem wegen der attributiven Muschelhörner gemahnen die Figuren an Tritonen.¹⁵ Doch im Gegensatz zu letzteren, deren kraftvoll-beschwingtes Spiel im Wasser unter anderem Gian Lorenzo Bernini und Peter Paul Rubens inszenierten, sind Pugets Figuren vom Moment der Gefangenschaft beherrscht, das für Tritonen ungewöhnlich ist.¹⁶

¹⁰ Bernd Krämer, *Der Raumbegriff in der Architektur. Eine Analyse räuml. Begrifflichkeit u. deren Veranschaulichung am Beispiel d. Weges u. d. Schwelle*, Hannover 1983, S. 204, sowie zur Schwelle allg. S. 203–266.

¹¹ Vgl. aber die am Ende, in Anm. 68 und Anm. 69, genannten Forschungsansätze, mit denen sich die angestellten Überlegungen berühren.

¹² Guy E. Walton, *The Sculptures of Pierre Puget*, Ann Arbor 2005, S. 12–20; Klaus Herding, *Pierre Puget: Das bildnerische Werk*, Berlin 1970, S. 38–44. Vgl. auch Gérard Monnier, "Puget et le portail à atlantes", in: *Puget et son temps*, Akten der Tagung Aix-en-Provence/Marseille 1971, Aix-en-Provence 1972, S. 73–81.

¹³ Vgl. Claudia Echinger-Maurach, *Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal*, Hil-

desheim u. a. 1991, I, S. 190–219 (zu Michelangelos erstem Grabmalsentwurf), S. 206–216 (zum Terminus).

¹⁴ Vgl. Maria Luisa Gatti Perer, *Il Santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno*, Mailand 1996, S. 291 und S. 306, sowie Eugene J. Johnson, "Portal of Empire and Wealth: Jacopo Sansovino's Entrance to the Venetian Mint", in: *The Art Bulletin*, LXXXVI (2004), S. 430–458, zum Eingangportal der Biblioteca Marciana in Venedig, dessen muskulöse Stützfiguren gleichsam ungerührt ihre Last tragen.

¹⁵ Vgl. Herding (Anm. 12), S. 39.

¹⁶ Vgl. zum Beispiel Rubens' *Bündnis der Erde mit dem Wasser* (um 1618) aus der Eremitage in St. Petersburg, sowie Gian Lorenzo Berninis *Fontana del Tritone* (1642/43) auf der Piazza Barberini in Rom.

Welche Wirkung resultiert aus dem Zusammenspiel dieser Stützglieder – deren Expressivität dem Oszillieren zwischen Lebendigkeit und Gefangenschaft, zwischen menschlicher Natur und mythischen Meerwesen entspringt – und der steinernen Festigkeit der Architektur, was in diesem Fall heißt: einer öffentlichen Verwaltungsarchitektur? In diesem “jeu de forces”¹⁷ behauptet und demonstriert die letztere ihre Überlegenheit: Die Kraft und Lebendigkeit der bewegten Gefangenenfiguren wird sichtlich für das Aufrechterhalten der architektonischen wie staatlich-administrativen Ordnung benötigt, im selben Augenblick jedoch gebändigt. In diesem Spiel der Kräfte scheinen zugleich die Schrecken des Meeres – der Natur¹⁸ wie des kriegerischen oder räuberischen Angriffs – bezwungen und die eigene Position, auch im Mittelmeerraum, gestärkt.¹⁹ Zudem wirken die Figuren, als seien sie selbst den Bewegungen des Windes und des Wassers ausgesetzt,²⁰ welche im Sinn des eingangs formulierten Mottos ‘Architektur bewegt’ auf die Wahrnehmung des Gebauten zurückwirken. Da dieses Bewegungsmotiv maßgeblich mit der Lage des Rathauses zusammenhängt, soll hier nicht weiter auf die vielbeachtete Auseinandersetzung Pugets mit künstlerischen Vorbildern wie Michelangelo, Pietro da Cortona oder den Carracci eingegangen werden.²¹ Von Interesse ist vielmehr seine Tätigkeit als Bildhauer in Marseille und Toulon.

In beiden Städten entwarf Puget zahlreiche Schiffsdekorationen.²² Und er studierte dort auch die Hafenarbeiter und Lastenträger, deren Tätigsein er in einigen Zeichnungen thematisierte: in der Darstellung

einer gebückten Trägerfigur zum Beispiel, die im Bildvordergrund wie ein lebendiges *modello* vor das Schiff tritt, dessen mittlere Heckzone ebenfalls von menschlichen Stützfiguren überbrückt wird (Abb. 8). Dieses dynamische Beziehungsgefüge von menschlicher Figur und Architektur kennzeichnet in sehr viel umfassenderem Sinn den sozialen und phänomenologischen Wirkungs- und Wahrnehmungsraum von Pugets Portalfiguren – bedingt durch die exponierte Position des 1608 bis 1610 am Hafen errichteten Hôtel de Ville, dessen Schauffassade erst in einem zweiten Bauabschnitt ab 1625 zum Wasser hin orientiert und später von Puget dekoriert wurde. Die Portalfiguren waren daher direkt auf die Einfahrt des Hafens ausgerichtet, den Ludwig XIV. und Jean-Baptiste Colbert zum wichtigsten Militärhafen Frankreichs ausbauen ließen, nachdem Heinrich IV. dafür bereits um 1600 die Voraussetzungen geschaffen hatte.²³ Puget machte die axiale Beziehung zwischen der Hafeneinfahrt und dem Rathaus dann auch selbst zum Thema einer eindrücklichen lavierten Federzeichnung (1676), die den Blick aus der Vogelperspektive über die sternförmige Einfassung des Hafenbeckens hinweg auf das Rathaus und dessen Vorplatz richtet (Abb. 9).

Die Quellen zum Hôtel de Ville in Toulon sind noch zu wenig aufgearbeitet, um nähere Aufschlüsse über die Anlage und Funktion der Räume sowie die zeremonielle Einbindung des Portals zur Zeit Pugets zu geben. Auf der zugehörigen Place de la Mer standen jedenfalls ein Brunnen für die Versorgung der Kriegs- und Handelsmarine sowie Kanonen zum Salutieren

¹⁷ “Jeu de force” spielt auf Étienne Jollets Verwendung dieses Begriffs im Rahmen seiner Studie über die Bedeutung des Gewichts in der Malerei des 18. Jahrhunderts an (Étienne Jollet, *Les figures de la pesanteur: Newton, Fragonard et Les Hasards heureux de l'escarpolette*, Nîmes 1998, S. 8).

¹⁸ Vgl. etwa Scamozzi (Anm. 7), II.viii.7, der anlässlich der Anlage von Häfen die “fortune del Mare” erwähnt, die “à molti apportano terrore”.

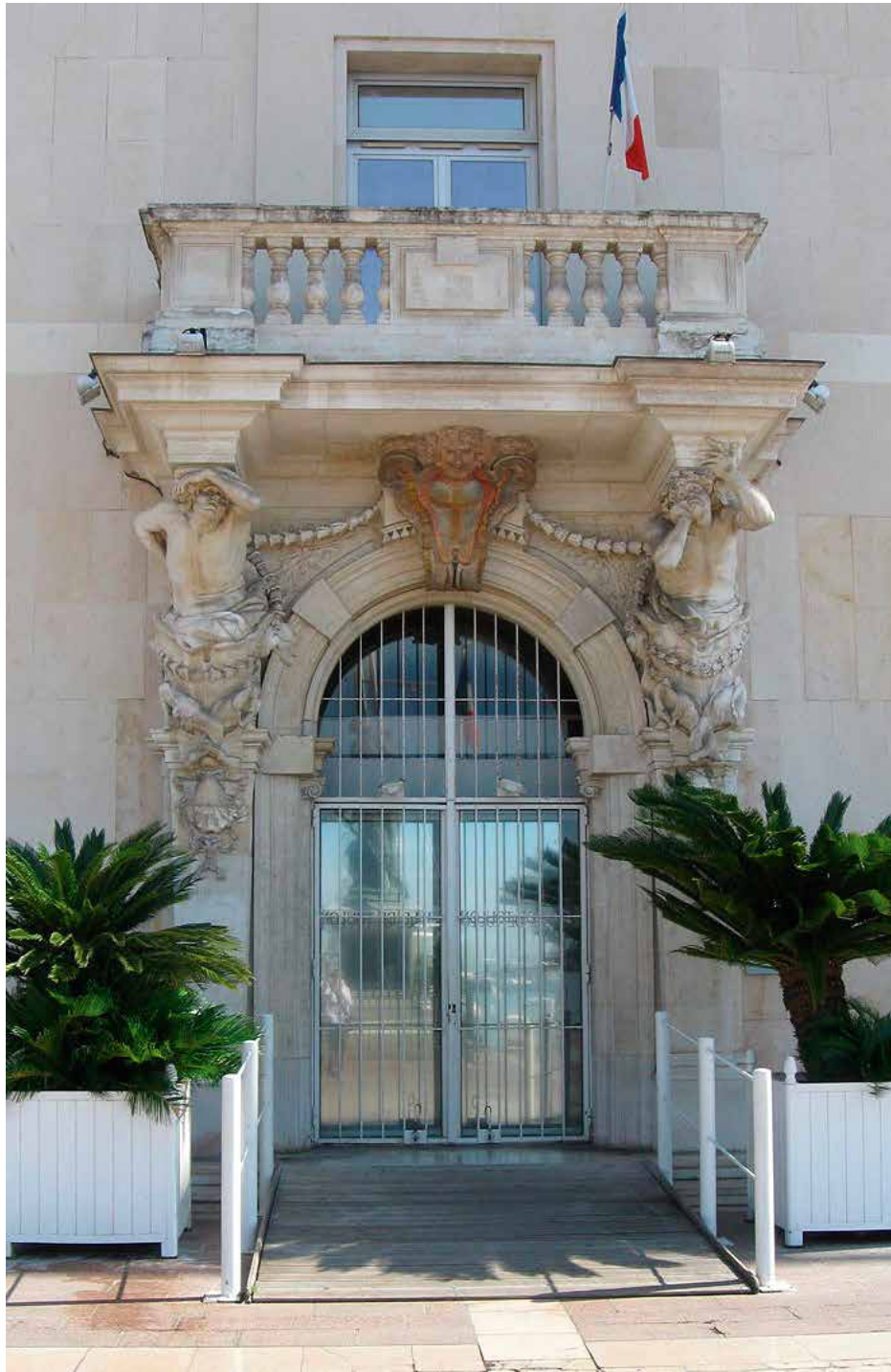
¹⁹ In diesem Sinne begründet auch Walton (Anm. 12), S. 19, die Wahl maritimer Figuren für das Portal: “Furthermore, the presence of a marine Terminus might have had a particular meaning for the Toulonnais who were primarily engaged in defending the southern coast of France”.

