

# ETHIK STATT MORAL?

NACHDENKEN ÜBER HANDLUNGSRÄUME DER KUNST  
AM BEISPIEL VON SKLAV\*INNENMONUMENTEN

Brigitte Sölch

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL  
#2-2022, S. 443–510

<https://doi.org/10.11588/xxi.2022.2.89065>

ABSTRACT: ETHICS INSTEAD OF MORALS? SLAVE  
MONUMENTS, OR ART AS SPACE AND PLACE OF PUBLIC  
ACTION AND REFLECTION

In 2015, the *Ark of Return* monument, designed by Rodney Leon, was inaugurated in front of the UN headquarters in New York City. Almost 400 years earlier, the monument to the Grand Duke of Tuscany, Ferdinando I de' Medici, was erected in Livorno. It coincided with the climax of the slave trade in the Mediterranean. The two monuments will be considered as a “constellation” which touches the opposite ends of a specific thread of (violent) history. Both monuments exemplify a larger corpus of (archi)sculptural works whose visibility nowadays is sensitized to the presence of black slave imagery in European urban spaces and its intertwining with the transatlantic slave trade. The concluding section seeks a possible theory of empathy that allows for the inclusion of historical positions on the ethical and sympathetic dimension of sculpture in urban public spaces.

KEYWORDS

Black Slaves; Urban Public Space; Monuments; Ethics.

2015 wurde vor dem UNO-Hauptquartier in New York City das Denkmal *The Ark of Return* [Abb. 1a und Abb. 1b] eingeweiht, für dessen Entwurf der New Yorker Architekt „of Haitian descent“, Rodney Leon, verantwortlich zeichnete.<sup>1</sup> Tag der Eröffnung war der 25. März. Er ist seit 2007 Internationaler Tag des Gedenkens an die Opfer der Sklaverei und des transatlantischen Sklav\*innenhandels, dessen 400-jährige Geschichte der *Ark of Return* memoriert – eine Geschichte, die mit Zentraleuropa eng verflochten ist und deren künstlerisch-materielle Spuren noch heute in Kirchen und Museen, auf Straßen und Plätzen zu finden sind. So auch im Hafen von Livorno, in dem vor knapp 400 Jahren das Monument für den Großherzog der Toskana, Ferdinando I de' Medici, errichtet wurde [Abb. 2a, Abb. 2b und Abb. 2c]. Die Entstehungszeit dieses kunsthistorisch eingehend gewürdigten Werks fällt mit der Hochphase des Sklav\*innenhandels im Mittelmeerraum zusammen, in deren Kontext die von Pietro Tacca gearbeiteten *Quattro Mori* zu sehen sind. Die vier halbnackten, leicht überlebensgroßen Sitzfiguren sind an den Ecken des Standbildsockels als gefesselte Sklaven den Blicken ausgesetzt, begegnen diesen jedoch mit individueller Physiognomie und Mimik, die von unterschiedlichen Reaktionen auf den Zustand des Gefangenseins zeugen.

Das Erinnerungsdenkmal in New York und das Herrschermonument in Livorno werden im Folgenden als eine ‚Konstellation‘ betrachtet.<sup>2</sup>

Diese tangiert einen Strang der (Gewalt-)Geschichte an entgegengesetzten Punkten. Sie berührt so gesehen die „Chronofrenz“, die „die Fähigkeit des Menschen ernst nimmt, gleichzeitig in und mit unterschiedlichen Zeiten zu leben. Denn keine Gegenwart ist gleichzeitig mit sich selbst.“<sup>3</sup> Die beiden Monumente stehen exemplarisch für einen größeren Bestand an (archi)skulpturalen Werken, deren *visibility*<sup>4</sup> für die Präsenz von Sklav\*innenbildern

1

Vgl. die Ankündigung auf der UNO-Website: [Ark of Return: UN erects memorial to victims of transatlantic slave trade](#) (14.05.2021); sowie allg. zum Thema der Erinnerung an das Sklaventum in den USA Renée Ater, *Slavery and Its Memory in Public Monuments*, in: *American Art* 24, 2010, 20–23.

2

Dieser Beitrag geht auf mehrere Besuche der beiden Monumente vor Ort in den Jahren 2018 und 2019 zurück. Die Bearbeitung der Thematik fiel jedoch mit der Zeit der Covid-19-Pandemie zusammen, die keine Recherchen mehr vor Ort ermöglichte – dafür aber den Umgang mit den Monumenten in Social Media präsenter machte, als im Folgenden angedeutet werden kann. Vgl. zur Idee einer „Kunstgeschichte der Konstellationen“ Eva Maria Troelenberg, *Künste*, in: *Leibniz-Institut für Europäische Geschichte Mainz* (Hg.), *Europäische Geschichte Online (EGO)*, Mainz 2020, 1–12, hier 11–12.

3

Achim Landwehr, *Diesseits der Geschichte. Für eine andere Historiographie*, Göttingen 2020, Klappentext.

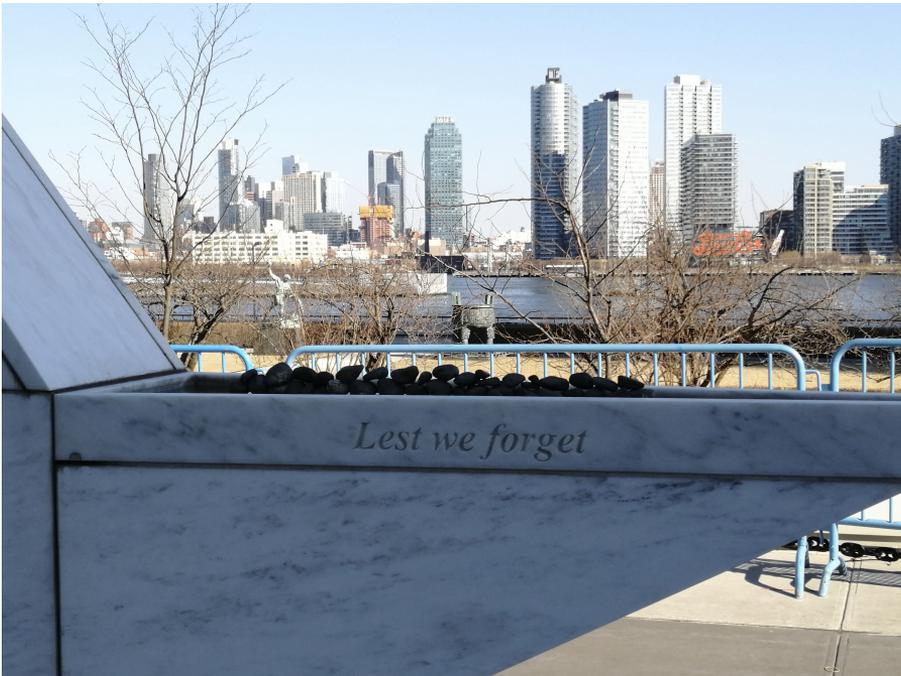
4

Der Begriff „visibility“ wird im Sinn von Susanne von Falkenhausen, *Beyond the mirror. Seeing in art history and visual culture studies*, Bielefeld 2020, 12 gebraucht, die zur soziopolitischen Dimension von „Seeing and the Concept of Visuality“ schreibt: „The concept of visuality is, I argue, closely associated with a specific political agenda: visuality as a socio-political resource. The visual, or visuality, has become a political category, and visuality has become a resource in struggles for recognition by marginalized identities.“



[Abb. 1a]

Rodney Leon, The Ark of Return, New York, 2015 © Brigitte Sölch.



[Abb. 1b]

Rodney Leon, The Ark of Return, New York, 2015 © Brigitte Sölch.



[Abb. 2a]

Pietro Tacca, Quattro Mori am Denkmal des Ferdinando I de' Medici, Livorno, Bronze  
© Brigitte Sölch.



[Abb. 2b]  
Pietro Tacca, Quattro Mori am Denkmal des Ferdinando I de' Medici, Livorno, Bronze  
© Brigitte Sölch.



[Abb. 2c]

Pietro Tacca, Quattro Mori am Denkmal des Ferdinando I de' Medici, Livorno, Bronze  
© Brigitte Sölch.

in europäischen Stadträumen und deren Verflechtung mit dem Sklav\*innenhandel und Sklaventum sensibilisiert. Die Kategorie der Empathie kommt dabei vielschichtig ins Spiel. Seit dem späten 18. Jahrhundert ist Empathie, die in aktuellen De- und Antikolonisierungsdiskursen wieder gefordert wird, nicht mehr nur Bestandteil der Moralphilosophie und Menschenrechts-, sondern auch der Antisklavendebatten und Abolitionsbewegungen.<sup>5</sup> In Form eines Ausblicks soll daher nach einer möglichen Theorie der Empathie gefragt werden, die historische Positionen zur ethischen und sympathetischen Dimension von Skulptur im öffentlichen Raum der Stadt einbeziehen lässt. Aus einer anderen Perspektive knüpft der Beitrag damit an meine Auseinandersetzung mit Bild und Image ‚der‘ europäischen Stadt sowie der möglichen Wahrnehmung und Wirkung von Kunst an, speziell der Frage nach dem Verhältnis von Kraft, Macht und Subordination in Bezug auf Darstellungen von Fremden, Sklav\*innen und Gefangenen am Beispiel der menschlichen Stütz- und Tragefigur.<sup>6</sup> Architektonische Stütz- und Tragefiguren, die Schwarzafrikanisch konnotierte Menschen zeigen, sind in der kunsthistorischen Forschung zu Sklav\*innen und Sklaventum im frühneuzeitlichen Europa eher ein Randgebiet, dessen Vertiefung mich über diesen Beitrag hinaus genauso in Bezug auf die Architekturgeschichte und -theorie wie hinsichtlich der Stadt- und Öffentlichkeitsforschung interessiert. Deshalb liegt der Schwerpunkt im Folgenden erneut auf öffentlichen Räumen der Stadt und ihrer Institutionen, wobei ein grundsätzliches methodisches Problem – besonders im Fall diachroner Perspektiven – bestehen bleibt, das die Erfassung der möglichen Wahrnehmung und Wirkung von Kunst in alltäglichen Erfahrungsräumen betrifft. Allein in Bezug auf die Gegenwart würde eine solche Analyse das Arbeiten mit soziologisch-empirischen Methoden und *oral histories* erfordern – und empirische Überlegungen zu diversen statt ‚universellen‘ Sehgewohnheiten sowie die Auseinandersetzung mit *Weißer Wissensproduktion* einschließen.<sup>7</sup>

5

Vgl. Nelly Schmidt, *L'abolition de l'esclavage. Cinq siècles de combats (XVIIe–XXe siècle)*, Paris 2005; Martha J. Cutter, *The Illustrated Slave. Empathy, Graphic Narrative, and the Visual Culture of the Transatlantic Abolition Movement, 1800–1852*, Athens, GA 2017.

6

Vgl. Brigitte Sölch, Architektur bewegt. Pugets Rathausportal in Toulon oder Schwellenräume als ‚sympathetische‘ Interaktionsräume, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 56, 2014, 71–93; dies., Puget, Rembrandt, Dietherlin, oder: das semantische Potenzial der Stützfigur im Kontext der Wahrnehmung und Wirkung von Architektur, in: Sabine Frommel, Eckhard Leuschner und Vincent Droguet (Hg.), *Construire avec le corps humain*, Paris 2018, Bd. 2, 253–265. Siehe allg. das breite Spektrum der kunsthistorischen Beiträge zur menschlichen Stützfigur in Frommel, Leuschner und Droguet, *Construire avec le corps humain*, sowie den in Bezug auf Fremd-, Sklav\*innen- und Gefangenenbilder grundlegenden mediävistischen Beitrag von Stefan Schweizer, *Exemplum servitutis? Zum Nachleben des antiken Atlasmotivs und zur Genese architektonischer Stützfiguren im Mittelalter*, in: Otto Gerhard Oexle und Michail A. Bojcov (Hg.), *Bilder der Macht in Mittelalter und Neuzeit. Byzanz – Okzident – Rußland*, Göttingen 2007, 119–185.

7

Siehe etwa Hanna Brinkmann, Kulturelle Varianzen bei der Kunstbetrachtung. Überlegungen zur empirischen Erforschung von Sehgewohnheiten, in: *21: Inquiries into Art, History, and the Visual* 2, 2021, 159–194 (11.01.2022); Anna Greve, *Farbe – Macht – Körper. Kritische Weißseinsforschung in der europäischen Kunstgeschichte*, Karlsruhe 2013 (05.10.2022).

Zugunsten der diachronen Betrachtung bleibt vorerst ‚nur‘ die Möglichkeit der Beschreibung von ‚Konstellationen‘, die wie durch ein Brennglas die Sicht auf Präsenz und Spuren von Schwarzen Sklav\*innen und Sklaventum im öffentlichen Raum der Stadt erlauben. Adressiert ist vor allem die europäische Stadt, deren Bild in populären Anthologien sowie neoliberalen und -historistischen Stadtbildern seit den 1990er Jahren oftmals zum scheinbar konfliktfreien Projektionsraum mutiert ist, inzwischen jedoch wieder verstärkt auf ihre vergessenen historischen Spuren hin befragt wird.<sup>8</sup> Der Beitrag versteht sich daher als kunsthistorischer Baustein zur Stadt- und Sklav\*innenforschung in Europa,<sup>9</sup> wie auch zur Erforschung menschlicher Stütz- und Tragefiguren,<sup>10</sup> deren unauflöslche Beziehung zur Architektur eigene Wahrnehmungs- und Bedeutungshorizonte evoziert. Als Bestandteil alltäglicher Erfahrungs- und Bewegungsräume können sie als Herausforderung für das Nachdenken über Handlungsräume der Kunst betrachtet werden – zumindest dann, wenn Handeln die Tätigkeit des Denkens und das Sprechen zwischen den Menschen im Sinn von Hannah Arendt einschließt und wenn das Denken nicht losgelöst von aufmerksamer Wahrnehmung, von der ethischen Dimension des Sehens „als Praxis“ (Eva Schürmann) verstanden wird.<sup>11</sup>

Ob sich die Kunstgeschichte für die sozial diverse Wahrnehmung und Wirkung von Kunst im öffentlichen Raum interessiert, wurde nicht selten angezweifelt. Der Sammelband *The Uses of Art in Public Space* (2015) reagiert darauf mit einem empirischen Ansatz, den die beiden Herausgeberin\*innen Julia Lossau und Quentin Stevens mit Blick auf die seit den 1960er Jahren verstärkt geförderte Kunst im öffentlichen Raum wie folgt begründen:

What has remained relatively understudied is the ways the public responds to artworks once they are installed and what

8

Siehe auch Brigitte Sölch, Modell, Modul, Metapher. Die italienische Piazza als Nach-Bild der Stadt, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 55, 2013, 95–117. Vgl. zudem aktuelle Initiativen wie die Berliner *Dekoloniale - Erinnerungskultur in der Stadt* (14.05.2021) oder die Werkstattausstellung *Schwieriges Erbe* des Stuttgarter Lindenmuseums (14.05.2021), sowie inzwischen auch Noa K. Ha und Giovanni Picker (Hg.), *European Cities. Modernity, Race and Colonialism*, Manchester 2022.