²⁰ Vgl. Herding (Anm. 12), S. 39.

²¹ Vgl. *ibidem* und Walton (Anm. 15) sowie zu Puget als Bildhauer *Pierre Puget: peintre, sculpteur, architecte 1620–1694*, Kat. d. Ausst. Marseille/Genua 1994/95, hg. von Marie-Paule Vial, Marseille 1994, S. 88–169.

²² Vgl. dazu den Beitrag von Klaus Herding, “Schiffszeichnungen im Werk von Pierre Puget: Zu einem Blatt der Albertina”, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XXIX (1966), S. 133–148, und *Pierre Puget* (Anm. 21), S. 172–183, 202–231.

²³ Vgl. Jean-Paul Meyrueis, *Toulon et son patrimoine: portes et façades, corderie et front de mer*, Toulon 2008, S. 167–173.



6 Pierre Puget, Portal des
ehemaligen Hôtel de Ville
am Hafen von Toulon



7 Pierre Puget, Portal des ehemaligen Hôtel de Ville am Hafen von Toulon, Detail der Portalskulptur links (Aufnahme von 1928)

8 Pierre Puget, Lastträger und Schiffsheck. Paris, Privatsammlung

der Schiffe.²⁴ Ähnlich wie es in einem kolorierten Stich von 1793 sowie einer Pressefotografie von 1913 zu sehen ist, die den Staatspräsidenten Raymond Poincaré beim feierlichen Verlassen des Rathauses zeigt, dürften auch zur Zeit Pugets Vertreter der Stadt ihren Platz bei offiziellen Anlässen auf dem Balkon über dem Portal eingenommen haben²⁵ – also auf dem Rücken der Portalfiguren wie auf Unterworfenen. Diese Subordination menschlicher Tragefiguren unter öffentlich in Aktion tretende Amtsträger erinnert noch entfernt an den venezianischen *Gobbo* (1541) auf dem Campo vor San Giacomo di Rialto (Abb. 10). Dieser trägt in vollständig gebückter Haltung und mit einer starken Kopfwendung unterhalb des ionischen Kapitells die Treppe zur Säulenplinthe, von der aus die Gesetze und öffentlichen Verlautbarungen der Republik verlesen wurden. Dass der *Gobbo* als *statua parlante* auch zum „Sprachrohr von Kritik und Satire“ wurde und sich auf diese Weise gegen seine Position zur Wehr setzte,²⁶ macht die potentielle Gefährdung scheinbar stabiler Positionen deutlich, die der menschlichen Stützfigur – mehr als jeder Säulenordnung – latent innewohnt.

Für die Betrachtung des spezifischen Wahrnehmungs- und Wirkungsraums der Stützfiguren in Toulon sind neben den merkantilen ferner die militärischen Funktionen des Hafens relevant, in dem noch heute – von Pugets Portal aus sichtbar – die Kriegsmarine stationiert ist. Der Ortsgebundenheit der Rathausarchitektur stand schon im 17. Jahrhundert die Bewegung von Galeeren und Segelschiffen gegenüber, die ebenfalls mit menschlichen Stützfiguren dekoriert sein konnten und – so auch von Puget – als *bâtiments de*

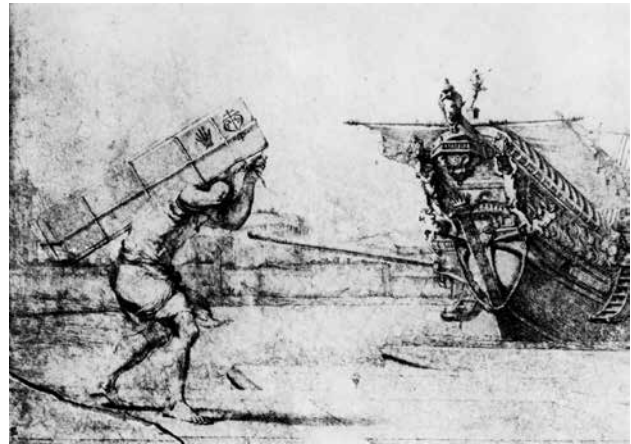
²⁴ *Ibidem*, S. 182.

²⁵ Vgl. zum kolorierten Stich von Andrea Féraut, der den Empfang der Engländer im Hafen von Toulon 1793 zeigt, Mireille Forget, *Illustration du vieux Toulon*, Avignon 1983, Nr. 85. Die Pressefotografie aus dem Jahr 1913 ist im digitalen Bildarchiv der Bibliothèque nationale de France einsehbar, URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6925530t.r=hotel+de+ville+toulon+poincar%C3%A9.langDE> (Zugriff am 14. I. 2014).

²⁶ Vgl. Dietrich Erben, *Der steinerne Gast: Die Begegnung mit Statuen als Vorgeschichte der Betrachtung*, Weimar 2005, S. 24–26.

mer, als fahrende Gebäude des Meeres also, bezeichnet wurden. Bereits Herding hat die Ähnlichkeit zwischen Palastfassaden und den Heckaufbauten der Schiffe herausgestellt und zugleich betont, wie sehr deren Architektur hinter den Skulpturen zurücktreten konnte, die das Schiff als dahinziehenden Körper charakterisierten. Dieses Bewegungsmotiv scheint in den Portalskulpturen wieder aufgenommen.²⁷ Hatte aber nicht auch deren Gefangenschaftsmotiv einen aktuellen Bezug? Die Frage liegt insofern nahe, als die Schiffe oftmals zugleich als Gefängnisse fungierten. Die Forschung zu den französischen Galeeren unter Ludwig XIV. hat dies bereits herausgestellt und die Rolle der Offiziere als Gefängniswärter sowie den Anteil des Malteserordens an der Ausbildung von Aristokraten für die Schifffahrt und die Gefängnisadministration betont.²⁸

Es ist daher sozialgeschichtlich wie rezeptionsästhetisch relevant, dass von den fahrenden *prisons* und *bâtiments de mer* in Städten wie Toulon auch Sklaven und Galeerensträflinge während der Zeit, in der die Schiffe im Hafen lagen, zur Arbeit an Land gingen.²⁹ Auf diese Situation kam um 1630 schon ein Autor wie Jean-Jacques Bouchard zu sprechen, der in seinem Reisebericht das rundum begehbbare Hafenbecken Toulons ausgiebig beschreibt und mit einem großartigen Theater vergleicht. Bouchard betont aber auch, dass dort, auf den Galeeren, die ganze menschliche Misere und Inhumanität sichtbar werde.³⁰ Im Hafen von Toulon müssen folglich nicht nur Reisende, Offiziere, städtische Amtsträger und die übrige Stadtbevölkerung den menschlichen Körper im Zeichen der *imitatio* beziehungsweise *repraesentatio* der Gefangenschaft erblickt



haben. Auch Sklaven und Galeerensträflinge – wie sie später selbst im Bildvordergrund von Claude Joseph Vernets *Vue du vieux port de Toulon* (1756) in roten Gewändern und aneinandergekettet zu sehen sind³¹ – haben wir uns als Betrachter vorzustellen, wenngleich nicht bekannt ist, ob ihre Begegnung mit den Skulpturen am Rathaus eher zufällig oder orchestriert geschah.

Schwellenräume als ‘sympathetische’ Interaktionsräume

Bei dieser Begegnung des menschlichen Körpers mit seiner eigenen Verkörperung, bei dieser Symmetrie als Grundlage von Sympathie setzen die folgenden Überlegungen an. Doch wird der Sympathiebegriff hier nicht im streng frühneuzeitlichen Sinn verwendet, der zugleich naturphilosophisch-magische, medizinische und alchemistische Implikationen umfasst; entscheidend ist vielmehr seine Bedeutung als ‘mitempfinden’, ‘teilhaben an einer Beschaffenheit’ oder ‘Wechselbeziehung’,³² die

²⁷ Siehe dazu Herding (Anm. 22), S. 133 (zum Begriff der *bâtiments de mer*) und S. 143. Vgl. zum Schiff in den bildenden Künsten zuletzt *Vom Anker zum Krähennest: Nautische Bildwelten von der Renaissance bis zum Zeitalter der Fotografie*, hg. von Nicole Hegener/Lars U. Scholl, Bremen 2011.

²⁸ Siehe Paul Walden Bamford, *Fighting Ships and Prisons: The Mediterranean Galleys of France in the Age of Louis XIV*, Minneapolis 1973. Das Bedeutungsspektrum des Begriffs *galera* erstreckt sich von *nave* bis *prigione* (*Galee toscane e corsari barbareschi: il diario di Aurelio Scetti, galeotto fiorentino [1565–1577]*, hg. von Luigi Monga, Fornacette 1999, S. 28).

²⁹ Vgl. Bamford (Anm. 28), S. 25–27.

³⁰ Jean-Jacques Bouchard, *Journal, I: Les confessions: voyage de Paris à Rome, le carnaval à Rome*, hg. von Emanuele Kanceff, Turin 1976, S. 81, sowie zu Toulon allg. S. 80–84, 99–117.

³¹ Vgl. die Abbildungen in *Joseph Vernet (1714–1789): les vues des ports de France*, [Paris] 2011, o. P.

³² Vgl. zu den genannten Bedeutungshorizonten das Lemma “Sympathie” im *Deutschen Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, Leipzig 1854–1961 (Zugriff am 28. 2. 2013), URL: <http://woerterbuchnetz.de/>



auf Positionen des 18. Jahrhunderts zurückgeht: auf Johann Gottfried Herder etwa, der die Wirkung der Sympathie in seiner Schrift zur *Plastik* 1778 auf die Beziehung zwischen Skulptur und Betrachter überträgt und das Motiv des Hässlichen und Schmerzhaften eigens thematisiert, sowie auf die englische Moralphilosophie, die Sympathie als Grundlage menschlicher Kommunikation und Sozialisationsfähigkeit begreift.³³ Vor diesem Hintergrund wird die Komplexität der dynamischen Beziehung zwischen Architektur, Skulptur und Betrachter ersichtlich; und dies umso mehr, wenn zum einen formalästhetische, soziale, emotive und andere Wirkungsmöglichkeiten berücksichtigt werden, deren Historisierung jedoch eine methodische Herausforderung bleibt, und zum anderen über die Af-

fektbeziehungen und die Emotionsgeschichte hinaus³⁴ auch aktuelle Ansätze der Soziologie für die Thematik nutzbar gemacht werden: Diese verstehen Architektur nicht identitätslogisch als Ausdruck oder Symbol von etwas anderem, sondern als Gefährten (“Sozius”) und betonen damit im Sinne der Theorie des Gefüges von Gilles Deleuze die Bewegung zwischen dem scheinbar Gefestigten.³⁵

In einem solchen Dazwischen gewinnt die menschliche Stützfigur eine eigene Bedeutung. Dass sie deshalb im Grunde auch ein eigenes Verständnis der Dynamik ihrer Perzeption und ihres semantischen Anspruchs erfordert, hat schon Stefan Schweizer betont.³⁶ Und obwohl die Stützfigur zu den lange und vielfältig beachteten Themen der Kunst- und Archi-

DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GS57587 (Zugriff am 14. I. 2014), und in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, X, hg. von Karlfried Gründer, Basel 1998, Sp. 751–762.

³³ Johann Gottfried von Herder, *Plastik: Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*, Riga 1778, S. 49. Vgl. zu Herder und zum Begriff des “Sympathetischen” auch Irmela Marei Krüger-Fürhoff, *Der versehrte Körper: Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals*, Göttingen 2001, S. 74; zur englischen Moralphilosophie unter anderem Carsten Zelle, “Schrecken und Erhabenheit: Mündigkeit, Selbstgefühl und das aufgeklärte Subjekt am Ende des 18. Jahrhunderts”, in: *Pathos, Affekt, Gefühl: Die Emotionen in den*

Künsten, Akten der Tagung Frankfurt a. M. 2002, hg. von Klaus Herding/Bernhard Stumpfhaus, Berlin 2004, S. 400–418: 402–405.

³⁴ Vgl. die Beiträge *ibidem* sowie Jan Plamper, *Geschichte und Gefühl: Grundlagen der Emotionsgeschichte*, München 2012.

³⁵ Vgl. Heike Delitz, *Gebaute Gesellschaft: Architektur als Medium des Sozialen*, Frankfurt a. M. 2010, S. 11–42. Siehe dazu ergänzend Heß (Anm. 2), die auch das 18. Jahrhundert integriert.

³⁶ Vgl. Stefan Schweizer, “‘Stil’, ‘Bedeutung’, ‘Wahrnehmung’: Genese und Entwicklung interdisziplinärer Architekturdeutung sowie ihre kulturwissenschaftlichen Perspektiven”, in: *Bauen als Kunst und historische Praxis: Architektur*

tekturgegeschichte zählt,³⁷ ist ihre potentielle Wirkmacht bisher nicht im Rahmen jenes Beziehungsgefüges problematisiert worden, in dem das Motiv der menschlichen Gefangenschaft auf eine soziale Realität trifft und damit das Motto “Der Betrachter ist im Bild”³⁸ eine große Unmittelbarkeit gewinnt.³⁹

Der Beitrag soll daher einen problemorientierten Vergleichshorizont für Pugets Portalgruppe eröffnen, der bei der affektiven Aufladung architektonischer Grenzen ansetzt und davon ausgehend die menschliche Stützfigur unter zwei Gesichtspunkten betrachtet: Zum einen wird nach dem Aspekt der *imitatio* beziehungsweise *repraesentatio* der Gefangenschaft im Zeichen des Fremden, des Krieges und der Eroberung gefragt, zum anderen nach der Bedeutung der menschlichen Stützfigur in administrativen und juristischen Handlungsräumen. Zwischen diesen beiden Polen ist Pugets Portal anzusiedeln. Denn die Rezeption seiner allgemeingültigen Figuren blieb zugleich an eine Verwaltungsarchitektur und an Frankreichs wichtigsten Militärhafen gebunden, die als Wahrnehmungs- und Wirkungsräume soeben betrachtet wurden und in Wolfgang Kemps Sinn als “primäre Kontexte” anzusehen und auf ihre *longue durée* hin zu befragen wären.⁴⁰

und Stadtraum im Gespräch zwischen Kunstgeschichte und Geschichtswissenschaft, hg. von Stefan Schweizer/Jörg Stabenow, Göttingen 2006, S. 21–83; 76f.