9

Vgl. innerhalb der zitierten Literatur den instruktiven Forschungsbericht von Stefan Hanß, Sklaverei im vormodernen Mittelmeerraum. Tendenzen aktueller Forschungen, in: *Zeitschrift für Historische Forschung* 40, 2013, 623–661 und bes. Thomas Foster Earle und Kate J. P. Lowe, *Black Africans in Renaissance Europe*, Cambridge 2005; Elizabeth McGrath und Jean Michel Massing (Hg.), *The Slave in European Art. From Renaissance Trophy to Abolitionist Emblem*, London/Turin 2012; *Piraten und Sklaven im Mittelmeer* (Ausst.-Kat., Innsbruck, Schloss Ambras), hg. von Sabine Haag, Veronika Sandbichler und Mario Klarer, Innsbruck 2019; *Slavery. The story of João, Wally, Oopjen, Paulus, van Bengalen, Surapati, Sapali, Tula, Dirk, Lohkay* (Ausst.-Kat. Amsterdam, Rijksmuseum), hg. von Eveline Sint Nicolaas und Valika Smeulders, Amsterdam 2021.

10

Vgl. allg. Frommel, Leuschner und Droguet, Construire avec le corps humain.

11

Vgl. Hannah Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München/Berlin/Zürich<sup>20</sup>2019; Eva Schürmann, *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht*, Frankfurt a. M. 2008.

kinds of amenity, functional or otherwise, public art contributes to public spaces. Very few publicly funded artworks are actually evaluated after installation, and there is thus little evidence about the reception and impacts, positive or negative, that art has.<sup>12</sup>

Insgesamt offeriert *The Uses of Art in Public Space* ein eindrucksvoll-breites Spektrum von Kunst im öffentlichen Raum, das formal, konzeptionell, thematisch, räumlich, materialspezifisch und so fort betrachtet wird. Speziell das Thema *Memory/Monument* betreffend fragt auch James E. Young 2003 nach dem sozialen Interaktionsmoment und ruft mit Marianne Doezema eine Position von 1977 in Erinnerung, die bis heute nichts an Aktualität eingebüßt hat.<sup>13</sup> Ihr zufolge besitzt das öffentliche Monument

a responsibility apart from its qualities as a work of art. It is not only the private expression of an individual artist; it is also a work of art created for the public, and therefore can and should be evaluated in terms of its capacity to generate human reactions.<sup>14</sup>

Die Aufforderung zur Bewertung von Kunst gemäß ihrer Fähigkeit, menschliche Reaktionen auszulösen, hat längst neue Aktualität durch die Protestbewegungen infolge des gewaltsamen Tods von George Floyd am 25. Mai 2020 erlangt. Die dadurch intensivierete *Black Lives Matter*-Bewegung adressiert strukturellen Rassismus als historisch tief verankertes Problem und geht mit Denkmalsentfernungen, -markierungen, -debatten und dem Kampf um multiperspektivische Erinnerungsformen und -kulturen einher.<sup>15</sup>

12

Quentin Stevens und Julia Lossau, Framing Art and its Uses in Public Space, in: dies. (Hg.), *The Uses of Art in Public Space*, New York/Abingdon 2015, 1–18, hier 3–4. Besonders in Bezug auf die US-amerikanische Geschichte wird schon lange dazu aufgefordert, die Sklav\*innenthematik in öffentlichen Museen und an historischen Stätten zu thematisieren. Vgl. z. B. Kristin L. Gallas und James DeWolf Perry, Developing Comprehensive and Consistent Interpretation of Slavery at Historic Sites and Museums, in: *History News* 69, 2014, 1–8; siehe jüngst auch Cornelia Kogoj und Christian Kravagna, *Das amerikanische Museum. Sklaverei, Schwarze Geschichte und der Kampf um Gerechtigkeit in Museen der Südstaaten*, Wien/Berlin 2019.

13

James E. Young, Memory/Monument, in: Robert S. Nelson und Richard Schiff (Hg.), *Critical Terms for Art History*, Chicago/London 2003, 234–250.

14

Young, Memory/Monument, 246; nach *The Public Monument and its Audience* (Ausst.-Kat. Cleveland, Cleveland Museum of Art), hg. von Marianne Doezema und June Ellen Hargrove, Cleveland 1977, 9.

15

Vgl. auch Andrew Dix und Peter Templeton (Hg.), *Violence from Slavery to #BlackLivesMatter. African American History and Representation*, New York/Abingdon 2020; Caesar Alimsinya Atuire, Black Lives Matter and the Removal of Racist Statues. Perspectives of an African, in: *21: Inquiries into Art, History, and the Visual* 1, 2020, 449–467 (03.02.2021); Daniela Spiegel, Volkszorn und Denkmalstürze. Überlegungen im Kontext der *Black Lives Matter*-Bewegung im Jahr 2020, in: Stephanie Herold und Gerhard Vinken (Hg.), *Denkmal. Emotion. Politisierung – Mobilisierung – Bindung*, Bamberg 2021, 76–83 (03.02.2021).

Diese Überlegungen stehen am Beginn der Betrachtung, die mit Blick auf den aktuellen Gebrauch der beiden Begriffe von Ethik sprechen möchte statt von Moral – was sich an Studien wie Susanne von Falkenhausens *Beyond the mirror* anbinden ließe, die mit Überlegungen zu „Towards an Ethics for the Act of Seeing“ endet. Es geht anhand der im Ethikdiskurs zentralen Kategorien wie ‚Haltung‘ und Verantwortung um die Verbindung von Kunstgeschichte und Visual Cultural Studies, da das scheinbar objektive Sehen nicht losgelöst von der Subjektivität der interpretierenden Betrachter\*innen zu denken ist:

My readings made me more keenly aware that the seeing of art historians, with regard to discrete objects, is often hidden behind the classifying procedures of art-historical objectification. [...] Art history pursues an ethics of objectivity; what this overlooks is seeing’s subjective side, which is also authorial: the subjectivity of the interpreting viewer.<sup>16</sup>

Entscheidend für den vorliegenden Zusammenhang ist, dass Ethik im Gegensatz zu Moral nicht von gültigen Werten und Normsystemen ausgeht, sondern diese reflektiert – worauf es im Umgang mit den materiellen Spuren der Sklav\*innengeschichte(n) ebenfalls ankommt. Ethik ist Teil der praktischen Philosophie. Sie wurde als solches schon von Aristoteles definiert, der davon ausging, dass nichts an sich gut oder schlecht, sondern relational zu betrachten und bewerten sei.<sup>17</sup> Ethik und Moral waren historisch gesehen zudem weniger stark getrennt als im heutigen deutschen Sprachgebrauch. Ethik wird vom wertfreien altgriechischen *ethos* und Moral vom ebenfalls wertfreien *mos* abgeleitet. *Mos* umfasst wie *ethos* die Bedeutung von Sitte, Gewohnheit, Brauch sowie darüber hinaus (die mit ‚Haltung‘ und Verantwortung teils in Verbindung gebrachten Kategorien) Charakter, Gesinnung, Wesen.<sup>18</sup> In der Renaissance betrafen ethische, kulturelle und politische Reflexionen besonders auch die Architektur. Sie wurde in ihrer Bedeutung für das Gemein-

16

Falkenhausen, *Beyond the mirror*, 201–225, hier 201. Siehe zudem Hana Gründler, *Die Dunkelheit der Episteme. Zur Kunst des aufmerksamen Sehens*, Berlin 2019.

17

Aristoteles, *Die Nikomachische Ethik. Griechisch – Deutsch*, hg. von Rainer Nickel und übers. von Olof Gigon, Berlin 2007. Vgl. auch das *Handbuch Ethik*, hg. von Marcus Düwell, Christoph Hübenthal und Micha H. Werner, Stuttgart 2006, 1–3 zum Begriff Ethik und 69–81 zu Aristoteles. Zum historischen und aktuellen Verhältnis von Ethik und Moral siehe Dietmar Hübner, *Einführung in die philosophische Ethik*, Göttingen 2021, 11–23.

18

Hübner, *Einführung philosophische Ethik*, 12: „Das lateinische *mos* und das altgriechische *ethos* stimmen also in ihrem Wortsinn, trotz gewisser Nuancen, weitgehend überein. Die aus ihnen abgeleiteten Bezeichnungen ‚Moral‘ und ‚Ethik‘ haben jedoch, zumindest im deutschen Sprachgebrauch, eine sehr unterschiedliche Bedeutung angenommen. [...] Als ‚Moral‘ bezeichnet man heutzutage ein Normensystem, welches das Verhalten von Menschen reguliert und dabei mit dem Anspruch auf unbedingte Gültigkeit auftritt. [...] Unter ‚Ethik‘ versteht man im deutschen Sprachgebrauch die Wissenschaft von der Moral, d. h. diejenige Fachdisziplin, die sich damit beschäftigt, welche verschiedenen Moralien es gibt, wie sie sich begründen lassen und welcher Logik ihre Begriffe, Aussagen und Argumentationen folgen“ (ebd. 14).

wesen diskutiert und – anhand des Ornamentbegriffs – auf ihre der antiken Rhetorik vergleichbaren Möglichkeiten emotiver Wahrnehmung und Wirkung hin befragt. Angemessenheit war das entscheidende Prinzip.<sup>19</sup> Vor Immanuel Kants Pflichtethik im 18. Jahrhundert spielte Ethik zudem eine bedeutende Rolle in der Moralphilosophie und im Sensualismus, folglich auch im Nachdenken über Möglichkeit und Notwendigkeit sympathischen Erlebens.<sup>20</sup> Empathie und Sympathie waren nicht nur für die Kunsttheorie, sondern auch für (Bild-)Strategien und Argumente der Menschenrechts- sowie der Antisklaven- und Abolitionismusdebatten relevant.<sup>21</sup>

Kunst vermag ein Nachdenken über das Gesehene und Erlebte sowie mögliche Handlungsräume zu evozieren, was mit sinnlicher Erfahrung, körperlicher Wahrnehmung und aufmerksamem Sehen einhergeht – gleich, ob es um historische oder um Gegenwartskunst geht. Deshalb lohnt es trotz aller Überschneidungen die ethische von der moralischen Dimension von Kunst zu unterscheiden und zu überlegen, ob eine diachrone Kunstbetrachtung nicht Teil der möglichen und notwendigen Perspektiverweiterungen in der Gegenwart sein kann, die Antikolonisierungstheoretiker\*innen wie der Soziologe Boaventura de Sousa Santos einfordern. Ziel von de Sousas „aufständiger“ Soziologie ist es, wie Ramón Grosfoguel es formuliert, „das ‚Noch-Nicht‘ sichtbar zu machen, das Unerwartete und alle weiteren neu auftauchenden Möglichkeiten in der Gegenwart“.<sup>22</sup> Es geht um epistemische Fragen und um verflochtene Geschichten. Unter diesem Gesichtspunkt sind de Sousas Überlegungen auch Gegenstand der Publikation *Decolonize the City!*, die 2017 in die deutschsprachige Debatte zur europäischen Stadt eingreift und einen Beitrag zu europäischen Formen des Gedenkens an den transatlantischen Sklav\*innenhandel und die Abolition beinhaltet. Frankreich hatte 2001 mit dem Toubira-Gesetz „als erster Staat den transnationalen europäischen Versklavungshandel und die Versklavung als ein Verbrechen gegen die Menschlichkeit“

19

Vgl. bes. Christine Smith, *Architecture in the Culture of Early Humanism. Ethics, Aesthetics and Eloquence, 1400–1470*, New York 1992; Veronica Biermann, *Ornamentum. Studien zum Traktat „De re aedificatoria“ des Leon Battista Alberti*, Hildesheim/Zürich/New York 1997.

20

Birgit Recki, Wie fühlt man sich als vernünftiges Wesen? Immanuel Kant über ästhetische und moralische Gefühle, in: Klaus Herding und Bernhard Stumpfhaus (Hg.), *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, New York 2004, 274–294, hier 278; zur Bedeutung der Sympathie in der Moral-Sense-Philosophie des 18. Jahrhunderts vgl. Carsten Zelle, Schrecken und Erhabenheit. Mündigkeit, Selbstgefühl und das aufgeklärte Subjekt am Ende des 18. Jahrhunderts, in: ebd., 400–418, hier 402–405.

21

Vgl. nur exemplarisch die Monographie zum ikonischen Sklavenschiffbild Cheryl Finley, *Committed to Memory. The Art of the Slave Ship Icon*, Princeton/Oxford 2018, sowie Schmidt, *L'abolition de l'esclavage* und Cutter, *The Illustrated Slave*.

22

Ramón Grosfoguel, Was ist Rassismus? Die „Zone des Seins“ und die „Zone des Nicht-Seins“ in den Werken von Frantz Fanon und Boaventura de Sousa Santos, in: Zwischenraum Kollektiv (Hg.), *Decolonize the City! Zur Kolonialität der Stadt – Gespräche, Aushandlungen, Perspektiven*, Münster 2017, 56–74, hier 69.

anerkannt.<sup>23</sup> Eines der in Westeuropa bedeutendsten Memorials *de l'Abolition de l'Esclavage* ist das Denkmal und Museum, das 2012 in der bis 1848 vom Sklav\*innenhandel geprägten Hafenstadt Nantes errichtet wurde,<sup>24</sup> und anders als das fünf Jahre zuvor entstandene UNO-Denkmal einen spezifischen Erinnerungsort markiert. Renaud Hourcade interpretiert das Projekt in Nantes mit James E. Young als „counter-memory approach [...], where monument designs are guided by reflexivity about the impossibility to ‘settle’ a difficult past.“ Dass das Denkmal in Nantes „not a direct evocation of the value of freedom, nor a tribute to the slaves’ resistance“ sei, sondern die Besucher\*innen dazu anrege, „to ‘feel’ the slave trade and meditate on it“,<sup>25</sup> ließe sich auch für das UNO-Denkmal sagen, das mit der Aufforderung zur aktiven Arbeit an den Folgen des Sklav\*innenhandels und der Auseinandersetzung mit heutigen Formen des Sklaventums einhergeht.

## I. Entpersonalisierte Memoria – Das UNO-Denkmal

Der *Ark of Return* auf dem New Yorker UNO-Gelände [Abb. 1a und Abb. 1b] memoriert in nicht personifizierter Form vierhundert Jahre transatlantischen Sklav\*innenhandel – ein Thema, das neben diversen musealen Konzepten in den USA und dem neueröffneten *National Museum of African American History and Culture* in Washington D.C. verhältnismäßig spät Gegenstand des Erinnerens im öffentlichen Raum der Stadt wurde.<sup>26</sup> In New York zählen dazu das *Middle Passage Monument* (1999), ein aufgebrochener Aluminiumbogen von Michael Walsh,<sup>27</sup> und das 2007 eröffnete *African Burial Ground Memorial*, dessen Entwurf Rodney Leon mit Nicole

23

Vanessa E. Thompson und Veronika Zablotzky, Nationalismen der Anerkennung – Gedenken, Differenz und die Idee einer ‚europäischen‘ Kultur der Erinnerung, in: Zwischenraum Kollektiv, *Decolonize the City*, 156–177, hier 165.