³⁷ Vgl. allg. Forssmann (Anm. 6), S. 132–180; Evamaria Schmidt, *Geschichte der Karyatide: Funktion und Bedeutung der menschlichen Träger- und Stützfigur in der Baukunst*, Würzburg 1982; Hersey (Anm. 6), S. 69–174; Joseph Rykwert, *The Dancing Column: On Order in Architecture*, Cambridge, Mass., 1996; Klaus Jan Philipp, *ArchitekturSkulptur: Die Geschichte einer fruchtbaren Beziehung*, Stuttgart 2002, S. 18–41. Vgl. zu einzelnen Schwerpunkten auch Stefan Schweizer, “*Exemplum servitutis?* Zum Nachleben des antiken Atlasmotivs und zur Genese architektonischer Stützfiguren im Mittelalter”, in: *Bilder der Macht in Mittelalter und Neuzeit: Byzanz – Okzident – Rußland*, hg. von Otto Gerhard Oexle/Michail A. Bojcov, Göttingen 2007, S. 119–185; Büttner (Anm. 7), S. 87–96; Sabine Frommel, “*Coullonnes en grez en façon de Thermes à mode antique*”: Karyatiden und Hermen am französischen Hof in den Jahren 1540”, in: *Synergies in Visual Culture – Bildkulturen im Dialog: Festschrift für Gerhard Wolf*, hg. von Manuela De Giorgi/Annette Hoffmann/Nicola Suthor, Paderborn 2013, S. 431–446; Stefan Schweizer, “Konkurrenzen zwischen Text- und



9 Pierre Puget, Ansicht des Arsenal und Hafens von Toulon (Detail). Paris, Bibliothèque nationale, Département des cartes et plans, ICa/SHM, portefeuille 76, pièce 2

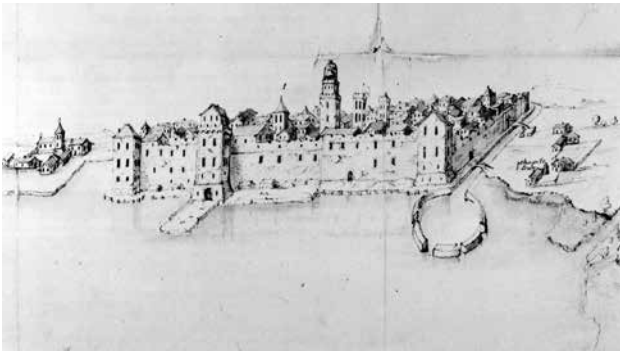
10 Pietro Grazioli da Salò, Gobbo di Rialto. Venedig, Campo San Giacomo di Rialto

Artefaktautorität: Atlanten, Karyatiden und Perser in der Architektur und Architekturtheorie des Barock”, in: *Welche Antike? Konkurrierende Rezeptionen des Altertums im Barock*, hg. von Ulrich Heinen, Wiesbaden 2011, II, S. 1047–1078.

³⁸ In Anspielung auf *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, hg. von Wolfgang Kemp, Köln 1985.

³⁹ Siehe vergleichend auch zu den Sklavenfiguren des Denkmals für Ferdinando I. in Livorno Stephanie Hanke, “Monumente am Wasser: Ehrenstandbilder in Hafenanlagen der Frühen Neuzeit”, in: *Skulptur und Platz: Raumbesetzung – Raumüberwindung – Interaktion*, hg. von Alessandro Nova/Stephanie Hanke, Berlin/München 2014, S. 97–124: 102–109, sowie zum Protest der Sklaven an den Monumenten im 18. Jahrhundert Godehard Janzing, “*Levez-vous citoyens!*: Military Reforms and the Fate of the Pedestal Slaves in Eighteenth-Century France”, in: *Reading the Royal Monument in Eighteenth-Century Europe*, hg. von Charlotte Chastel-Rousseau, Farnham 2011, S. 55–70.

⁴⁰ Wolfgang Kemp, “Kontexte: Für eine Kunstgeschichte der Komplexität”, in: *Texte zur Kunst*, II (1991), S. 89–101: 89.



11 Chevalier de Clerville, Elevation de l'ancienne ville de Toulon, ainsy qu'elle estoit avant qu'on l'eust circonvalée de bastions. Paris, Bibliothèque nationale, Département des manuscrits, Cinq Cents de Colbert, Nr. 123 bis

Architektonische Grenzen – Durchdringung und emotive Besetzung

Die Position, die Pugets Portal innerhalb der Stadtmorphologie Toulons besetzt, ist aus der Sicht der *longue durée* von besonderer Bedeutung, da sie genuin fortifikatorisch geprägt ist; damit verbindet sich die Frage nach der Ausbildung und affektiven Besetzung von Grenz- und Schwellenräumen. Denn dort, wo sich die Place de la Mer vor dem Portal erstreckt, verlief ein halbes Jahrhundert zuvor noch die gebaute Grenze am Wasser, die ab 1606 demoliert wurde. Es handelte sich dabei um die Stadtbefestigung mit dem als *Porte de la Mer* oder auch *Porte du Môle* bezeichneten Bastionsturm, der dem ersten Rathausneubau wich und in einer Zeichnung aus dem 17. Jahrhundert, zur Zeit als Colbert den Hafen erneuern und ausbauen ließ, bereits bildlich 'rekonstruiert' wurde (Abb. II).⁴¹ Für die potentielle Semantik des späteren Portals bedeutsam ist, dass Grenzsituationen wie diesen die Thematik des Schreckens alles andere als fern war, und dies bereits etymologisch. Erinnert

sei nur an antik-römische und juristische Begründungen des Territoriumsbegriffs, der von Autoren wie Pomponius von *terrere* ("abschrecken") abgeleitet wurde, weil das Territorium das freie Land bezeichne, aus dem die Feinde zurückgewiesen worden sind.⁴² Zum Sinnbild für die Grenzen zunächst des römischen Territoriums wie dann für die Grenze im Allgemeinen wurde schließlich gemäß Ovid der antike Gott Terminus, der seinen Platz auf dem römischen Kapitol selbst dann noch behauptete, als ein neuer Tempel für Jupiter errichtet wurde. Formal wurde Terminus bis in die Neuzeit als Hermenpilaster interpretiert.⁴³ In der Übernahme dieses Motivs am Rathausportal von Toulon klingt daher noch die Konnotation als Grenzsymbold an. Dass Pugets Figuren auf die spezifische Symbolfunktion des Terminus anspielen, ist umso bemerkenswerter, als sie sich nun in jener Schwellensituation in der Gefangenschaft winden, auf deren wehrhafte Vorgängerbauten die Schrecken des Angriffes durch die schnellen, lauten und zerstörerischen Feuerwaffen formbildend einwirkten. Den Einfluss der vergleichsweise jungen Kriegswaffen auf die semantische Aufrüstung der Festungsarchitekturen im 16. Jahrhundert hat Marion Hilliges bereits eindrücklich untersucht.⁴⁴

Architektonische Grenzen wurden in der frühen Neuzeit auf vielfältige Weise durchdrungen, überspielt und emotiv besetzt – indem Stadtmauern und Bastionen zum Beispiel mit Feuerwaffen ausgestattet wurden, denen ebenso aufgerüstete Schiffsarchitekturen gegenüber treten konnten, wie es im Falle von Toulon auch ein kolorierter Druck aus napoleonischer Zeit zeigt (Abb. I2). Noch dramatischer aufgeladen ist die Konfrontation in Gemälden wie *Een oosterse haven* von Bonaventura Peeters d. Ä. (1614–1652) (Abb. I3). Die Architekturen an Land und im Wasser sind hier auffei-

⁴¹ Vgl. zur Stadtentwicklung auch Meyrueis (Anm. 23), S. 151–233, sowie zum Stadtbild vor Heinrich IV. Forget (Anm. 25), Nr. 4–6.

⁴² Vgl. zur Etymologie Merio Scattola, "Die Grenze der Neuzeit", in: *Die Grenze: Begriff und Inszenierung*, hg. von Markus Bauer/Thomas Rahn, Berlin 1997, S. 37–72: 38.

⁴³ Zur antiken Überlieferung und frühneuzeitlichen Deutung des Terminus vgl. die instruktiven Überlegungen von Echinger-Maurach (Anm. I3), S. 206, 219.

⁴⁴ Marion Hilliges, *Das Stadt- und Festungstor: Fortezza und sicurezza – semantische Aufrüstung im 16. Jahrhundert*, Berlin 2011.

12 Anonym, Fuite et embarquement précipité des Anglais lors la prise de Toulon par l'armée républicaine, kolorierter Kupferstich



13 Bonaventura Peeters d. Ä., Een oosterse haven. Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Museum voor Oude Kunst





14 Palermo,
Porta Nuova,
Ansicht von
Süden

nander ausgerichtet und von beweglichen Kanonenrohren durchsetzt. Frontal in den Blick rückt die gespreizte Gefangenengigur am Schiffsheck: In der Märtyrpose des hl. Andreas überbrückt sie jenes Geschoss, das die sichtbaren menschlichen Akteure von den unsichtbaren scheidet, die im Inneren des Schiffskörpers für das Bedienen der Kanonen zuständig sind.

Die emotive 'Aufladung' architektonischer Grenzen konnte zudem nicht nur durch Geschützrohre, sondern auch durch die Imitation von Kanonenkugeln auf der Fassadenhaut erfolgen, wie etwa am Wiener Tor in Hainburg. Dort wurden Geschützkugeln nachträglich so unregelmäßig in die glatte obere Wandzone eingemauert, dass sie einen Beschuss suggerierten, der erfolglos geblieben war. Die damit verbundene Absicht, auf der dem Feind zugewandten Feldseite Stärke und Unzerstörbarkeit zu demonstrieren, aber auch apotropäisch und abschreckend zu wirken,⁴⁵ führt wieder zum Ausgangsthema zurück: Denn dieselbe Funktion konnten an anderen Grenz- und Schwellenräumen menschliche Stützfiguren übernehmen.