24

Siehe zur aktiven Erinnerungsarbeit des Memorials auch die instruktive Website des *Mémorial de l'abolition de l'esclavage* (01.02.2022) sowie Renaud Hourcade, Emotions, Narratives, and the Art of Making Meanings. Nantes' Memorial to the Abolition of Slavery, in: *Critical Policy Studies* 15, 2021, 292–310. Hourcade betont, dass Emotionen ein wirksames Instrument im Umgang mit der Thematik sind, dass sie umgekehrt aber auch in spezifische regionalpolitische Meinungen eingebunden bleiben.

25

Hourcade, Emotions, Narratives, and the Art of Making Meanings, 302–303. Vgl. James E. Young, Memory and Counter-Memory, in: *Harvard Design Magazine* (No. 9 / Constructions of Memory: On Monuments Old and New) 9, 1999 (16.03.2022).

26

Vgl. zum Umgang mit der Thematik in Museen inzwischen auch Ana Lucia Araujo, *Museums and Atlantic slavery*, London u. a. 2021.

27

Vgl. Ater, Slavery and Its Memory in Public Monuments, 21. Zu weiteren Beispielen von Sklavenmonumenten siehe auch *Contemporary Monuments to the Slave Past* (16.03.2022).

Hollant-Denis verantwortete.<sup>28</sup> Diese Monumente lassen sich dialektisch zu (Skulpturen-)Denkmälern an den Orten sehen, an denen Menschen versklavt und in Schiffe geladen wurden. Das steinerne *Slavery Memorial* (1998) von Clara Sörnäs in Sansibar ist eines von ihnen, das wie andere Beispiele zugleich viral geht und damit in veränderte Wahrnehmungskontexte überführt wird: 2017 zum Beispiel in einem UNO-Feature zum transatlantischen Sklav\*innenhandel und im Kontext des poetischen Essays *Suis-je digne d'être noir?* von Spero N. Houmey auf *Afrology.com*.<sup>29</sup> Das *Slavery Memorial* besteht aus fünf lebensgroß-nackten steinernen Figuren unterschiedlichen Alters und Geschlechts, die mit noch erhaltenen Sklav\*innenketten an Hals und Füßen miteinander verbunden sind. Die Skulpturengruppe steht mit ihren zum Teil noch unbearbeiteten Körpern für den außergewöhnlich lange betriebenen, bis 1873 aktiven Sklav\*innenmarkt in Sansibar, der einer der größten in Ostafrika war und auf dessen Areal heute die anglikanische Kathedrale aus dem Jahr 1879 steht.<sup>30</sup> Durch die Position in einer Bodengrube, über deren Rand die namenlosen und den erhabenen Blicken wehrlos ausgesetzten menschlichen Figuren blicken, steht die Sklav\*innen-gruppe in einer Bildtradition, die auf Empathie setzt – und damit an die Antisklaven- und Abolitionsbewegungen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts erinnert.<sup>31</sup>

Die Bild- und Körpersprache des Denkmals in Sansibar ist konträr zur konzeptionellen Betonung von Stärke und Wehrhaftigkeit. Das bekannteste Beispiel dafür ist die physisch bis zum Bersten gespannte, den Oberkörper steil aufrichtende und eine Muschelschale gleich Berninis Tritonenbrunnen an den Mund setzende männliche Bronzefigur. Sie ist nur mit einem Lendenschurz bekleidet. Ein Bein ist angewinkelt, eines gestreckt – so als wolle sie auf dem steinigen Boden des Postaments gleich zum Sprung ansetzen. Der Säbel in der rechten Hand und die gesprengte Kette am linken Fuß zeugen vom wehrhaften Kampf dieses Mannes, der mit antiken Helden- und Athletenfiguren auf Augenhöhe steht. Es handelt sich um das Denkmal des Architekten Albert Mangonès, das bereits 1967/1968 – unter dem Präsidenten und Diktator François Duvalier – in Port-au-Prince als *Le Marron Inconnu* geschaffen wurde und noch heute den gleichnamigen Platz der Stadt auszeich-

28

Vgl. zu Leons Projekt und den Ausgrabungen des *African Burial Ground* U. S. General Services Administration (Hg.), *The New York African Burial Ground. Unearthing the African Presence in Colonial New York*, Howard University 2009.

29

*Photo Feature: The enduring legacy of the transatlantic slave trade; Afrology.com* (10.03.2022).

30

Vgl. das Foto des *Slave Memorial* auf [wikipedia.org](https://www.wikipedia.org).

31

Vgl. Schmidt, *L'abolition de l'esclavage*; Cutter, *The Illustrated Slave*.

net.<sup>32</sup> Das Denkmal wurde zu einem ikonischen Bild des Abolitionismus. Es erinnert an den siegreichen Aufstand der Sklav\*innen in der französischen Kolonie Saint-Domingue 1791, der Geschichte schrieb und 1804 zur Abolition führte.<sup>33</sup> Noch 2020 betont Feguen-son Hermogène in seiner journalistischen Auseinandersetzung mit Geschichte, Bild und politischen Instrumentalisierungen des Monuments innerhalb der Erinnerungskultur Haitis: „Jusqu’à aujourd’hui le Marron, qui est le seul Inconnu parmi les héros nationaux exposés au Champ-de-Mars, continue de nourrir l’imaginaire populaire haïtien“.<sup>34</sup>

Einen anderen Weg als die genannten Beispiele schlägt das etwa neun Meter hohe UNO-Denkmal ein, das aus einem Wettbewerb hervorgegangen ist. Es steht Richtung East River am Rand der United Nations Plaza in New York, die wie das Visitor Center des UNO-Hauptquartiers öffentlich zugänglich ist, jedoch ein Anmelde- und Sicherheitskontrollverfahren voraussetzt. Aus der Ferne wirkt der *Ark of Return* verhältnismäßig klein, mit seiner kristallin-scharfkantigen Form zieht er jedoch die Blicke auf sich. Seine strahlend-weiße, von schwarzen Linien gekreuzte Oberfläche hebt sich deutlich von der Skyline am East River ab. Ikonographisch entschied sich Leon für die konsequente Variation der symbolischen Dreiecksform. Sie zeichnet die Transport- und Handelswege der versklavten Menschen nach und symbolisiert damit die *Middle Passage* zwischen afrikanischem Kontinent, den Amerikas und Zentral-europa.<sup>35</sup> Die Wandöffnung des Denkmals, das auf der flussabgewandten Seite Einblick in das Innere gewährt, folgt diesem formalen Grundprinzip. Ebenso der Zuschnitt der weißen Steinplatten, aus denen die beiden auf Stahlgerüst montierten Wände gebildet sind. Daraus resultiert der graphische Charakter der scharfen schwarzen Fugenlinien, die das harte, zugleich dynamische Erscheinungsbild des Denkmals prägen. Dessen Wände sind auf dem Fundament einer weiß-grau marmorierten Bodenplatte so aneinandergelehnt, dass sie einen zeltartigen, an den Seiten geöffneten Raum bilden. Das Denkmal mutet damit wie eine Kleinarchitektur, wenn nicht wie ein Grabmal an, und evoziert infolge der horizontalen Verjüngung und Zuspitzung der Gesamtform Richtung UNO-Gebäude die abstrakte, fast zeitlos wirkende Kontur eines Schiffes – eine

32

Vgl. auch die Abbildungen des Beitrags von Feguen-son Hermogène, L’histoire controversée du Marron inconnu, in: *AyiboPost*, 19.06.2020 (12.02.2022). Siehe zur „marronnage comme phénomène général lié à l’esclavage colonial“ zudem Franklin Middy, Marrons de la liberté, révoltés de la libération. Le Marron inconnu revisité, in: *Genèse de l’État haïtien (1804–1859)*, Paris 2022, 119–147 (10.03.2022).

33

Vgl. Schmidt, L’abolition de l’esclavage, 11–13; Slavery, 50; Middy, Marrons de la liberté, 119–147.

34

Hermogène, L’histoire controversée du Marron inconnu.

35

Vgl. den Beitrag *Ark of Return: UN erects memorial to victims of transatlantic slave trade*, in: *UN News*, 25.03.2015 (14.05.2021).

Form, auf die in monumentalem Maßstab David Adjaye in seinem ursprünglichen Entwurf für das *National Museum of African American History and Culture* in Washington D.C. rekurrierte.<sup>36</sup>

Alle Wettbewerbsentwürfe für das UNO-Denkmal, das von der Caribbean Community mit Unterstützung der African Union initiiert wurde,<sup>37</sup> hatten mit dem Motto *Acknowledge the Tragedy. Consider the Legacy. Lest We Forget* zu arbeiten, das sich gegen das Vergessen stemmt und zur aktiven Auseinandersetzung mit dem transatlantischen Sklav\*innenhandel auffordert.<sup>38</sup> Leon setzte die Vorgabe in Form von drei permanent in den Stein gravierten Schriftzügen um, die sich sukzessive beim Gang durch und um das Denkmal erschließen. Die Lektüre geschieht nicht ohne das unvermittelte Gewährwerden der leicht unterlebensgroßen menschlichen Skulptur, die an der Richtung Fluss gerichteten Innenwand in einer Nische liegt, auf der *Consider the Legacy* geschrieben steht [Abb. 3a, Abb. 3b und Abb. 3c]. Die zarte körperliche Präsenz dieser Figur steht in deutlichem Kontrast zu den scharfkantigen Fugen und Formen des Denkmals, dessen grau marmorierte Bodenplatten wasserähnliche Bewegungen suggerieren. Die Skulptur ist aus schwarzem Stein gearbeitet, aus Nero Zimbabwe – einem in der Grab- und Denkmalsplastik bevorzugten Material.<sup>39</sup> Für die Darstellung ihrer Bekleidung wie generell für das Denkmal fanden verschiedene Sorten von Danby White aus dem US-Bundesstaat Vermont Verwendung.<sup>40</sup>

Dem UNO-Denkmal kommt im Umgang mit der Darstellung Schwarzer Menschen eine eigene Position zu. Die Figur ist weder jung noch alt und zudem androgyn gearbeitet, ihr Körper ist in ein zeitlos wirkendes weißes Gewand gehüllt, das keine Risse oder Abnutzungsspuren zeigt und an eine Toga erinnert. Ferner ist der Körper frei von Fesseln und physiognomischen Überzeichnungen. Der Stoff lässt die nackten Füße, den leicht angehobenen linken Arm und den Kopf mit dem kurzen Haar unbedeckt. Ohne die

36

Vgl. Finley, *Committed to Memory*, 256; Mitch McEwen, *Architecture in the Hold*, in: *Log* 40, 2017, 93–100.

37

Dies geht aus der 2015 gehaltenen [Eröffnungsrede](#) der Premierministerin Jamaicas, Portia Simpson Miller, hervor (10.03.2022).

38

Vgl. auch den offiziellen [UNO-Flyer](#) zum Ark of Return (14.05.2021). Er zeigt die Motti *Acknowledge the tragedy* unterhalb der Weltkarte, *Consider the legacy* unterhalb der Skulptur und *Lest we forget* an der spitz zulaufenden Seite des Monuments, das ein kleines Wasserbecken mit schwarzen Steinen umfasst, „where visitors can honour the memory of the millions of souls that were lost.“ Mehr noch verweist der Flyer auch auf das Pendant, die *Door of No Return* im „House of Slaves“ auf Gorée Island im Senegal, einem der größten Sklavenhandelszentren an der afrikanischen Küste.

39

Vgl. auch Ruth Siddall, *Stones Used in the National Memorial Arboretum at Alrewas, Staffordshire*, in: *Urban Geology in the English Midlands* 4, 2021, 1–18 (02.03.2022).

40

Rodney Leons Besuch im Steinbruch von Vermont Quarries ist in dem kurzen UNO-Videoclip [Ark of Return Designer Rodney Leon visits Quarry](#) vom 27.10.2014 dokumentiert (14.05.2021).



[Abb. 3a]  
Rodney Leon, The Ark of Return, New York, 2015, Liegefigur (Detail) © Brigitte Sölch.



[Abb. 3b]  
Rodney Leon, The Ark of Return, New York, 2015, Liegefigur (Detail) © Brigitte Sölch.



[Abb. 3c]  
Rodney Leon, The Ark of Return, New York, 2015, Liegefigur (Detail) © Brigitte Sölch.

Betrachter\*innen zu fixieren, zeugen der wie zum Sprechen ansetzende Mund und die geöffneten Augen von Lebendigkeit. Gestik und Mimik bleiben jedoch zurückhaltend, wirken bis zu einem gewissen Grad auch entrückt. Auf den ersten Blick weckt die Skulptur Erinnerungen an den Typus des Gisant, an Liegefiguren christlicher Grabmalstraditionen, die in stiller Lebendigkeit gezeigt und in tuchartige Gewänder gehüllt sein können.<sup>41</sup> Nur: Versklavte Schwarze Menschen waren nicht Teil dieser *memoria*, die mit Erinnerungen an Leben, Tugenden, Leistungen und Erwartungen an das Seelenheil verbunden ist. Umso deutlicher erfährt die Liegefigur eine auch gegenüber der Bildtradition postume Würdigung. Mit der Darstellung opponierender menschlicher Figuren hat sie ebenso wenig gemein wie mit dem Bild nackter, gefesselter, geschlechtlich differenzierter und sexualisierter Körper Schwarzer Sklav\*innen. Die Skulptur fordert vielmehr in konzentrierter Stille die Wahrnehmung des einzelnen Lebens und Schicksals ein, das sich hinter der ungeheuren Dimension des transatlantischen Sklav\*innenhandels verbirgt. Die isolierte Präsenz der damit auf sich allein gestellten, allen sozialen Bindungen entrissenen Figur, ihre androgyne Körperlichkeit und die Entindividualisierung sind Stilmittel, die andeuten, dass Transport und Handel Schwarzer Menschen nicht auf ein bestimmtes soziales und biologisches Geschlecht oder Alter der Sklav\*innen beschränkt war.