Menschliche Stützfiguren im Zeichen des Fremden, des Krieges und der Eroberung

Die etymologische Beziehung zwischen Territorium und *terreo* ist für die Frage nach der Verkörperung der Gefangenschaft im Zeichen des Fremden, des Krieges und der Eroberung ebenso im Auge zu behalten wie die antike Tradition von Gefangenengiguren: etwa der Daker am römischen Konstantinsbogen, die jedoch keine Tragefiguren sind, oder der Karyatiden des Augustusforums, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann.⁴⁶ Ungleich signifikanter sind zwei neuzeitliche Monumente, in denen Terminus als Sinnbild der Grenzen des Territoriums, aber auch des Todes (nach Erasmus von Rotterdam)⁴⁷

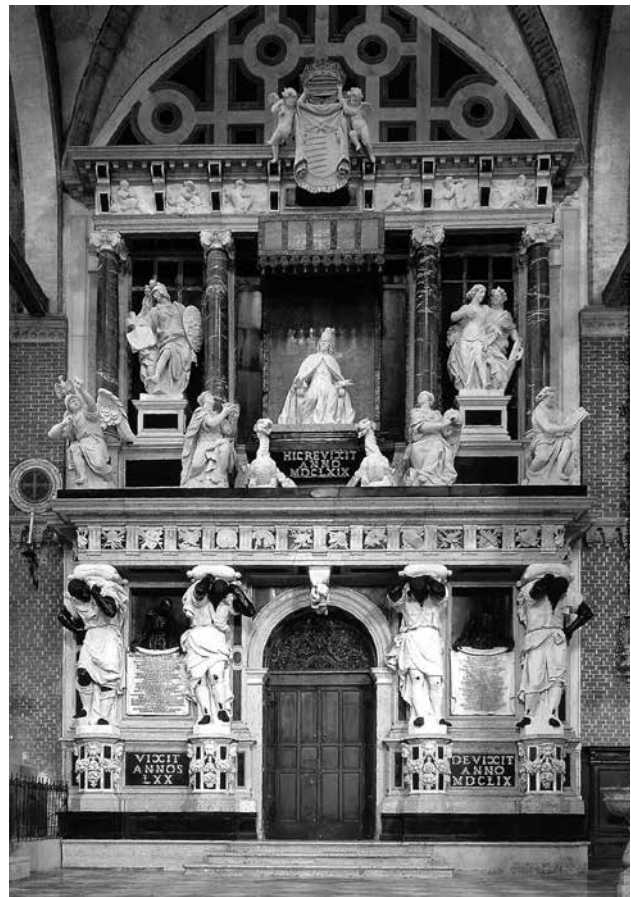
⁴⁵ Vgl. *ibidem*, S. 175.

⁴⁶ Vgl. allg. zur Antike Schmidt (Anm. 37).

⁴⁷ Vgl. Echinger-Maurach (Anm. 13), S. 207f.; siehe auch Jan Bialostocki, "Rembrandt's 'Terminus'", in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, XXVIII (1966), S. 49–60.

an Bedeutung gewinnt: zum einen die Porta Nuova in Palermo (1583), die im Osten der Stadt an den Normannenpalast angebaut ist (Abb. 14), und zum anderen das Dogengrabmal des Giovanni Pesaro in Venedig (1669) (Abb. 15). Die Untergeschosse beider Monumente sind durch menschliche Stützfiguren gegliedert, die – im Gegensatz zu Pugets nicht näher charakterisierten Gefangenen – als Sarazenen beziehungsweise als *turchi neri* kodiert und einem eigenen “Blickregime”⁴⁸ ausgesetzt sind. Sie wurden als feindliche Körper klassifiziert und in die Position von Untergebenen gebracht, deren Knechtschaft die Architektur mit den ihr eigenen Gesetzen des Tragens und Lastens vollzieht und perpetuiert.

Dabei richtet sich die 1583 vollendete Porta Nuova der Hafenstadt Palermo mit einem gänzlich anderen Motivrepertoire als das mit Kanonenkugeln aufgerüstete Wiener Tor in Hainburg zur Feldseite hin aus, das heißt Richtung Monreale sowie Nordafrika und speziell Tunesien. Nachdem dort Karl V. 1535 einen Sieg über die Osmanen errungen hatte, war er durch ein ephemeres Tor in Palermo eingezogen. An dessen Stelle ließ Marcantonio Colonna, der in Lepanto selbst gegen die Osmanen gekämpft hatte, ein halbes Jahrhundert später die Porta Nuova errichten – als Grenzmarke, Tor und Erinnerungsmonument. Verbündete wie Gegner wurden hier mit den Ergebnissen militärischer Gewalt und Eroberung konfrontiert,⁴⁹ in Form von vier kolossalen halbnackten Gefangenenfiguren, die wie in einem ewigen Triumphzug in Stein gemeißelt sind. Durch den spitzen Oberlippenbart und den Turban sind sie als Sarazenen beziehungsweise Mauren und damit als Feindbild kodiert. Ohne sich wie Pugets Figuren zu bewegen, unter dem Druck zu winden und dadurch Autonomie über ihren Körper zu gewinnen, verharren sie mit teils überkreuzten, teils



15 Baldassare Longhena,
Grabmal des Dogen
Giovanni Pesaro. Venedig,
Santa Maria Gloriosa dei Frari

⁴⁸ Vgl. zum Blickregime als Bestandteil einer “visuellen Ästhetik der Differenz” Viktoria Schmidt-Linsenhoff, *Ästhetik der Differenz: Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert*, Marburg 2010.

⁴⁹ Stefan Schweizer, *Zwischen Repräsentation und Funktion: Die Stadttore der Renaissance in Italien*, Göttingen 2002, S. 443–449.

unausgeführt gebliebenen Armen in der architektonischen Gefangenschaft. In dieser Haltung blicken sie weit in die Ferne und tragen paarweise das Gebälk der Rustika-Architektur, deren Fundamentierungsarbeiten teilweise bereits von Sklaven ausgeführt worden waren.

Nicht weniger drastisch werden politische Gegenwartsbezüge sodann im Grabmal des militärisch weitgehend erfolglosen Dogen Giovanni Pesaro in der Frari-Kirche in Venedig herausgearbeitet (Abb. 15), das 1669 – nur wenige Jahre nach Pugets Portalskulpturen – entstanden ist.⁵⁰ An seinem exponierten Standort markiert das monumentale Grabmal einen Grenz- und Schwellenraum in doppeltem Sinn: indem es die Schwelle zwischen Leben und Tod versinnbildlicht und den Seiteneingang der Kirche überformt, damit also zum leibhaftigen Durchgangsraum zwischen Sakral- und Stadtraum wird; und dies in Form einer triumphalen, zweigeschossigen Kolonnadenarchitektur von Baldassare Longhena, deren ganze Last auf den Schultern von vier bichromen und kolossalen Atlanten ruht.⁵¹

Mit ihren muskulösen, aus schwarzem Marmor gearbeiteten Körpern und den teils zerfetzten Gewändern in weißem Marmor zeigen die “turchi mori”⁵² einen Kontrapost, der im Stehen zugleich ein Gehen andeutet. Die Figuren sind außerdem als lebendige Säulenschäfte aufgefasst: Ihre Köpfe werden von einem polsternden Kissen unterhalb des dorischen Gebälks bedeckt, während die Füße auf einem zu-

gehörigen Postament ruhen, dessen Standfläche sie jedoch überschreiten; wie ihre eindrücklich erfahrbare Körpergröße überhaupt ein Aufrichten in der Architektur unmöglich erscheinen lässt.⁵³ Dass zwei der Figuren ihren Blick trotz der gebeugten Körperhaltung in Richtung des Lettners mit dem Kreuz Christi richten, wirft weitere Fragen (insbesondere zum Christianisierungsgedanken) auf, die hier nicht weiterverfolgt werden können.⁵⁴ Es wird abschließend aber nochmals auf das Monument zurückzukommen sein, in dem das bewegte und damit weiterhin aktive Feindbild vorübergehend bezwungen scheint und in der Position eines Unterworfenen das Fundament einer triumphalen Ordnung bildet, in der Giovanni Pesaro thront.

Menschliche Stützfiguren im Kontext administrativer und juristischer Handlungsräume

Menschliche Stützfiguren sind ein zentrales, doch keineswegs unumstrittenes Thema in der Vitruv-Rezeption und der Verhandlung des Decorum, dessen Einhaltung etwa Leon Battista Alberti im Fall dieses Architekturmotivs nur in Privatbauten gewährleistet sah. Wesentlich später, im 17. Jahrhundert, spitzte sich die Kritik an den Stützfiguren dann vor allem in Frankreich zu. So sprach Roland Fréart de Chambray sich 1650 gegen die Präsenz solcher Figuren im Kirchenraum aus, weil sie das Thema der Gefangenschaft darstellten, und empfahl zudem, ihren Einsatz auch in anderen Bauaufgaben gut zu überdenken.⁵⁵ Amédée

⁵⁰ Vgl. zum Pesaro-Grabmal allg. Paola Rossi, “I ‘marmi loquaci’ del monumento Pesaro ai Frari”, in: *Venezia arti*, IV (1990), S. 84–93; Martina Frank, *Baldassare Longhena*, Venedig 2004, S. 69–72, 334–338; Andrew Hopkins, *Baldassare Longhena 1597–1682*, Mailand 2006, S. 13–15. Siehe vergleichend auch Longhenas Interpretation der Stützfiguren an der Fassade der Chiesa dell’Ospedaletto in Venedig in Martin Gaier, *Facciate sacre a scopo profano: Venezia e la politica dei monumenti dal Quattrocento al Settecento*, Venedig 2002, S. 315–334.

⁵¹ Die Figuren wurden entweder von Melchior Barthel oder Giusto Le Court geschaffen. Vgl. neben der in Anm. 59 zitierten Literatur auch Christian Theuerkauff, “Anmerkungen zu Melchior Barthel”, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, XLI (1987), S. 71–117: 106, und Massimo

De Grassi, “Un modellino di Giusto Le Court per il monumento Pesaro ai Frari”, in: *Arte veneta*, 53 (1998/99), S. 124–127.

⁵² Vgl. Paul H. D. Kaplan, “Black Turks: Venetian Artists and Perceptions of Ottoman Ethnicity”, in: *The Turk and Islam in the Western Eye 1450–1750: Visual Imagery Before Orientalism*, hg. von James G. Harper, Farnham 2011, S. 41–66: 41, zu Begriff und Bedeutung der “turchi mori” in venezianischen Quellen.

⁵³ Diese Monumentalisierung der Stützfigur ist auch in Longhenas Grabmalern des Cattarin Cornaro in Padua sowie des Giorgio Morosini in Venedig zu beobachten. Vgl. Frank (Anm. 50), S. 397f., 412f.

⁵⁴ Vgl. zur Christianisierung sogenannter “turchi mori” in Venedig auch Kaplan (Anm. 52), S. 55.

⁵⁵ Vgl. Büttner (Anm. 7), S. 92, 94.

François Frézier gibt 1769 ebenfalls deutlich zu verstehen: “l’homme n’est pas fait pour supporter un fardeau immuable.”⁵⁶ Für den vorliegenden Zusammenhang ist darüber hinaus von besonderem Interesse, dass die menschliche Stützfigur auch mit strafrechtlichen Überlegungen verknüpft werden konnte. Dies zeichnet sich bereits 1521 im Vitruv-Kommentar des Mailänder Architekten Cesare Cesariano ab, der die Figuren der besiegten Perser und der Karyatiden erstmals als tragende Ordnung einer prächtigen Portikusarchitektur ins Bild setzt und in diesem Kontext unvermittelt auf das Thema der Körperstrafe zu sprechen kommt: Entgegen den Bräuchen seiner eigenen Gegenwart sei diese zur Zeit der Karer weder blutig noch tödlich gewesen.⁵⁷

Mögen sie auch ein Einzelfall sein, so erstaunen Cesarianos Überlegungen zur Strafpraxis insofern nicht, als sich schon bei Vitruv das Motiv der Abschreckung und des Exemplum mit den Stützfiguren verbindet: Diese sollten der Nachwelt die gerechte Strafe für ihre Vergehen vermitteln und durch Kleidung und Schmuck ästhetisch differenziert und damit als Fremde ausgezeichnet sein. Die Frauen von Karya seien für ihre politische Illoyalität bestraft worden, weil sie sich mit den Persern gegen Griechenland verbündet hatten. Die von den Spartanern besiegten Perser trügen wiederum das Dach einer Halle, die aus Mitteln der Kriegsbeute finanziert worden sei, damit, so Vitruv “die Feinde aus Furcht vor dem Erfolg ihrer Tapferkeit sich entsetzen [*horrescerent*] und die Bürger beim Anblick dieses Wahrzeichens der Tapferkeit zur Verteidigung der Freiheit bereit wären”.⁵⁸ Es ist auch

rezeptionsgeschichtlich relevant, dass Vitruv mit den Bürgern und den Feinden bereits zwei konträre Gruppen und Wahrnehmungsmöglichkeiten der Stützfiguren benennt.

Trotz mancher Vorbehalte gegenüber dem angemessenen Einsatz der figürlichen Ordnung in der frühneuzeitlichen Architektur müssen, und davon zeugt primär die Praxis, Gebäude mit administrativer und juristischer Funktion als Standort besonders in Betracht gezogen worden sein. Als Rezipienten solcher Bauten und deren gemalter Ausstattung hatte schon Filarete um 1460 – noch unabhängig von der menschlichen Stützfigur – zwei Gruppen vor Augen, nämlich die Richter und die Delinquenten, die auf konträre Weise affiziert werden sollten. Während die Richter in den Bildern *Exempla* für ihr Handeln zu Gesicht bekommen sollten, sollten die Delinquenten bei deren Anblick vom *terrore* ergriffen werden, da sie darin sowohl ihre Taten als auch deren Bestrafung erkannten.⁵⁹ Damit ist im Kern eine Beziehung zwischen dargestellten und leibhaftigen Amts- und Gefangenenkörpern formuliert, wie sie dann auch unter dem Einsatz der menschlichen Stützfigur in der *vierschaaar* des Amsterdamer Rathauses realisiert wurde, für dessen Neubau Jakob van Campen ab 1648 verantwortlich zeichnete.⁶⁰

Die halbnackten Körper der Karyatiden an der Westwand flankieren hier drei bedeutende Szenen aus der Gerechtigkeitsikonographie – *Die Gerechtigkeit des Zaleukos*, *Das Urteil Salomons* und *Die Gerechtigkeit des Brutus* – und sind frontal in einen Raum gerichtet, der allein dem Sprechen von Todesurteilen vorbehalten

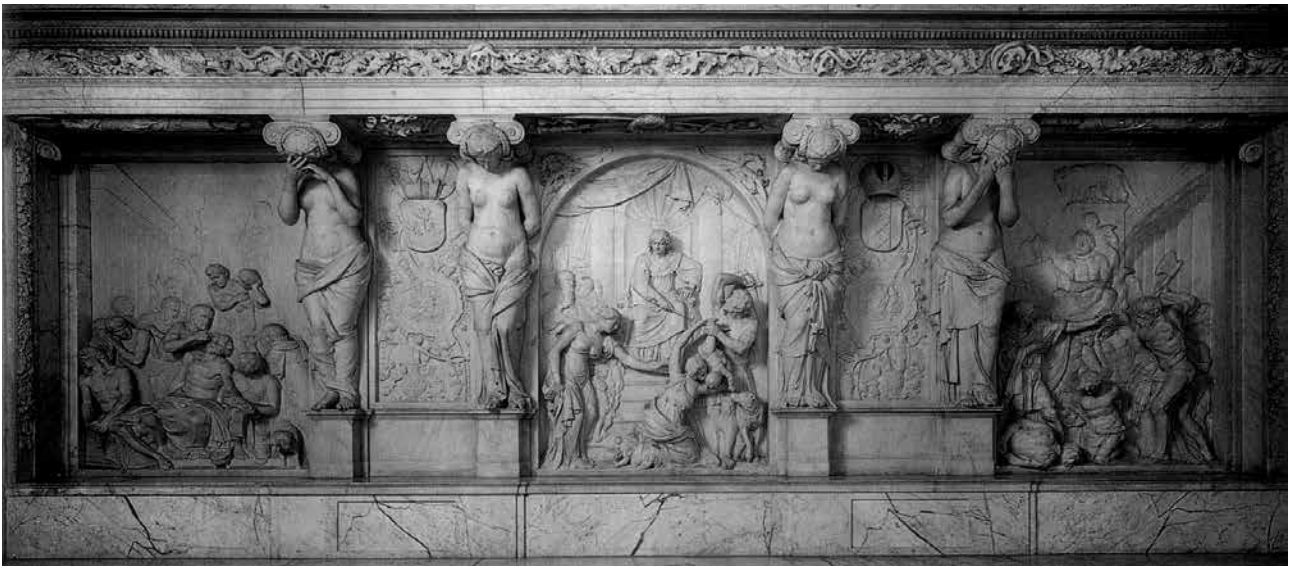
⁵⁶ Amédée François Frézier, *Dissertation historique et critique sur les ordres d’architecture*, Paris 1769, S. 28.

⁵⁷ Vgl. dazu auch Michael Gnehm, “*Cum auctoritate et ratione decoris*: Bildinterpretationen in den Vitruvkommentaren W. H. Ryfffs”, in: *Das Bild als Autorität: Die normierende Kraft des Bildes*, hg. von Frank Büttner, Münster 2004, S. 129–156: 138f.; Hersey (Anm. 6), S. 122, 124.