Indem das Denkmal auf eine fast schon meditative ästhetische Erfahrung setzt, intensiviert es zugleich die Wahrnehmung der wenigen Motive, die in die Marmorwände inkrustiert beziehungsweise eingraviert sind und auf Strukturen des transatlantischen Sklav\*innenhandels verweisen. Wie weitverzweigt die Routen und wieviele Länder darin eingebunden waren, zeigt der Tondo in Form einer aus schwarz-weißem Marmor gearbeiteten Weltkarte [Abb. 4]. Dass die Liegefigur im Zusammenhang mit dem Bild des dichten, objektgleichen Lagerns, Schichtens und Transportierens einer Vielzahl von Menschen gesehen werden soll, verdeutlichen die beiden reliefierten Grundrisse und der Querschnitt eines Sklav\*innenschiffs [Abb. 5].<sup>42</sup> So ikonisch der *Marron Inconnu* in Port-au-Prince für den erfolgreichen Sklav\*innenaufstand steht, so ikonisch wurden diese Sklav\*innenschiffbilder, die Menschen nach Größe und Geschlecht sortiert in den unteren Decks visualisieren. In ihrer Monographie *Comitted to Memory. The Art of the Slave Ship Icon* zeigt Cheryl Finley 2018 eindrücklich, dass und wie das vielfältig tradierte Sklav\*innenschiffbild zu einer der bedeutendsten „visual metaphors for the historical memory of the Middle Pas-

41

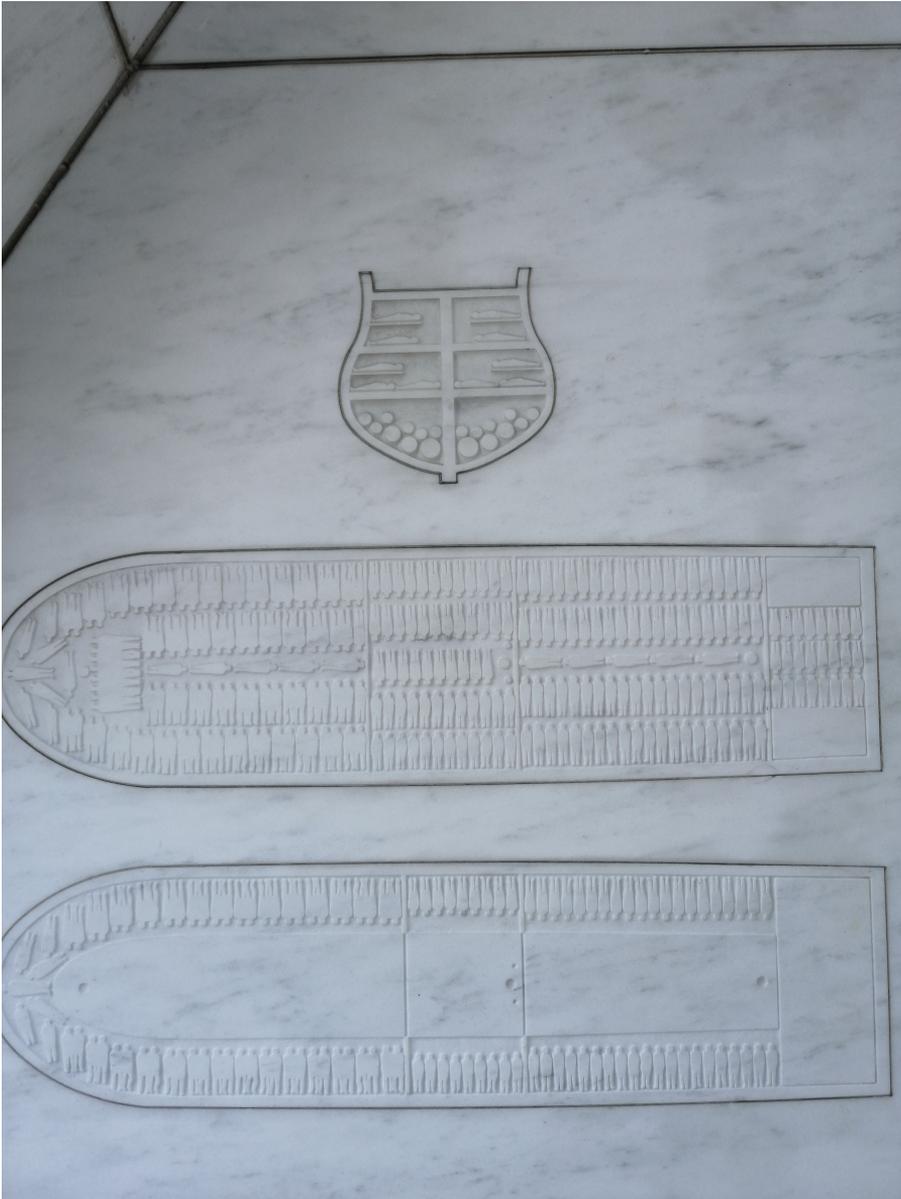
Vgl. nur exemplarisch die Grabmalstudie von Erwin Panofsky, *Grabplastik. Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini*, Köln 1964.

42

Vgl. zur Grundrissdarstellung von Sklavenschiffen zuletzt Adrián Gustavo Franco, Vogelperspektive auf das Unterdeck des Sklavenschiffs, in: *Kunstchronik* 74, 2021, 65–71.



[Abb. 4]  
Rodney Leon, The Ark of Return, New York, 2015, Weltkarte (Detail) © Brigitte Sölch.



[Abb. 5]  
Rodney Leon, The Ark of Return, New York, 2015, Sklav\*innenschiff (Detail) © Brigitte Sölich.

sage“ wurde.<sup>43</sup> Den Anfang machte der Druck der Grundrisse und Querschnitte im Rahmen der *Description of a Slave Ship* 1788.<sup>44</sup> Die erste Veröffentlichung dieser, im *Ark of Return* rezipierten, Bilder und deren visuelle Strategien waren Teil der politischen Argumentation der britischen, dann auch französischen Abolitionsbewegung und blieben dieser Tradition verbunden. Bei der anonym erschienenen *Description of a Slave Ship*, die objektiv-wissenschaftlichen Charakter impliziert, handelt es sich um eine bildliche Abstraktion, nicht um naturalistische Innenraumdarstellungen.<sup>45</sup> Wirksame formale Elemente sind die schattenartigen Umrisse der wie Waren sortierten, dicht an dicht auf dem Rücken liegenden und nur mit einem Lendenschurz bekleideten anonymen Körper. Die im Querschnitt des Schiffes gezeigten weiblichen Figuren sind durch die Betonung ihrer Brüste sexualisiert, wohingegen einige der männlichen Körper paarweise aneinander gefesselt sind. Auch absente Motive, wie Sklav\*innenhändler und Seemänner, kennzeichnen das vom *horror vacui* geprägte Bildformular. Im Detail immer wieder abgewandelt, gelangte das *Slave Ship Icon* in das Zentrum der „Black Atlantic Imagination“<sup>46</sup> – und erlebte in der zweiten Phase, die mit den *Black Arts Movements* Mitte der 1960er Jahre einsetzte, eine entscheidende Reaktivierung. Seitdem spielen seine künstlerischen Reinterpretationen eine zentrale Rolle für den *Black Atlantic* beziehungsweise Künstler\*innen der afrikanischen Diaspora. Finley interpretiert das Sklav\*innenschiffbild demzufolge als Exemplum für *mnemonic aesthetics*, für die Reinterpretation der Symbole der Vergangenheit zugunsten der Entfaltung Schwarzer Geschichte, Identität und Kultur – und als eines der wirkmächtigsten Bilder seit 1788.<sup>47</sup>

Der *Ark of Return* ist so gesehen lesbar. Aber auch nicht. Er bindet die ästhetische Erfahrung an ethische Reflexionen, die das Handeln betreffen und das aufmerksame Sehen und Wahrnehmen voraussetzen. Vergleichbar mit Hannah Arendt, derzufolge Kunst nicht als das Erscheinen des Realen zu begreifen ist, sondern zu dessen Beurteilung beiträgt.<sup>48</sup> Entsprechend setzt auch Leon ikonische Bilder und Formen der Erinnerung, die dokumentarischen Charakter evozieren und die *Middle Passage* symbolisieren, mit der Liegefigur in Beziehung. Da das Denkmal aus einem öffentlichen

43

Finley, *Committed to Memory*, 5.

44

Vgl. ebd., Abb. 21.

45

Ebd., 62, 71.

46

Ebd., 13–14, sowie zur detaillierten Analyse des Bildformulars 57–86.

47

Ebd., 13–14, 10.

48

Cecilia Sjöholm, *Doing Aesthetics with Arendt. How to See Things*, New York 2015, 31–67.

Wettbewerb hervorgegangen ist, wurden verbindliche Parameter formuliert. Sie brachten ein breites Spektrum künstlerischer Interpretationen hervor.<sup>49</sup> Vorgaben waren neben dem genannten Titel und Motto die Lesbarkeit, der ikonische Charakter, die künstlerische Qualität und die Dauerhaftigkeit des Denkmals.<sup>50</sup>

Dass der *Ark of Return* auf dem UNO-Gelände steht, garantiert dem Denkmal besondere Wirkungs- und Wahrnehmungszusammenhänge, die zwischen kuratierter und nicht-kuratierter Begegnung angesiedelt sind. Das Denkmal hat mit Kunst im öffentlichen Raum einiges gemein, mehr noch aber mit Kunst im Kontext politischer Institutionen. Es ist in einen Handlungs-, Symbol- und Kommunikationsraum lokaler wie globaler Reichweite eingebunden und somit Teil eines spezifischen Beziehungsgefüges. Formal fordert es eine besondere Nähe ein und lässt nur wenige, vielleicht zwei bis drei Personen gleichzeitig im Inneren verweilen. Seine Rezipient\*innen sind Tagestourist\*innen, Schulklassen und Bürger\*innen genauso wie Mitarbeiter\*innen der UNO, politische Akteur\*innen, Aktivist\*innen und Interessensvertreter\*innen aus allen Teilen der Welt. Dadurch ergeben sich am Denkmal selbst diverse Besucher\*innen- und Betrachter\*innenkonstellationen, die für Blicke und Blickwinkel der anderen sensibilisieren. Und damit auch für soziale und politische Fragen. Sie betreffen die Dimensionen dieser 400-jährigen Geschichte(n) und deren Folgen und reichen vom kritischen Bewusstsein für Weißsein über rassistische Strukturen und Wahrnehmungsmodi bis hin zum Verhältnis von Global North und Global South sowie patriarchalen ökonomischen Strukturen. So gesehen ist das Monument Teil des konzeptionell gewandelten Erinnerens an den transatlantischen Sklav\*innenhandel, dessen Aufmerksamkeit inzwischen darin liegt, die Praxis des Sklaventums „as a historical moment“ zu präsentieren, „to which contemporary citizens of formerly slaveholding nations simply could not but relate, in one way or the other“. Dadurch wird die scheinbar unüberbrückbare (wissenschaftliche) Distanz zwischen Vergangenheit und Gegenwart aufgehoben und die „cultural and ideological centrality of its regime of systematic dehumanization in the formation of Western modernity itself“ nicht weiter ignoriert.<sup>51</sup>

Neben der medialen Verbreitung bleibt die ortsgebundene Wahrnehmung auf der United Nations Plaza wesentlich für die Wirkung des Denkmals, das die UNESCO als „shared human experience“ und als Erinnerung für die Zukunft verstanden wissen

49

Davon zeugen einige der Wettbewerbsentwürfe aus dem Jahr 2012, die noch online zu finden sind wie z. B.: [UN Memorial Competition | New York USA | Christopher Counts Studio with Artist Joseph Norman](#) (14.05.2021); [Un Slavery Memorial Competition Proposal | Dean Arlen](#) (14.05.2021).

50

Die [Wettbewerbsvorgaben](#) sind über die UNESCO-Homepage abrufbar (14.05.2021).

51

Stephan Palmié, Slavery, Historicism, and the Poverty of Memorialization, in: Susannah Radstone und Bill Schwarz (Hg.), *Memory. Histories, Theories, Debates*, New York 2010, 363–375, hier 367, 369.

möchte – wenngleich, wie es auch die Herausgeber\*innen von *Beyond Exceptionalism. Traces of Slavery and the Slave Trade in Early Modern Germany* formulieren, von „shared history“ erst dann gesprochen werden kann, wenn die „entangled histories“ bekannt und aufgearbeitet sind.<sup>52</sup> Dazu regt das UNO-Denkmal an, dessen Ziel die damalige Generaldirektorin Irina Bokova 2013 mit den Worten begründete: „The slave trade is not merely a thing of the past – it has shaped the world we live in, it has moulded the face of modern societies, creating indissoluble ties between peoples, irreversibly transforming economies, cultures and customs across the world.“<sup>53</sup> Dass diese Ziele infolge der Covid-19-Pandemie lange Zeit nurmehr über Social Media kommuniziert werden konnten, wird im Kontext der Reaktionen auf das Monument in Livorno anzusprechen sein.

## II. Individualisierte Kunst im Zeichen territorialer Politik – Pietro Taccas Monument am Hafen von Livorno

Das Livorneser Monument für Ferdinando I de' Medici [Abb. 2a und Abb. 2b] ist Zeugnis der italienischen Kunst und visuellen Kultur des frühneuzeitlichen Europas, die mit dem Sklav\*innenhandel unmittelbar verwoben und noch heute im öffentlichen Stadtraum erfahrbar ist. Deshalb und aufgrund seiner vier individualisierten Figuren von gefangenen Sklav\*innen ist das Monument weiterhin in Auseinandersetzungen mit der sozialen und politischen Dimension dieser Thematik und deren Folgen eingebunden: als Ort, als Kunstwerk und als Monument. Doch dazu weiter unten. Das Monument für Ferdinando I de' Medici steht nach wie vor, wenn auch geringfügig versetzt,<sup>54</sup> am Rand des ehemaligen Hafenbeckens von Livorno. Es zeigt den Herzog im militärischen Generalsgewand eines Ritters des St. Stephansordens. Das Monument stand in engem Zusammenhang mit Handel und Arbeit der Sklav\*innen vor Ort.<sup>55</sup> Überhaupt setzte der Ausbau der Hafenstadt im späten

52

Rebekka von Mallinckrodt, Josef Köstlbauer und Sarah Lentz, *Beyond Exceptionalism. Traces of Slavery and the Slave Trade in Early Modern Germany, 1650–1850*, in: dies. (Hg.), *Beyond exceptionalism. Traces of Slavery and the Slave Trade in Early Modern Germany, 1650–1850*, Berlin/Boston 2021, 1–26, hier bes. 4, 17–18.

53

Vgl. den Beitrag zum *Ark of Return* vom 24.09.2013 auf der [UNESCO-Homepage](#) (14.05.2021).

54

Stephanie Hanke, *Monumente am Wasser. Ehrenstandbilder in Hafenanlagen der Frühen Neuzeit*, in: Alessandro Nova und dies. (Hg.), *Skulptur und Platz. Raumbesetzung, Raumüberwindung, Interaktion*, Berlin/München 2014, 223–250, hier 239.