⁵⁸ Vitruv, *Zehn Bücher über Architektur/Vitruvii De Architectura libri decem*, hg. von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964, I, 1, 4–5. Vgl. auch Schweizer (Anm. 37), S. 120f.

⁵⁹ Antonio Averlino detto Il Filarete, *Trattato di architettura*, hg. von Anna Maria Finoli/Liliana Grassi, Mailand 1972, libro X, S. 285.

⁶⁰ Dazu noch immer grundlegend Katharine Fremantle, *The Baroque Town Hall of Amsterdam*, Utrecht 1959; eadem, “The Open Vierschaar of Amsterdam’s Seventeenth-Century Town Hall as a Setting for the City’s Justice”, in: *Oud-Holland*, LXXVII (1962), S. 206–234. Vgl. zuletzt auch Pieter Vlaardingerbroek, “Dutch Town Halls and the Setting of the ‘Vierschaar’”, in: *Public Buildings in Early Modern Europe*, hg. von Konrad Ottenheim/Krista De Jonge/Monique Chatenet, Turnhout 2010, S. 105–118.



16 Artus Quellinus d. Ä., Skulpturale Dekoration der *vierschaar*. Amsterdam, Rathaus (heute Königspalast)

war (Abb. 16). Mit ihren gesenkten Häuptern, den abwechselnd in die Hände gelegten Gesichtern und hinter dem Rücken verschränkten Armen ziehen sie die Blicke auf sich, ohne sie zu erwidern. Ihr expressiver Scham- und Trauergestus ruft Erinnerungen an Bildtraditionen wie jene der törichten Jungfrauen an Kirchenportalen (etwa am Magdeburger Dom)⁶¹ oder der Pleurants, die an Grabmonumenten um die Verstorbenen trauern, wohingegen ihre Nacktheit auf Eva und den Sündenfall anspielt. Zugleich sind ihre Häupter mit den kunstvoll geflochtenen und ornamental gelegten Zöpfen in direkter Anspielung auf die Entstehung der ionischen Säulenordnung zwischen die Kapitellvoluten eingespannt. In dieser Formation bildeten sie den Hintergrund für den Sitz des Tribunals, standen im Blickfeld der Delinquenten und waren durch die Fensterachsen vom Eingangsportikus des Rathauses sowie

⁶¹ Vgl. dazu, auch unter dem Gesichtspunkt des “empathic engagement” in der mittelalterlichen Skulptur, Jacqueline E. Jung, “Dynamic Bodies and the Beholder’s Share: The Wise and Foolish Virgins of Magdeburg Cathed-

17 Pierre Puget, Portal des ehemaligen Hôtel de Ville am Hafen von Toulon (Aufnahme von 1928)

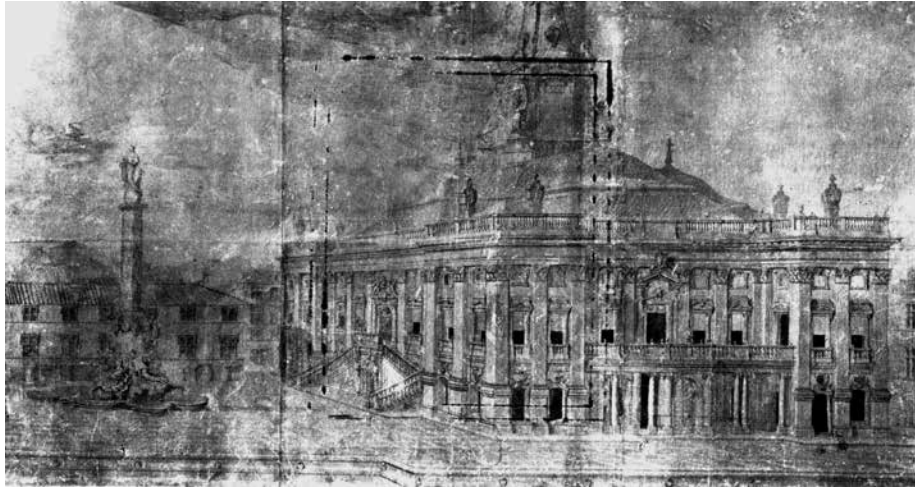
vom öffentlichen Platz her einsehbar.⁶² An der Schwelle zwischen Gerichtssaal und Stadtraum, zwischen der orchestrierten Bewegung der Verhandlung und der zufälligen Bewegung vor der Fassade, fordern die Figuren ästhetische wie sympathetische Perzeption ein – als Bestandteil juristischer Praxis, die nicht anders als bei Vitruv erzieherische und abschreckende Funktion vereint.

Richtet sich der Blick von hier aus nochmals auf Pugets wenig später entstandenen Portalskulpturen in Toulon (Abb. 17), so ist deren Einbindung in die performativen Handlungen der Stadtverwaltung zwar nicht näher zu bestimmen. Anzunehmen aber ist, dass sich der Künstler beim Entwurf des Problems der Aufgabe – was auch heißt: der Semantik der Bauaufgabe Rathaus – bewusst war. So zumindest scheint es, wenn man seinen großen Entwurf für das ebenfalls am Hafen gelegene Rathaus in Marseille genauer betrachtet (Abb. 18). Die-

dral”, in: *Bild und Körper im Mittelalter*, hg. von Kristin Marek u. a., Paderborn 2006, S. 135–160.

⁶² Siehe dazu ausführlicher Fremantle 1962 (Anm. 60).





ser lässt, wenn auch erst auf den zweiten Blick, ein Portal mit Hermenpilastern erkennen, das unterhalb der zweiarmigen Treppe im Erdgeschoss liegt und zum Platz hin ausgerichtet ist.⁶³ Das Motiv der Atlanten mag an Privatgebäuden der Provence und insbesondere in Marseille zwar beliebt gewesen sein,⁶⁴ dennoch ist – auch vor dem Hintergrund der teils kritischen Diskussion der Stützfigur in der französischen Traktatliteratur – davon auszugehen, dass ein und dasselbe Motiv an einer öffentlichen Bauaufgabe wie dem Rathaus eine andere Semantik entfaltet als an einem Privatpalast.

Bemerkenswert zudem ist, dass die Stützfigur im Entwurf für das Marseiller Rathaus in jener Zone in Erscheinung tritt, die in französischen Rats- und Gerichtsbauten des 17. Jahrhunderts zunehmend vom

allgemeinen Publikumsverkehr distanziert und – wie in Pugets Zeichnung⁶⁵ – durch aufsteigende Treppenanlagen zu den Amtsräumen überbrückt wurde. Hinter einem solchen Portal war körperliche Gefangenschaft oftmals eine reale Erfahrung, die im Fall des Rathauses von Toulon noch nicht erschlossen ist, in Pugets Entwurf für Marseille aber bautypologisch anklingen könnte. Denn in dieser Zone lagen in der Regel die Folterkammer und die Gefängniszellen⁶⁶ – “finstere Höhle des Verbrechens”, wie Étienne-Louis Boullée sie dann im späteren 18. Jahrhundert nennen sollte, als er seinen Entwurf eines Palais de Justice auf ein solches Fundament, nämlich das Gefängnis, setzte,⁶⁷ allerdings ohne dabei nochmals auf die menschliche Stützfigur zu rekurrieren.

⁶³ Das Portal mit den “Atlanten” erwähnt auch Léon Lagrange, *Pierre Puget: peintre, sculpteur, architecte, décorateur de vaisseaux*, Marseille 1994, S. 176. Vgl. zur Baugeschichte des Hôtel de Ville in Marseille, an dem die Rue de la Prison vorbeiführt, auch Paul Giraud, *Marseille: l’Hôtel de Ville, la Loge, les deux Maisons du Roi*, o. O. 1955.

⁶⁴ Vgl. *Marseille: la passion des contrastes*, hg. von Maurice Culot/Daniel Drocourt, Lüttich 1991, S. 100. Siehe zu den mit Atlanten und Karyatiden dekorierten Hôtels, die in Aix-en-Provence zwischen 1640 und 1680 in Mode waren, auch Jean Boyer, *Le patrimoine architectural d’Aix-en-Provence, XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles: recueil d’études historiques et architecturales*, Aix-en-Provence 1985, S. 137–147. Das Hôtel de Ville in Aix-en-Provence scheint davon aber ausgenommen gewesen zu sein.

⁶⁵ Pugets Entwurf für das Rathaus in Marseille unterscheidet sich deutlich vom ausgeführten Bau, der im Erdgeschoss eine Halle für die Händler aufwies, von welcher aber nicht einmal eine Treppe in die Amtsräume im Obergeschoss führte. Dorthin gelangte man über einen erhöhten Zugang vom benachbarten Bau. Vgl. zum Hôtel de Ville in Marseille André Bouyala d’Arnaud, *Évocation du vieux Marseille*, Paris 1959, S. 97f., 165f., sowie zu Pugets Rathausentwurf André-J. Bourde, “Marseille de Puget”, in: *Puget et son temps* (Anm. 12), S. 153–178.