55

Vgl. in Bezug auf den vorliegenden Beitrag v. a. Paul H. D. Kaplan, Italy 1490–1700, in: David Bindman und Henry Louis Gates (Hg.), *The Image of the Black in Western Art*, Cambridge, MA/London 2010, Bd. 3.1, 93–190; Stephanie Nadalo, *Negotiating Slavery in a Tolerant Frontier. Livorno's Turkish Bagni, 1547–1747*, in: *Mediaevalia* 32, 2011, 275–324; Jean Michel Massing, *The Iconography of Mediterranean Slavery in the Seventeenth Century*, in: McGrath und Massing, *The Slave in European Art*, 85–119; Anthea Brook, *From*

16. Jahrhundert zu einem strategischen Stützpunkt des Großherzogtums der Toskana auf Immigration, Religionsfreiheit sowie den Einsatz von günstigen Arbeitskräften, Gefangenen und Sklav\*innen.<sup>56</sup>

Das Monument für Ferdinando I de' Medici nahm eine noch heute ablesbare Position außerhalb der Stadtbefestigung ein: an der Piazza zwischen Stadttor und Hafenbecken. Ein inhaltlich bedeutendes, unweit entferntes Bauwerk war das *Bagno*, das bis zum Zweiten Weltkrieg stand. Es wurde 1605 errichtet und ist für das architektonische und soziopolitische Verständnis der Organisation und Praktiken des alltäglichen Lebens versklavter Menschen in Livorno zentral. Das *Bagno* war ein mehrgeschossiger, um einen Hof mit Zisterne gruppierter und befestigter Gebäudekomplex. Er wurde zur Unterbringung und bürokratischen Verwaltung von etwa 3000 nach Namen, Alter, Herkunft verzeichneten Sklav\*innen und Gefangenen errichtet, deren Kräfte für die Errichtung des Gebäudes selbst eingesetzt wurden. Zu den vielen Funktionen, die das *Bagno* umfasste, zählen Kranken-, Apotheken- und Religionsräume (zunächst christliche, ab der Mitte des 17. Jahrhunderts auch Moscheen). Es lag im Zentrum der Stadt, unweit vom Herzogpalast und dem Domplatz.<sup>57</sup> Der Medici-Palast wurde ebenso wie die Gebäude der dorthin führenden Hauptstraße „nach einem bereits von Ferdinando I festgelegten Programm mit Fassadenmalereien und Sgraffiti versehen, die Hafenszenen, Schlachten und die Galeeren des Stefansordens darstellten.“<sup>58</sup>

Das *Bagno* hatte einen gefängnisartigen Charakter und sorgte zum Nutzen der Auftraggeber- und Sklav\*innenbesitzer\*innen für den Erhalt der Gesundheit der Arbeitskräfte. Sein Grundriss ähnelte dem *Bagno*, das Giorgio Vasari d.J. in seinem Idealstadttraktat von 1596 beschreibt und in Form eines typisierten Grundrisses visualisiert.<sup>59</sup> Als Vorbild dieser Bauaufgabe, die in Europa bis dahin nicht etabliert war, gelten ottomanische und nordafrikanische Sklav\*innenhandelspraktiken. „Although galley slavery thrived in ports throughout the Christian Mediterranean“, schreibt so auch Stephanie Nadalo, „Livorno was the first city in continental Europe to concretize and centralize its participation through the construction of a purpose built architectural structure known as

Borgo Pinti to Doccia. The Afterlife of Pietro Tacca's Moors for Livorno, in: McGrath und Massing, *The Slave in European Art*, 165–191; Hanke, *Monumente am Wasser*, 239–244; Mark Rosen, Pietro Tacca's 'Quattro Mori' and the Conditions of Slavery in Early Seicento Tuscany, in: *The Art Bulletin* 97, 2015, 34–57; Steven F. Ostrow, Pietro Tacca and his Quattro Mori. The Beauty and Identity of the Slaves, in: *Artibus et historiae* 36, 2015, 145–180.

56

Rosen, Pietro Tacca, 34–57, hier 42.

57

Nadalo, *Negotiating Slavery*, 289–292.

58

Hanke, *Monumente am Wasser*, 244.

59

Vgl. Rosen, Pietro Tacca, 39–42; Nadalo, *Negotiating Slavery*, 287.

a slave bagno.“<sup>60</sup> Das *Bagno* ermöglicht Aufschlüsse über strukturelle Fragen, die zum einen Strategien des individuellen Umgangs von Sklav\*innen mit ihren Lebens-, Arbeits- und Gefangenschaftsbedingungen betreffen, und zum anderen die politischen Ziele des Großherzogtums der Toskana sowie den Status von Livorno als „frontier of religious tolerance and a haven of slavery“.<sup>61</sup> Paul Kaplan betonte bereits, dass die *Quattro Mori* nicht nur den siegreichen Kampf gegen die ottomanischen Feinde des Großherzogs symbolisieren. Vielmehr hatten einige Initiativen des toskanischen Großherzogtums mit der Organisation des Sklav\*innenhandels vermutlich direkt zu tun. Ferdinando I de' Medici versuchte von Spanien die Genehmigung für ein Sklav\*innenhandelsunternehmen zu erhalten, das Westafrika und Brasilien verbinden sollte, und suchte 1608/1609 Anspruch auf ein koloniales Territorium in Sierra Leone zu erheben. Die Initiativen blieben zwar erfolglos, doch investierte dann auch Ferdinando II de' Medici, unter dem das Monument vollendet wurde, mit Genueser Partnern in den 1660er Jahren in den Westafrikanischen Sklav\*innenhandel.<sup>62</sup> Auch in Jacques Callots Stichserie zum Leben des Ferdinando I sind Sklaven und ein Sklavenmarkt, in dem Fall mit christlichen Gefangenen an einem mediterranen Hafen, eigens visualisiert.<sup>63</sup>

Die Forschung zu den Sklav\*innen im frühneuzeitlichen Europa und Mittelmeerraum zeigt methodisch differenziert die Geschichte der Gewalt, die damit verbundenen Prozesse der Ökonomisierung auf Basis des Sklav\*innenhandels, des menschlichen Körpers als Kapital und der Ausbeutung von Ressourcen. Ebenso im Fokus steht die Frage nach sozialen Praktiken der gefangenen und freigelassenen Sklav\*innen, um Handlungsmöglichkeiten innerhalb des Kolonisierungs-, Macht- und Gewaltsystems zu erfassen.<sup>64</sup> Dies gilt auch für das *Bagno* wie überhaupt für die mithin im Gewürzhan-

60

Nadalo, *Negotiating Slavery*, 278. Der Begriff *bagno* (Bad) leitet sich in dem Fall vom türkischen Begriff *banyol* (königliches Gefängnis) ab.

61

Vgl. Nadalo, *Negotiating Slavery*, 279–280.

62

Kaplan, *Italy 1490–1700*, 182–183.

63

Massing, *The Iconography of Mediterranean Slavery*, 85–119, hier 86–89 und 107, Abb 3.

64

Sklav\*innen wurden wie kostbare Münzen betrachtet. Gillian Weiss, *Ransoming “Turks” from France’s Royal Galleys*, in: *African Economic History* 42, 2014, 37–58, hier 41. Vgl. zur vielfältigen Präsenz schwarzafrikanischer Menschen, von Diplomaten und Humanisten bis zu Pilgern, im Europa der Renaissance v. a. Salvatore Bono, *Schiavi maghrebini in Italia e cristiani nel Maghreb. Proteste e attestazioni per la ‚reciprocità‘ di trattamento*, in: *Africa* XLIX, 1994, 331–351; Earle und Lowe, *Black Africans in Renaissance Europe*; Palmié, *Slavery, Historicism, and the Poverty of Memorialization*; Ariel Salzmänn, *Migrants in Chains. On the Enslavement of Muslims in Renaissance and Enlightenment Europe*, in: *Religions* 4, 2013, 391–411; Hanß, *Sklaverei im vormodernen Mittelmeerraum; Piraten und Sklaven im Mittelmeer*, Haag, Sandbichler und Klarer; Olivette Otelle, *African Europeans. An Untold History*, London 2020. Die zuletzt in Amsterdam veröffentlichte Publikation *Slavery, Sint Nicolaas und Smeulders*, folgt der Einteilung nach Namen, um zehn verschiedenen Leben exemplarisch eine Stimme zu geben.

del tätige Stadt Livorno, die eines der bedeutendsten Zentren des Sklav\*innenhandels an der Mittelmeerküste war. Dortige – ottomatische, maghrebische und aus Subsahara-Afrika stammende<sup>65</sup> – Sklav\*innen wurden vielfach bei Kriegen an Land und auf See sowie durch staatlich finanzierte Piraterie im Mittelmeer gefangengenommen. „Whereas early modern commentators considered piracy the most reprehensible byproduct of Livorno’s liberal policies, historians today acknowledge the port’s active role in the Mediterranean slave trade as its more problematic legacy“, so Nadalo.<sup>66</sup> Die männlichen Sklaven bekamen ihre Haare bis auf einen kleinen Büschel am Hinterkopf abrasiert und eine zumeist rotfarbige Kleidung angelegt. Die Fußfesseln wurden ihnen in der Regel nach zweiwöchiger Prüfung ihres Verhaltens abgenommen, und sie durften sich nach Zahlung einer kleineren Summe tagsüber – immer noch mit Handfesseln – in Livorno bewegen, solange sie nicht als versklavte Arbeitskräfte am Hafen, in Bau- und Infrastrukturprojekten der Stadt oder wie die Frauen als Hausbedienstete arbeiteten.<sup>67</sup>

Die frühneuzeitlichen Darstellungen Schwarzer Menschen in Europa fallen in eine Zeit, die Vorformen von Rassismus kennt. ‚Rasse‘ – die die Jenaer Erklärung von 2019 als Folge von Rassismus und als biologisch-essentialistische Konstruktion bestätigt<sup>68</sup> – wurde zwar ‚erst‘ seit um 1800 verwissenschaftlicht und mit genetischen Vorstellungen verbunden. Dennoch zeugte der Rassebegriff, der in Europa im 16. Jahrhundert aufkam und in Italien als *raza* Spezies, Sorte, Art bezeichnete, bereits vom Bewusstsein für Differenz und Herkunft von Menschen.<sup>69</sup> Einige zentrale strukturelle Vorläufer von Rassismus im Europa der Renaissance sind für den vorlie-

65

Rosen, Pietro Tacca, 36–39, 48; vgl. auch den Beitrag von Rick Scorza, Messina 1535 to Lepanto 1571. Vasari, Borghini and the Imagery of Moors, Barbarians and Turks, in: McGrath und Massing, *The Slave in European Art*, 121–164.

66

Nadalo, *Negotiating Slavery*, 278.

67

Rosen, Pietro Tacca, 39–42. Vgl. zu den Sklaven in toskanischen Haushalten bereits Iris Origo, *The Domestic Enemy. The Eastern Slaves in Tuscany in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, in: *Speculum* 30, July 1955, 321–366.

68

Martin S. Fischer, Uwe Hoßfeld, Johannes Krause und Stefan Richter, *Jenaer Erklärung. Das Konzept der Rasse ist das Ergebnis von Rassismus und nicht dessen Voraussetzung* (01.03.2022): „Die Einteilung der Menschen in Rassen war und ist zuerst eine gesellschaftliche und politische Typenbildung, gefolgt und unterstützt durch eine anthropologische Konstruktion auf der Grundlage willkürlich gewählter Eigenschaften wie Haar- und Hautfarbe. Diese Konstruktion diene und dient eben dazu, offenen und latenten Rassismus mit angeblichen natürlichen Gegebenheiten zu begründen und damit eine moralische Rechtfertigung zu schaffen.“ Siehe auch dies, *Jenaer Erklärung. Das Konzept der Rasse ist das Ergebnis von Rassismus und nicht dessen Voraussetzung*, in: *Biologie unserer Zeit* 6, 2019, 399–402 mit weiterführender Literatur. Siehe zuletzt auch Kristina Lepold und Marina Martínez Mateo, Einleitung, in: dies. (Hg.), *Critical Philosophy of Race. Ein Reader*, Berlin 2021.

69

John Brackett, *Race and Rulership. Alessandro de’ Medici, First Medici Duke of Florence, 1529–1537*, in: Earle und Lowe, *Black Africans in Renaissance Europe*, 303–325, hier 313, 316–317 unter Verweis auf Ivan Hannaford, *Race. The History of an Idea in the West*, Baltimore 1996.

genden Zusammenhang relevant.<sup>70</sup> Als die ersten Handelsschiffe mit Sklav\*innen in den 1490er Jahren aus Subsahara-Afrika in Portugal, dann auch in Spanien ankamen, wurden die halbnackten und gefesselten Schwarzen Menschen wie ein Spektakel betrachtet. Ungeachtet ihrer individuellen geographischen und familiären Herkunft, ihrer Kultur, Religion und ursprünglichen Namen wurden sie zu ‚Schwarzen Afrikaner\*innen‘. Schwarzsein wurde im Europa der Renaissance gleichbedeutend mit Sklaventum und Flucht wahrgenommen – die sichtbare Diversität selbst jener ignorierend, die mit den Sklav\*innenschiffen aus Subsahara-Afrika kamen. Unabhängig aber auch davon, dass sich in Europa genauso freie Schwarze Menschen bewegten, darunter Pilger, Botschafter und die von der Forschung bislang weniger beachteten Armen, denn Schwarze Menschen fanden, selbst wenn sie die Freiheit erlangten, nur schwer Zugang zu Bildung, Sprache (Latein) und Arbeit. Ihre Alltagsrealität stimmt demzufolge nur bedingt mit Porträts Schwarzer Menschen überein, die wie reich ausgestattete Prestigeobjekte oder als außergewöhnliche Aufstiegsbiographien gezeigt werden. Die bis heute folgenreichste Vorform von Rassismus war die Reduktion auf die Hautfarbe. Differenzierung, Vorurteile und Diskriminierung hingen damit zusammen – zu einer Zeit, in der die Renaissancekultur großes Interesse an der ausgewogenen Beziehung zwischen äußerer Erscheinung und innerem Zustand hegte, was im Porträt mit dem Ideal des *ethos* und (aristotelischem) *habitus* verbunden sein konnte.<sup>71</sup> Allein die dunkle Hautfarbe ließ eine Grenze zwischen Barbarei und Zivilisation ziehen. Denn im hierarchischen und statusbewussten Europa der Renaissance wirkten sich sowohl die rechtliche Minderwertigkeit auf stereotype Konstruktionen und Präsentationen ‚des Anderen‘ aus wie auch bestimmte kulturelle Vorstellungen, besonders die von Aristoteles formulierte Differenz zwischen Barbarentum und Zivilisation. Die Renaissance lebte vom Selbstbild einer weißen europäischen Kultur und Zivilisation, zu deren verbindenden – im humanistischen Wettstreit der Nationen intensivierten<sup>72</sup> – Elementen die Beziehung zum antiken römischen Erbe und das Christentum zählten.

70

Vgl. zur folgenden Passage, sofern nicht eigens ausgewiesen, die Beiträge in Earle und Lowe, *Black Africans in Renaissance Europe*, sowie bes. Kate J. P. Lowe, Introduction. *The Black African Presence in Renaissance Europe*, in: Earle und Lowe, *Black Africans in Renaissance Europe*, 1–14; Kate J. P. Lowe, *The Stereotyping of Black Africans in Renaissance Europe*, in: Earle und Lowe, *Black Africans in Renaissance Europe*, 17–47; Otelle, *African Europeans*, 39–94; *Slavery*, Sint Nicolaas und Smeulders, 30–31, 46–48.

71

Vgl. etwa Hannah Baader, *Das Gesicht als Ort der Gefühle. Zur Büste eines jungen Mannes aus dem Florentiner Bargello von ca. 1460*, in: Ingrid Kasten, Gesa Stedmann und Margarete Zimmermann (Hg.), *Kulturen der Gefühle in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Stuttgart 2002, 222–240, hier 226.

72

Vgl. zum Kampf der Nationen mit Bezug auf Italien Caspar Hirschi, *Wettkampf der Nationen. Konstruktionen einer deutschen Ehrgemeinschaft an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit*, Göttingen 2005.

In Livorno war das *Bagno* bis zur Rückgabvereinbarung muslimischer Sklav\*innen Mitte des 18. Jahrhunderts in Betrieb.<sup>73</sup> Anders als bei seinen Vorbildern im Osmanischen Reich jedoch, dessen Bezeichnung für Gefängnis (*banyol*) dem *Bagno* zugrunde lag und das die verschiedene Religionsgruppen getrennt voneinander einquartierte, wurden im funktional wie ökonomisch strikt organisierten *Bagno* in Livorno Gefangene und Sklav\*innen diverser Länder, Sprachen, Religionen und sozialer Schichten in einem einzigen Gebäude vereint. Für ihre Unterbringung hatten sie selbst zu zahlen, weshalb ihnen erlaubt wurde, bestimmte Arbeiten und Gewerbe als eigene kleinere Einnahmequellen zunächst innerhalb des *Bagno*, dann auch an den Außenmauern und in Hafennähe der Stadt auszuüben.<sup>74</sup>

In diesem Kontext entstand das Monument für Ferdinando I de' Medici, das vom Kontrast zwischen dem hellen Marmor des hoch aufgesockelten Standbilds des Herzogs und den vier bronzenen männlichen Sklavenfiguren am Postament lebt. Dabei ist das Monument nicht in einem Guss entstanden. Die Statue des Großherzogs war bereits 1595 von Giovanni Bandini begonnen und in einer Ecke des damaligen Platzes am Hafen deponiert worden. Einige Jahre später erhielt Pietro Tacca von Cosimo II de' Medici, unter dem das Monument bereits auf ein Marmorpostament gestellt und feierlich enthüllt worden war, den Auftrag für die vier bronzenen Sklavenfiguren. Sie wurden zwischen 1623 und 1638 unter Ferdinando II de' Medici vollendet.<sup>75</sup> Dies allerdings nicht, wie mehrfach berichtet, aus den eingeschmolzenen Waffen türkischer Feinde.<sup>76</sup> Wenngleich die künstlerische Verarbeitung eingeschmolzener Kriegsbeuten ein starkes Narrativ ist, das an Vitruvius Überlieferung der Perserportikus erinnert: Die von den Spartanern besiegten Perser trügen das Dach einer aus Kriegsmitteln finanzierten Halle, damit „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.“<sup>77</sup>

73

Im späten 15. Jahrhundert kamen in Livorno auch Schwarze Frauen mit Schiffen aus Lissabon an. Sie wurden über die im Sklav\*innenhandel aktive Florentiner Cambini-Bank weiterverkauft. Vgl. Sergio Tognetti, *The Trade in Black African Slaves in Fifteenth-Century Florence*, in: Earle und Lowe, *Black Africans in Renaissance Europe*, 213–224, hier 218.

74

Vgl. Rosen, Pietro Tacca, 9–42; Nadalo, *Negotiating Slavery*, 291, 295–296.

75

Vgl. die Literatur zum Monument wie in [Anm. 55](#); sowie zuletzt bes. Ostrow, Pietro Tacca, 148–149, dessen Quellenauswertung bestätigt, dass Tacca noch zu Lebzeiten Ferdinandos I de' Medicis nach Livorno kam, um Modellstudien von Sklaven oder einem Sklaven vorzunehmen, die für das Livorneser Monument bestimmt waren. Rosen, Pietro Tacca, 44–45, sah dies weniger eindeutig.

76

Rosen, Pietro Tacca, 46.

77

Vitruv, *Zehn Bücher über Architektur/Vitruvii De Architectura libri decem*, hg. von Curt Fentibusch, Darmstadt 1964, Bd. I,1, 4–5.

Bezüglich Wirkung und Wahrnehmung des Livorneser Monuments entscheidend ist, dass Tacca die vier überlebensgroßen Sklavenfiguren so überzeugend differenziert, individualisiert und naturalisiert gearbeitet hat, dass schon früh – seit Filippo Baldinuccis 1702 postum publizierter *Vita Taccas* – Versuche belegt sind, sie ganz oder teilweise zu benennen und mit bestimmten Gefangenen des *Bagno* zu identifizieren. Dies gilt besonders für die an der Südostecke des Monuments platzierte Figur, die Baldinucci als Schwarzafrikanischen Sklaven („Schiavo Moro Turco“) klassifizierte, als *bellissimo* beschrieb und „Morgiano“ nannte.<sup>78</sup> Es sind zwei Figuren, die Tacca auf der Basis von Zeichnungen nach dem lebenden Modell geschaffen haben könnte. So auch der ältere, unter anderem von Georg Petel gezeichnete Sklave an der Südwestecke, den eine andere Quelle, Mariano Santelli, mit dem Namen „Ali“ verbindet [Abb. 2c, Figur im Hintergrund]. Diese beiden Quellen aus dem frühen 17. und dem späten 18. Jahrhundert sind wahrscheinlich die einzigen, die Sklav\*innenfiguren an öffentlichen politischen Monumenten benennen und somit personalisieren.<sup>79</sup> Die künstlerische Qualität und ausdrucksstarke Individualisierung machten die Sklavenfiguren zu den von Beginn an am intensivsten rezipierten öffentlichen Skulpturen.<sup>80</sup> Darauf wird noch einzugehen sein, auch weil damit die Frage des sympathischen Erlebens berührt ist. Es seien nur die sentimentalistischen, fast zeitgleich mit dem *Slave Ship Icon* von 1788 und 1790 entstandenen Gemälde *Slave Trade* und *African Hospitality* des Malers George Morland erwähnt, die als die ersten explizit gegen das Sklaventum gerichteten Bilder der westlichen Kunst gelten.<sup>81</sup>

In einer kulturell vielfältigen Hafenstadt wie Livorno fielen Intention und Perzeption des Monuments zunehmend deutlich auseinander, wie Marc Rosen mit Bezug auf das sympathische Erleben konstatiert:

Yet even among any early modern monuments featuring slaves, this one aroused much stronger emotions in its audience, transcending thematic slavery to evoke the physical fact of non-Western European captives. What was initially

78

Vgl. bes. Ostrow, Pietro Tacca, 151–154. Ostrow geht der spezifischen Bedeutung der *bellezza* des Morgiano kunsthistorisch sowie in Bezug auf soziale Schönheitsvorstellungen und die Bedeutung der Kategorie „Schwarz“ um 1600 nach (ebd., 161–163).

79

Ostrow, Pietro Tacca, 154: „Morgiano‘ and ‘Ali‘, the first a youthful ‘Moro Turco‘, called an Algerian, the second an older Turk, referred to as a ‘Saletino‘, perhaps in reference to the city of Salé in north western Morocco.“ Ostrow gleicht die Quellenangaben mit verzeichneten Sklaven ab (ebd., 157–158). Vgl. auch Massing, *The Iconography of Mediterranean Slavery*, 85–119, hier 93–94.

80

Vgl. Ostrow, Pietro Tacca, 163–171; Rosen, Pietro Tacca, 34–36, 48.

81

Meredith Gamer, George Morlands’s ‘Slave trade’ and ‘African hospitality’. *Slavery, Sentiment and the Limits of the Abolitionist Image*, in: McGrath und Massing, *The Slave in European Art*, 297–319, hier 298.

intended to commemorate Medici power over land and sea instead became over time something more complex: a reflection, largely sympathetic, of those who served and suffered at its expense.<sup>82</sup>

Dass in dem Fall ein Hafen, der mit dem Sklav\*innenhandel und Sklav\*innen als Beutegut auf das engste verbunden war, zum entscheidenden Wahrnehmungs- und Wirkungsraum eines Monuments durch Betrachter\*innen diverser Nationalität, Herkunft, Religion und sozialem Status wird, führt zur menschlichen Stützfigur in der Architektur als einem im Kontext der Darstellung Schwarzer Sklav\*innen noch wenig erforschten Zusammenhang.

### III. Die menschliche Stützfigur in der Architektur

Gut untersucht sind menschliche Stützfiguren im öffentlichen Stadtraum wie jene von Pierre Puget in Toulon, die etwas später als das Monument in Livorno entstanden sind. In Toulon handelt es sich jedoch nicht um sozial differenzierte Sklav\*innen, Fremd- oder Feindbilder, sondern um allegorische männliche Figuren im Zeichen der Gefangenschaft.<sup>83</sup> Der dargestellte Kraftakt spielt auf den des Wassers und die Gefahren des Meeres an. Zugleich waren die Skulpturen als Portalfiguren jedoch Teil einer Rathausarchitektur, die auf die Place de la mer ausgerichtet war – und das an einem der wichtigsten Militärhäfen Frankreichs. Architekturtheoretische Deutungen und Antikerezeptionen sind für das Verständnis dieser und anderer Stützfiguren deshalb genauso relevant, wie die Frage nach deren möglicher sozialästhetischer und -ethischer Wahrnehmung und Wirkung im Kontext öffentlicher und politischer (Administrations-)Architekturen. Mehr noch müssen wir uns in Toulon, wie in Livorno, versklavte Menschen und Galeerensträflinge selbst als Teil der sozial diversen Betrachter\*innen der Skulpturen vorstellen. Leibhaftige und dargestellte Gefangenefiguren dürften sich vor dem Rathausportal sprichwörtlich gegenüberstanden haben, weshalb ich hier von Schwellenräumen sprechen würde, die mit dem sympathischen Erleben von Skulptur potenziell in besonderer Weise einhergehen.<sup>84</sup> Sie lassen an theoretische Positionen wie die von Johann Gottfried Herder denken, der die sympathische Beziehung zwischen menschlicher Skulptur und Betrachter\*innen

82

Rosen, Pietro Tacca, 36, der zurecht betont: „Because the monument itself was glimpsed daily by a polyglot population of merchants, religious refugees, and bound and unbound servants, viewers increasingly recognized these slaves as grounded in the experience of contemporary Livorno rather than simply resorting to type.“ (46f.).

83

Vgl. Guy E. Walton, *The Sculptures of Pierre Puget*, Ann Arbor, MI 2005, 12–20; Klaus Herding, *Pierre Puget. Das bildnerische Werk*, Berlin 1970, 38–44.

84

Sölch, Architektur bewegt.

in seiner *Plastik* (1778) kunstästhetisch reflektiert.<sup>85</sup> Allerdings ohne derartige soziopolitischen Implikationen.

Vor diesem Hintergrund gilt es sich der skulpturalen Präsenz von Schwarzen Sklav\*innen in öffentlichen Räumen der europäischen Stadt anzunähern, bevor es abschließend um Überlegungen zu einer Theorie der Empathie geht, die der ethischen und ästhetischen Dimension von Kunst als Handlungsraum gelten. Von nicht mehr als einer Annäherung ist deshalb die Rede, weil das Spektrum der möglichen Beispiele historisch noch sehr viel breiter und tiefer erschlossen werden muss, um über eine aussagekräftige Grundlage für differenzierte Analysen und Interpretationen zu verfügen. Das Thema der Gefangenschaft ist in der menschlichen Stützfigur grundsätzlich angelegt und seit Vitruvs Beschreibung der Karyatiden und der Perserportikus theoretisch begründet. In der frühneuzeitlichen Architektur lassen sich einige menschliche Stützfiguren ausmachen, die – wie die Hermen an der Porta Nuova in Palermo in Form besiegter Sarazenen [Abb. 6] – explizit als Fremde, Gefangene und Sklav\*innen konnotiert sind. Sie erscheinen als ‚Kunstwerke‘ an den Schauseiten von Bauwerken und Monumenten, für deren Errichtung die körperliche Kraft menschlicher Sklav\*innen und Gefangener selbst eingesetzt wurde – eine hier mehrfach tangierte Facette der frühneuzeitlichen Architektur- und Baugeschichte, die erst noch zu schreiben wäre.<sup>86</sup>

Sklav\*innen waren sozial, politisch und ökonomisch Teil des alltäglichen Lebens in italienischen wie allgemein europäischen Städten und Haushalten, und sind in den frühneuzeitlichen Bildkünsten entsprechend präsent. So auch in der architekturgebundenen Skulptur, die hier von Interesse ist.<sup>87</sup> Anders als Graphiken und Gemälde steht sie eher am Rand der kunsthistorischen Sklav\*innenforschung, die stereotype Darstellungstraditionen Schwarzer Menschen und Konstruktionen ‚des Anderen‘ auf

85

Johann Gottfried von Herder, *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*, Riga 1778, 49. Vgl. Sölch, *Architektur bewegt*, 80.

86

Erwähnt u. a. von Rosen, Pietro Tacca, 42; Hanß, *Sklaverei im vormodernen Mittelmeerraum*, 640.

87

Vgl. v. a. Earle und Lowe, *Black Africans in Renaissance Europe* und Bindman und Gates, *The Image of the Black*, beide mit Schwerpunkten auf Malerei und graphischen Bildmedien. Ausnahmen bilden etwa der Beitrag zu Tischaufsätzen bzw. Trinkgefäßen im Kontext der Skulptur von Lorenz Seelig zu Christoph Jamnitzers „Moor Head“ in: Earle und Lowe, *Black Africans in Renaissance Europe (181–210)*, und unter Berücksichtigung einiger Büsten und Reliefs Kaplan, *Italy, 1490–1700*, 146 (Fassade des Palazzo Saina Amorini in Bologna), 154–155, 160 (Reliefs und Büsten), 182–187 (Monumente in Livorno und Venedig), 188 (Atlasfigur mit Globus, 1699). Slavery, Sint Nicolaas und Smeulders, 141, Abb. 10 zeigt zudem die schwarzfigurige, in weißes Marmorgewand gehüllte Büste eines Afrikanischen Mannes von John Nost d. Ä. aus dem Jahr 1701. Besonders hervorzuheben im vorliegenden Zusammenhang ist der Beitrag von Elizabeth McGrath, *Caryatids, Page Boys, and African Fetters. Themes of Slavery in European Art*, in: McGrath und Massing, *The Slave in European Art*, 3–38.



[Abb. 6]

Porta Nuova in Palermo, Ansicht von Süden, 1583 © Brigitte Sölch.

breiter Basis untersucht.<sup>88</sup> Sklav\*innen gehörten zum Besitz und waren Teil der sozialen Distinktion. Wie im Fall von Isabella d'Este konnte die Darstellung Schwarzer Bediensteter die potenziell weitreichende Macht des Hofes suggerieren. Anders als in Porträts Schwarzer Menschen, die als Bedienstete am Hof und in reichen Haushalten arbeiteten und wie prunkvoll ausgestatteter Besitz mit dem vielfach charakteristischen (silbernen) Sklav\*innenhandschuh und Ohrringen visualisiert sind, ist ihre Kleidung oftmals derart dargestellt, dass sie innerhalb der distinguierten vestimentären Kultur der Renaissancegesellschaft als ärmlich und ‚unzivilisiert‘ wahrgenommen werden musste. Vielfach sind Schwarze Menschen direkt nackt oder nahezu unbekleidet dargestellt und werden durch diese Art der Repräsentation auf einer niederen Zivilisationsstufe angesiedelt. Die Sexualisierung ihrer Hautfarbe und Körper war ebenso Teil stereotyper Bilder wie das gesamte Spektrum lachender, tanzender, musizierender, fauler oder schwere Lasten tragender Figuren. Was ihr Ornat betraf, verwandelte sich selbst der aus den Herkunftsgesellschaften mitgebrachte, dort differenziert lesbare Schmuck zu missverstandenen Zeichen. Das gilt besonders für Tätowierungen: als solches und weil das körperliche Brandmarken von Sklav\*innen bei ihrer Ankunft in Europa und zur Bestrafung von Versuchen, ihrer Sklavenschaft zu entkommen, vorgenommen wurde. Dadurch verstärkte sich die Wahrnehmung von Schwarzen (tätowierten) Menschen als Kriminelle.