⁶⁶ Vgl. Robert Jacob, “The Historical Development of Courthouse Architecture”, in: *Zodiac*, 14 (1996), S. 30–43: 34–37.

⁶⁷ Vgl. Giorgio Muratore, “Law Courts in the Modern City”, in: *Zodiac*, 14 (1996), S. 45–61: 46.

18 Pierre Puget, Großer
Rathausentwurf für
Marseille. Marseille,
Musée des Beaux-Arts,
Inv. D 268



19 Fred Wilson,
Speak of Me as I Am.
Installation am Pavillion
der USA an der
Biennale von Venedig
2003

Ausblick

Menschliche Stützfiguren sind ein lohnenswerter Untersuchungsgegenstand, der meines Erachtens zur weiteren Annäherung an *vormoderne* Wahrnehmungs- und Wirkungsweisen der Architektur beitragen kann. Damit schließe ich nicht nur an Überlegungen von Alina Payne zu Architektur und Ornament, von Klaus Jan Philipp zur "ArchitekturSkulptur", von Dietrich Erben zu Architektur, Angst und Anthropologie an,⁶⁸ sondern insbesondere auch an Stefan Schweizer, der über-

zeugend dargelegt hat, dass Architekturwahrnehmung permanent veränderlich ist, dass sie vom Zeitpunkt, aber auch von individuellen und gesellschaftlichen Umständen der Nutzer und Rezipienten abhängt und dass dieser Umstand ein Grundverständnis für die Polyvalenz und den arbiträren Charakter architektonischer 'Bedeutung' erzeugen muss.⁶⁹

Ein eindrückliches Beispiel für diese Veränderlichkeit der Perzeption liefert noch einmal das Grabmal des Giovanni Pesaro. Denn auf die größte Resonanz

⁶⁸ Vgl. Alina Alexandra Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance: Architectural Invention, Ornament, and Literary Culture*, Cambridge 1999; *eadem*, "Von ornatus zu figura: Das figürliche Ornament in der italienischen Architektur des 16. Jahrhunderts", in: *Die Rhetorik des Ornaments*, hg. von Isabelle Frank/Freia Hartung, München 2001, S. 205–239; Philipp (Anm. 37);

Dietrich Erben, "Angst und Architektur: Zur Begründung der Nützlichkeit des Bauens", in: *Hephaistos*, XXI/XXII (2003/2004), S. 29–51; *idem*, "Zur Architektur der Frühen Neuzeit aus der Sicht der historischen Anthropologie", in: *Bauen als Kunst und historische Praxis* (Anm. 36), S. 461–492.

⁶⁹ Schweizer (Anm. 36), S. 78f.

stießen die “turchi mori” bei den amerikanischen Reisenden des 19. Jahrhunderts, für die die Themen Bürgerkrieg, Sklavenhandel und Rassismus aktuell waren und die schockiert auf die Unterbenenposition der “black slaves” reagierten.⁷⁰ Noch der Installationskünstler Fred Wilson rezipierte die Figuren in seinem Biennale-Beitrag *Speak of Me as I Am* 2003 (Abb. 19) in diesem Sinne, indem er sie mobilisierte und in veränderte Seh- und Erfahrungszusammenhänge überführte: als Stützfiguren des amerikanischen Pavillons und als Fotoserie inmitten einer Vielzahl weiterer Arbeiten, die sich mit dem Thema der Schwarzafrikaner in der venezianischen Kunst auseinandersetzten.⁷¹

Das Besondere an den menschlichen Stützfiguren ist, dass sie sowohl Teil einer Skulptur-, als auch einer Architektur- und Körpergeschichte sind, für die nicht nur eine interkulturell vergleichende Perspektive, sondern auch eine subalterne Rezeptionsgeschichte zu entwickeln wäre, die – wie im Fall von Toulon – Sklaven und Gefangene als frühneuzeitliche Betrachter ebenfalls einzubeziehen hätte. Menschliche Stützfiguren, die als Unterworfenen charakterisiert sind, wirkten an Autoritäts- und Souveränitätskonzepten wie an der emotiven Ausgestaltung von Grenz- und Schwellenräumen mit. Und auch wenn Pugets Portalfiguren nicht als Fremde oder Feinde kodiert waren, muss ihre allgemeingültige Gefangenschaftsthematik

im Kontext einer Administrationsarchitektur und eines Militärhafens, in dem zugleich die “ganze Misere und Inhumanität” der Galeeren sichtbar wurde, eine sozial und politisch aktuelle Semantik entfaltet haben. Intensiviert wurde diese nicht zuletzt dadurch, dass Gestik und Mimik der Figuren Pathosformeln im Sinne Warburgs sind. Bezeichnenderweise gründet dessen Konzept der Pathosformel auf dem Interesse an einer Lehre vom bewegten Menschen.⁷²

Ausgangspunkt für meine Frage nach Grenz- und Schwellenräumen, die im Bezugsfeld von Recht, Strafe und Krieg stehen und unter dem Einsatz der menschlichen Stützfigur sowohl die *Architektur* als auch den *Betrachter* bewegen, waren zentrale öffentliche Bauaufgaben. Dass mich die signifikanten Beispiele hauptsächlich in Städte maritimer Prägung führten, kann als Indiz dafür gewertet werden, dass die Bewegung der Figuren in der Architektur von den Bewegungen in und an den Grenzen des Territoriums nicht zu trennen ist.

Der Beitrag geht auf einen Vortrag in der Sektion Kunst Mobilität Bewegung des Deutschen Forums für Kunstgeschichte in Paris beim XXXII. Deutschen Kunsthistorikertag in Greifswald (20.–24. 3. 2013) zurück. Ich danke Andreas Beyer und Godehard Janzing für die Möglichkeit, die Thematik dort zur Diskussion stellen zu können, sowie Hannab Baader und Gerhard Wolf für die Einladung, die schriftliche Fassung in diesem Heft zu veröffentlichen.

⁷⁰ Vgl. Kaplan (Anm. 52), S. 57.

⁷¹ Siehe zu Wilsons Biennale-Beitrag, der auf die Schlusszene in Shakespeares Othello alludiert, Peter Erickson, “Respeaking Othello in Fred Wilson’s ‘Speak of Me as I Am’”, in: *The Art Journal*, LXIV (2005), 2, S. 4–19.

⁷² Vgl. dazu etwa John M. Krois, “Die Universalität der Pathosformeln: Der Leib als Symbolmedium”, in: *idem, Bildkörper und Körperschema: Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, hg. von Horst Bredekamp/Marion Lauschke, Berlin 2013, S. 77–91.

To what extent can we learn more about the emotive impact of early modern architecture if we take a more detailed look at the transgression of boundaries by visual media, especially the human supporting figure; and if we lead our view towards those public borders and thresholds that are characterized by military, legal or administrative actions and/or the representation of the enemy and the stranger? This article takes Pierre Puget's former portal of the Hôtel de Ville in Toulon as a starting point to discuss the potential power of human bodies in architecture, more specifically the power of those human supporting figures called "prigioni", "schiavi" or "cose animate" in early modern architectural treatises. In this case, architecture and sculpture do not only follow their own rules. They act and react in an intensive dialogue and produce – also from a phenomenological point of view – effects which result from the conflict between stability and lability, order and disorder, force and violence, and so on. The interplay of the two different media thus has to be reflected on both a formal-aesthetic and a social level.

Autorin: Abb. 1, 6, 10. – Nach JR/Marco Berrebi, *Women are heroes: 28 millimètres*, Paris 2009: Abb. 2. – Nach Joseph Maria Olbrich 1867–1908 (Anm. 5): Abb. 3. – Nach George Tyssot, "Fenster: Zwischen Intimität und Extimität", in: *Arch +: Zeitschrift für Architektur und Städtebau*, LXI (2009), 191/192: Abb. 4. – Nach Pellegrino Tibaldi, *L'Architettura*, hg. von Giorgio Panizza, Mailand 1990: Abb. 5. – Nach Herding (Anm. 12): Abb. 7, 8. – Paris, *Bibliothèque nationale de France, Département des cartes et plans*: Abb. 9. – Paris, *Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits*: Abb. 11. – Nach Forget (Anm. 25): Abb. 12. – Nach Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België: *Museum voor Oude Kunst*, hg. von Henri Pawels et al., Brüssel 1988: Abb. 13. – Georg Schelbert, Berlin: Abb. 14. – Nach Venedig: *Kunst und Architektur*, hg. von Giandomenico Romanelli, II, Köln 1997: Abb. 15. – Nach Hans Vlieghe, *Flemish Art and Architecture 1585–1700*, New Haven/London 1998: Abb. 16. – *Bildarchiv Foto Marburg*: Abb. 17. – Nach Pierre Puget (Anm. 21): Abb. 18. – Nach Erickson (Anm. 71): Abb. 19.