Wenn Schwarze Menschen für etwas besonders wertgeschätzt wurden, dann für physische Kraft. Ihren bildlichen Ausdruck findet diese Sichtweise traditionell in der Figur des Lastenträgers. So auch in Christoph Weiditz' auf 1529 datierten Graphik eines Schwarzen, in Ketten gelegten und untersetzt-kräftigen Sklaven, der einen schweren Weinschlauch auf den Schultern trägt.<sup>89</sup> Menschliche Skulpturen, die als (architekturgebundene) Stütz- und Tragefiguren dargestellt sind, gilt es somit, nicht unabhängig vom Motiv der Lastenträger\*innen wahrzunehmen. Wie aber stellte sich die (teil-)öffentliche Präsenz von menschlichen Stütz- und Tragefiguren dar, die Schwarze Menschen im Zeichen der Dienstbarkeit und Gefangenschaft als Teil von Stadt-, Palast- und Institutionenarchitekturen zeigten? Was sagt die Form ihrer Visualisierung über die Wahrnehmung Schwarzer Menschen in Europa aus? Einige von ihnen sind aus dunklen Materialien gearbeitet, die rezeptionsästhetisch auf die Wahrnehmung der dargestellten Körper zurückwirken. Gemeinsam sind diesen Werken typisierte Merkmale. Dazu zählen kurzes gekräuselttes Haar, wulstige Augenbrauen und Lippen. Gleich, ob ihre Haltung spielerisch tänzelnd ist oder ob sie das Stützen und Tragen einer schweren Last in Körperhaltung und Mimik

88

Vgl. zur folgenden Passage, sofern nicht eigens nachgewiesen, bes. Lowe, *The Stereotyping of Black Africans*, 17–47, hier 21–23, 34–39; *Slavery, Sint Nicolaas und Smeulders*, ix.

89

Vgl. Lowe, *The Stereotyping of Black Africans*, 17–47, hier 26, 33.

zum Ausdruck bringen: So gut wie immer sind sie (halb)nackt, vielfach in Ketten dargestellt und nur mit kurzen Baströckchen bekleidet. Auch Sarazenen beziehungsweise muslimische Gefangenenfiguren wurden, ohne dass hier näher darauf eingegangen werden kann, eigens (stereo)typisiert.<sup>90</sup>

In Bezug auf öffentliche Stadt- und Lebensräume im frühneuzeitlichen Europa bedeutete dies auch: Zu den Betrachter\*innen dieser Stütz- und Tragefiguren, die subordinierte und typisierte Schwarzfrikaner\*innen in der Kleinplastik oder lebensgroß zeigen, zählte nicht nur die privilegierte Gesellschaftsschicht, die sich Arbeits- und Dienstsclav\*innen hielt, sondern Sklav\*innen und Gefangene selbst – ein sozialgesellschaftlicher Zusammenhang, der in Theorien des sympathetischen Erlebens von Skulptur im 18. Jahrhundert nicht präsent ist. In Stichen wie dem Livorner Hafen von Stefano della Bella aus der Mitte des 17. Jahrhunderts wird ein solches Aufeinandertreffen hingegen vor Augen geführt. Die überlebensgroßen *Quattro Mori* des Monuments für Ferdinando I de' Medici sind im Kontext der vielen arbeitenden, zum Teil von Peitschenhieben bedrohten Sklaven und Gefangenen gezeigt [Abb. 7a und Abb. 7b]. Die im Bildvordergrund stehende, Schwarzafrikanisch konnotierte Wappenträgerfigur symbolisiert dabei die Toskanische Seemacht [Abb. 7b].<sup>91</sup> Konzipiert sind die Stiche für ein Publikum, das die privilegierte Betrachter\*innenposition besitzt, Nähe und Distanz zum Geschehen individuell austarieren zu können. Dass wir uns in der Stadt Livorno ein polyglottes Publikum und damit auch Sklav\*innen als Betrachter\*innen der *Quattro Mori* vorzustellen haben, deren Stimmen (bislang) nicht bekannt sind, wurde mit Mark Rosen bereits genannt. Wie emotional und entsetzt besonders englischsprachige, mit den Antisklaven- und Abolitionsbewegungen eng vertraute Reisende seit dem 19. Jahrhundert beim Anblick der *Quattro Mori* in Livorno oder der Atlanten am Grabmal des Giovanni Pesaro in Venedig reagieren konnten, ist bekannt<sup>92</sup> – und betrifft in diesen Fällen überlebensgroße Skulpturen in öffentlichen Stadt- und Sakralräumen.

90

Vgl. dazu auch Nabil Matar, *Captive „Turkes“ in European Sculpture*, in: Piraten und Sklaven im Mittelmeer, Haag, Sandbichler und Klarer, 23–26, der die hohe Zahl nordafrikanischer Sklaven thematisiert, die in europäische Gefangenschaft gerieten: „Notwithstanding the vast number of Arab and Muslim captives in European galleys and goals, studies on their histories and narratives remain few. That is why research about them is important – research that would bring out their stories, thereby humanizing and individualizing and personalizing them in the manner that Western captives have been so amply and generously studied.“ Die zu untersuchenden Quellen lägen vielfach in arabischen Archiven. Matar zeigt z. B. anhand der beiden Gefangenenkulpturen unterhalb des Sarkophags am Grabmal des Bischofs Pietro Galletti in St. Agatha in Katanien oder am Sockel des Grabmals für den Großmeister des Malteserordens, Nicolas Cotoner, in der Kathedrale San Giovanni in Valletta, dass „the ‘Turke’ and the ‘Negro’ were often in the same composition“ (ebd., 24).

91

Vgl. dazu auch Massing, *The Iconography of Mediterranean Slavery*, 85–119, hier 98–99.

92

Peter Erickson, *Respeaking Othello in Fred Wilson's 'Speak of Me as I Am'* 2005, in: *The Art Journal* 64, 2005, 4–19.



[Abb. 7a]

Stefano della Bella, Beladen einer Galeere, aus den Ansichten des Hafens von Livorno, 1654–1655, New York, Metropolitan Museum of Art, [Creative Commons](#).



[Abb. 7b]

Stefano della Bella, Der Hafen von Livorno mit dem Monument für Ferdinando I de' Medici, aus den Ansichten des Hafens von Livorno, 1654–1655, New York, Metropolitan Museum of Art, [Public Domain](#).

Mögen die Stütz- und Tragefiguren auch von unterschiedlichen Reaktionen auf die schwere Last zeugen, sie bleiben in Gefangenschaft – und machen die Absenz oder zur Schau gestellte Bändigung realer widerständiger Praxen umso deutlicher. Schon vor den Antisklavendebatten, die Fragen der Menschenwürde adressierten, nicht aber das System abzuschaffen suchten, und den Abolitionsbewegungen,<sup>93</sup> gaben sich Schwarze Menschen nicht einfach ihrem Schicksal hin, wie es Bilder dienender, stumm lächelnder oder halb-nackt tänzelnder Figuren suggerieren.

Menschen, die versklavt wurden, leisteten in unterschiedlicher Weise Widerstand, ob kollektiv oder als Individuen, was die Bestrafung einer ganzen Gruppe zur Folge haben konnte: Indem sie das System sabotierten, ihm zu entkommen oder dagegen zu kämpfen suchten. Indem sie über Bord sprangen, Selbstmord begingen, ihre eigenen Kinder töteten. Indem sie träge oder ineffizient arbeiteten und Dummheit vortäuschten. Indem sie in den Kolonien in unübersichtliche Wälder oder Berge zu fliehen und dort eigene Gesellschaften zu gründen suchten.<sup>94</sup> Als die Antisklaven-, dann auch Abolitionsbewegungen im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert ihren Höhepunkt fanden, wurden neben politisch in diesem Sinne eingesetzten Bildern wie dem *Slave Ship Icon* auch der Sklav\*innen-aufstand von Saint-Domingue 1791 und die davon ausgehende Haitianische Revolution in Europa wahrgenommen. Dort veröffentlichte Illustrationen der Ereignisse blieben jedoch ambivalent. Wie im Fall holländischer Zeitungen verstärkten sie eher das Bild ‚des Anderen‘: „with enslaved people depicted as irrational ‚creatures‘ far removed from ‚civilized‘ humanity and useful only as slaves.“<sup>95</sup> In einer Zeit, in der Rasse bereits mit genetischen Vorstellungen verbunden und wissenschaftlich ‚objektiviert‘ wurde, wirkte die von Aristoteles als natürliche Gegebenheit interpretierte Vorstellung von Menschen, die zu Sklav\*innen geboren sind, fort.<sup>96</sup> Überhaupt zeichnete sich in einigen Bildstrategien, mit denen europäische Vertreter\*innen der Antisklaven- und Abolitionsbewegung Empathie für die Sache zu erlangen suchten, widersprüchliche Festigungen von Vorstellungen ‚des Anderen‘ ab.<sup>97</sup> Die Bilder von Mor-

93

Vgl. Schmidt, L'abolition de l'esclavage, 24.

94

Vgl. Slavery, Sint Nicolaas und Smeulders, 50, 248; Schmidt, L'abolition de l'esclavage, 15.

95

Slavery, Sint Nicolaas und Smeulders, 50.

96

Aurelia Martin Casares, Free and Freed Black Africans in Granada in the Time of the Spanish Renaissance, in: Earle und Lowe, Black Africans in Renaissance Europe, 247–279, hier 247; Jill Frank, Citizens, Slaves, and Foreigners. Aristotle on Human Nature, in: *The American Political Science Review* 98, 2004, 91–104. „Treating natural slaves as necessary to, but incontrovertibly distinct from, the free life of politics, Aristotle maintains that, in virtue of their natures, natural slaves must be excluded from citizenship“ (ebd., 91).

97

Vgl. allg. die Beiträge in McGrath und Massing, The Slave in European art; Slavery, Sint Nicolaas und Smeulders, 50.

land vermochten daher trotz ihres Einsatzes für die Antisklavende-  
batte Ängste gegenüber der Vorstellung freier und emanzipierter  
Sklav\*innen auszulösen.<sup>98</sup>

Empathie, die die Menschenrechtsdebatten grundierte, ist  
somit ein ebenso zentrales wie ambivalentes Thema – auch weil  
viele der im 18. Jahrhundert gegen die Sklaverei vorgetragenen  
ökonomischen (Adam Smith), moralischen, religiösen oder juridi-  
schen Argumente in sich widersprüchlich waren.<sup>99</sup> Charles de Mon-  
tesquieu zum Beispiel erachtete die Kolonien als „nécessaires à la  
nation“ und die Sklav\*innen als „nécessaires aux colonies“, den-  
noch schien ihm das Sklaventum gegen die Natur des Menschen  
zu verstoßen.<sup>100</sup> Umso bemerkenswerter ist, dass der von Louis  
de Jaucourt verfasste Eintrag zur *Esclavage* im fünften, 1755 ver-  
öffentlichten Band der französischen Encyclopédie eine explizite  
Position bezog, die auch die Sklav\*innenrevolten und geflüchtete  
Sklav\*innen unterstützte: Das Sklaventum basiere auf Gewalt, auf  
dem Besitz von Menschen durch Menschen, obwohl alle gleich und  
frei geboren seien. Demzufolge widerspreche das Sklaventum der  
menschlichen Freiheit, dem Zivil- und dem Naturrecht.<sup>101</sup> Inmitten  
dieser männlichen Stimmen kommt der Frauenrechtlerin Olympe  
de Gouges nochmals eigene Bedeutung zu. Ihre Schriften nahmen  
die Lebensrealitäten Schwarzer versklavter Menschen in den Blick,  
als sie über Menschenrechte schrieb, Empathie auch gegenüber  
Sklaven\*innen äußerte, mehr noch: für die Abschaffung der Sklave-  
rei in den Kolonien eintrat und der Guillotine in Frankreich zum  
Opfer fiel.<sup>102</sup> Sie war, nachdem sie ihren Mann verlassen hatte, mit  
Louis-Sébastien Mercier liiert, der wie sie Theaterstücke schrieb  
und 1771 den bemerkenswerten utopischen Roman *L'an 2440: rêve  
s'il en fut jamais* verfasste. Der Autor träumt sich darin in ein Paris  
der Zukunft, in dem die Gleichheit der Gesellschaft hergestellt ist,  
und steht staunend vor einem imposanten Standbild, das einen  
Schwarzen Mann „in edler Haltung“ und mit ausgestrecktem Arm  
ehrt, zu dessen Füßen „Au vengeur du nouveau monde!“ geschrie-  
ben steht: „Dem Rächer der neuen Welt“ – als Symbol des erfolg-  
reichen Sklav\*innenaufstands.<sup>103</sup>

98

Gamer, George Morlands's 'Slave Trade', 298.

99

Schmidt, L'abolition de l'esclavage, 70–77.

100

Ebd., 71.

101

Ebd., 72.

102

Gisela Thiele-Knobloch, Olympe de Gouges (1748–1793) – „eine Todfeindin der Sklaverei“,  
in: *Feministische Studien* 9, 1991, 140–144 (14.05.2021).

103

Schmidt, L'abolition de l'esclavage, 74–75; Louis-Sébastien Mercier, *Das Jahr 2440. Ein  
Traum aller Träume*, Frankfurt a. M. 1982, 88.

Die im 17. Jahrhundert virulente Sensibilisierung gegenüber Fragen der Menschenwürde und die ein Jahrhundert später intensivierten Antisklaven- und Abolitionsbewegungen bilden den historischen Kontext, innerhalb – wenn nicht ungeachtet – dessen die Darstellung Schwarzafrikanischer Sklav\*innen und Gefangener in öffentlicher Skulptur und Architektur weiterhin erfolgte. Mit Blick auf das frühneuzeitliche Europa lässt sich nur ansatzweise eine Vorstellung davon gewinnen, in welcher Dichte skulpturale, damit auch körperlich erfahrbare Kunstwerke an Konstruktion und Festigung bestimmter Bilder und Stereotype von Schwarzen Menschen mitwirkten – und bis heute Teil der Stadterfahrung sind. In Museen, Ausstellungen, Stadträumen präsen- te Werke gilt es daher über ihre individuelle künstlerische Gemachtheit hinaus in ihrem engeren soziopolitischen Zusammenhang zu sehen – auch im Sinn einer Verantwortungsethik: Um ihren Anteil an Vorformen von Rassismus und an strukturellen Rassismen innerhalb der visuellen Kultur zu verstehen, die mit dem vom *Ark of Return* in New York memorierten transatlantischen Sklav\*innenhandel verflochten ist. Die gattungsübergreifende Betrachtung von Architektur-, Stadt-, Bild-, Ding- und Denkmalsforschung ist dafür unerlässlich, da sich das Spektrum von frühneuzeitlichen Objekten wie Wandschränken, Stühlen, Tischen, Tischaufsätzen, Uhren oder Kleinplastiken bis hin zu Schaufensterdekorationen von Zeitungs- und Tabakläden erstreckt.

Menschliche Stütz- und Tragefiguren, die Schwarze Menschen zeigen, zieren noch heute frühneuzeitliche Wohnungs- und Palastausstattungen.<sup>104</sup> Denken wir nur an ein prominentes Beispiel wie die Ca' Rezzonico in Venedig, die inzwischen als Museum des 18. Jahrhunderts fungiert. Die Besichtigung der Räume führt an einer Reihe nackter Kleinskulpturen Schwarzer Gefangener und Sklav\*innen verschiedenen Geschlechts und Alters von Andrea Brustolon vorbei [Abb. 8]. Diese *Gúeridons* sind aus dunklem Ebenholz gearbeitet und in oftmals helle, auffallend große und damit schwer wirkende Ketten gelegt. Gefertigt wurden sie ursprünglich für den Gouverneur des damals venezianisch besetzten Cerigo (Kythira), Pietro Venier, dessen Palast in Venedig nicht mehr erhalten ist. Philipp Cordez, der sich mit Ebenholz als Material in Bezug auf die Sklav\*innenthematik befasst, geht davon aus, dass die Figuren für den öffentlich-repräsentativen Raum, den sogenannten *portego* im ersten Obergeschoss des ursprünglichen Palastes, geschaffen wurden: „Das alltägliche Leben mit diesen zahlreichen Figuren zum Teil versklavter Afrikaner, wie es im Hause Venier über mehrere Generationen hinweg abließ, muss prägend gewesen sein.“<sup>105</sup>

104

Vgl. allg. zum Motiv der Enslaved Moors McGrath, Caryatids, Page Boys, and African Fetters, 9–13, sowie ebd., 11, zur Bedeutung des Motivs für die Colonna-Familie.

105

Vgl. Philippe Cordez, Ebenholz-Sklaven. Zum Mobiliar Andrea Brustolons für Pietro Venier (Venedig, 1706), in: *Kritische Berichte* 3, 2013, 24–41, hier 27.



[Abb. 8]  
Andrea Brustolon, Vasenkonsole, um 1700/1707, Venedig, Ca'Rezzonico, [Public Domain](#).

Über einige bekannte publizierte Beispiele hinaus<sup>106</sup> ist eine Reihe frühneuzeitlicher Stütz- und Tragefiguren (in der Architektur) für die weitere Arbeit an dem Thema von Interesse. Dabei zeichnet sich ab, dass diese Gattung – anders als Graphik und Literatur zum Beispiel – selbst im 18. und 19. Jahrhundert nicht Teil der Antisklaven- oder Abolitionsbewegungen wurde. Einige der Werke stehen in der stereotypen Tradition sanftmütig dienender Sklav\*innenbilder, was auf das Nichtgewahrwerden ihrer eigenen Situation anspielt: als (halb)nackte Tragefiguren von Kerzen, Füllhörnern oder Leuchtern.<sup>107</sup> Als Schwarze – nur mit Bastrock bekleidete und einen Sonnenschirm tragende – Figuren zierten sie zum Teil auch Apothekeneingänge<sup>108</sup> und dürften damit auf die Herkunft medizinischer Substanzen und die geographische Reichweite der nationalen Handelsgeschäfte verweisen. Ferner gehören im Kunsthandel kursierende Kleinskulpturen – wie der aus Laubholz gearbeitete, in Stofftücher gehüllte Atlant aus dem venezianischen Raum des frühen 18. Jahrhunderts<sup>109</sup> – ebenso zu den Schwarzafrikanischen Stütz- und Tragefiguren wie einzelne Großplastiken. So etwa der halbnackte, vermutlich aus seinem architektonischen Zusammenhang gerissene Atlant aus dem späten 17. Jahrhundert, der im Innenhof des böhmischen Renaissanceschlosses Častolovice steht.<sup>110</sup> Heute trägt er einen Blumentopf – was an die beiden jugendlich wirkenden, eine Treppe flankierenden Atlanten nach dem Vorbild des Pesaro-Grabmals in Venedig erinnert. In einem Stich der Turiner Publikation *La Venaria Reale* (1674) werden die beiden als *Due dei quattro schiavi mori che sono avanti la facciata del Palazzo* betitelt und tragen Orangenbäumchen.<sup>111</sup> Aufgrund der leicht gebückten Haltung des an sich muskulösen Körpers könnte

106

Vgl. auch die in [Anm. 88](#) genannten Werke. Siehe zudem Lorenz Seelig, Christoph Jaminzer's "Moor's Head". A Late Renaissance Drinking Vessel, in: Earle und Lowe, *Black Africans in Renaissance Europe*, 181–209.

107

Vgl. z. B. die Balthasar Permoser zugeschriebenen [Leuchterfiguren](#) (14.04.2021) um 1710/1720 aus Dresden oder die lebensgroße Skulptur mit [Beleuchtungslaterne](#) (14.04.2021) von Walter Schott vor dem Neuen Palais in Potsdam aus dem späten 19. Jahrhundert.

108

Vgl. z. B. die [Schnitzfigur](#) eines Gefäßhalters aus einer historischen Apotheke in Kallinich oder die neuzeitliche [Skulptur](#) an einem Wohn- und Geschäftshaus in Prenzlau (14.05.2021).

109

Es handelt sich um eine venezianische [Holzskulptur](#), die im Gestus einer Stützfigur dargestellt ist, in das frühe 18. Jahrhundert datiert wird und im Kunsthandel angeboten wurde (14.05.2021).

110

Die steinerne [Atlantenfigur](#) aus Böhmen ist nur mit einem Bastrock bekleidet (14.05.2021).

111

Vgl. Douglas Lewis, Three State Tombs by Longhena, in: *The Burlington Magazine* 142, 2000, 763–769, hier 15, Abb. 9; Kaplan, Italy, 1490–1700, 187: „The fact that the La Veneria statues are explicitly described as slaves is significant, and there appears to be an increasingly close association in Italian culture between black African identity and slave status toward the end of the 1600s. In the late 1500s and early 1600s it was still possible to show black Africans as slaveholders rather than slaves.“ Siehe auch diese [Abb.](#) (14.05.2021)

es sich im Fall der Atlantenfigur aus Častolovice auch um eine Portalskulptur gehandelt haben. Vergleichbar den voluminöseren, 1714 datierten Stützfiguren des Barockbildhauers Ferdinand Maximilian Brokoff, die Fischer von Erlachs allgemeingültigen herkulischen Atlanten nahestehen, besonders jenen am Portal des Wiener Palais Clam-Gallas (1713).<sup>112</sup> Brokoffs spärlich bekleidete Atlanten sind in der Erdgeschosszone Teil der alltäglichen Erfahrungsräume von Stadt und stützen den Balkon des Palais Morzin in Prag [Abb. 9], in dem heute die Rumänische Botschaft untergebracht ist.<sup>113</sup> Die physische Anstrengung dieser beiden männlichen Figuren, die mit ihren Ohrringen, den karikaturhaft überzeichneten Lippen und Nasen, dem gekräuselten Haar sowie auffallend voluminösem Achselhaar als Schwarzafrikanische Menschen typisiert sind, ist expressiv ausgearbeitet – und erinnert an die Bildtradition lastentragender Sklav\*innen. Da physische Kraft eine der wenigen Eigenschaften war, für die Schwarze Menschen in Europa Wertschätzung erfuhren, fanden sie realiter als Leibwächter und Soldaten, als Ringer und Schwimmlehrer Anstellung.<sup>114</sup> Den herkulischen Charakter „of Ethiopians, of Africans and of Turcs“ hatte unter den Künstler\*innen zudem Peter Paul Rubens kommentiert, wie Jean Michel Massing schreibt: „round heads, wooly hair, short and muscular necks and strong shoulders.“<sup>115</sup> Für Massing erklärt dies, warum Joseph Jérôme Le Français de Lalande 1769 die beiden älteren Figuren des Livorneser Denkmals als exzellent beschreibt: nicht im klassischen Sinn, sondern weil er sie als naturnah und als eine Reminiszenz an Rubens Werk begriff.<sup>116</sup> Ob die Prager Atlanten ebenfalls in diesem Kontext zu sehen sind, wäre zu klären.

Neben den hier ausgesparten Sakralräumen dürften in jedem Fall nicht wenige Schwarzafrikanische Stützfiguren Teil des Decors von Wohnhäusern, öffentlichen Institutionen und deren Portalen gewesen sein.<sup>117</sup> Beispiel dafür ist auch die halbnackte, mit angedeutetem Bastrock dargestellte männliche Hermenfigur aus Sandstein von Friedrich Christian Glume aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, deren Pendant die sexualisierte Körperdarstellung der barbusig-nackten Frauenfigur ist [Abb. 10a, Abb. 10b

112

Vgl. diese Abb. des Portals (14.05.2021).

113

Der Balkon des Palais Czernin-Morzin wird von zwei muskulös dargestellten Atlanten (1713/1714) des Bildhauers gestützt (14.05.2021).

114

Lowe, *The Stereotyping of Black Africans*, 17–47, hier 32–34.

115

Massing, *The Iconography of Mediterranean Slavery*, 96.

116

Ebd.

117

Vgl. zu den bekannten Karyatiden und Atlanten, die mit dem Sklaventum allgemein und dem Schwarzsein im Besonderen verbunden waren, McGrath, *Caryatids, Page Boys, and African Fetters*, 7–13.



[Abb. 9]  
Ferdinand Maximilian Brokoff, Portalfiguren, Prag, Palais Morzini, 1713, Fotografie von  
Karel Bellmann (1820–1893), [Public Domain](#).



[Abb. 10a]  
Christian Glume, Portalfiguren, Potsdam, Kabinetthaus am Neuen Markt, Mitte 18. Jh.  
© Brigitte Sölch.



[Abb. 10b]

Christian Glume, Portalfiguren, Potsdam, Kabinetthaus am Neuen Markt, Mitte 18. Jh.  
© Brigitte Sölch.



[Abb. 10c]  
Christian Glume, Portalfiguren, Potsdam, Kabinetthaus am Neuen Markt, Mitte 18. Jh.  
© Brigitte Sölch.

und [Abb. 10c](#)]. Die beiden halbfigurigen Hermenpilaster – er mit melancholisch-ernstem in die Ferne gerichteten, sie mit lächelnd-entspanntem Blick – flankieren den Eingang zum ehemaligen Kabinetthaus am Neuen Markt in Potsdam.<sup>118</sup> Dass zwischen dem Balkon, den sie mit verschränkten Armen stützen, und ihren Nacken ein den Druck abfederndes Kissens gezeigt ist, erinnert mithin an die Schwarzen Atlanten mit den zerschlissenen Gewändern am venezianischen Pesaro-Denkmal, die eine bildliche Synthese von antiken Barbaren- und frühneuzeitlichen Sklav\*innendarstellungen sind. Das Kissenmotiv war im 17. Jahrhundert beliebter Verweis auf die Atlastradition.<sup>119</sup> Ob es darüber hinaus auch eine Reaktion auf die Kritik an menschlichen Stützfiguren in der Architektur war? Falls ja, dann freilich als ein Zugeständnis an die eigene Humanität, nicht aber, um an stereotypen Bildern Schwarzer Menschen etwas zu ändern, zu denen auch der sich nackt anbietende Körper der lächelnden Schwarzen Frauenfigur zählt.<sup>120</sup> Seit dem 17. Jahrhundert gab es zwar, zunächst in Frankreich, Kritik an der Darstellung menschlicher und speziell auch weiblicher Stützfiguren in der Architektur, die im Fall öffentlicher Bauaufgaben wie Gerichtsbauten und Rathäuser (zum Beispiel in Amsterdam) jedoch als angemessenes Decorum erachtet wurden.<sup>121</sup> Schwarze Menschen sind in diesem architekturtheoretischen Zusammenhang nicht erwähnt. Vielmehr reichen die ausgeführten Beispiele dieser Art von Stützfiguren bis weit in die neuzeitliche und moderne Architektur hinein. Zeugnis dafür sind unter anderem die beiden, mit der deutschen Kolonialzeit zusammenhängenden halbfigurigen Skulpturen, die oberhalb der beiden dorischen Säulen in den äußeren Winkeln des Portalrahmens des Stuttgarter Lindenmuseums als Lastenträger positioniert sind und Neuginea sowie Schwarzafrika symbolisieren. Sie wurden von dem Bildhauer Gustav Adolf Bredow 1911 für den Eingang des Museums geschaffen, das sich derzeit mit seinem *Schwierige[n] Erbe* auseinandersetzt.<sup>122</sup>

<sup>118</sup>

[Hermenpilaster](#) am Eingang zum ehemaligen Wohnhaus am Neuen Markt in Potsdam und Ansicht der [Fassade](#) des Wohnhauses am Neuen Markt in Potsdam mit den beiden Hermenpilastern am Portal. Beide Stützfiguren werden noch aktuell auf [Wikipedia](#) dahingehend beschrieben, dass „ein Mohr und eine Mohrin“ den freitragenden Balkon über dem Zufahrtstor stützen (14.05.2021). In dem Gebäude ist heute das Leibniz-Zentrum für Zeithistorische Forschung in Potsdam untergebracht, dessen [Homepage](#) die Geschichte des Hauses, nicht aber des Portals behandelt (14.05.2021).

<sup>119</sup>

Vgl. McGrath, *Caryatids, Page Boys, and African Fetters*, 6: Anm. 18, 9.

<sup>120</sup>

Lowe, *The Stereotyping of Black Africans*, 25–29.

<sup>121</sup>

Vgl. Frank Büttner, *Karyatiden und Perser. Bemerkungen zur Verwendung von Stützfiguren in der italienischen und französischen Baukunst der Renaissance*, in: ders. und Christian Lenz (Hg.), *Intuition und Darstellung. Erich Hubala zum 24. März 1985*, München 1985, 87–96.

<sup>122</sup>

Vgl. dazu auch die Informationen zur Werkstattaussstellung *Schwieriges Erbe* auf der [Homepage](#) des Museums (14.05.2021).

Das Gebiet des heutigen Deutschland wie überhaupt der deutschsprachigen Territorien war schon in der Frühen Neuzeit mit dem transatlantischen Sklav\*innenhandel verflochten. Zum Teil indirekt, etwa durch die Involvierung zahlreicher Personen in die Handelsgeschäfte der Niederlande in den Kolonien, wo sie mit Sklav\*innen und Sklaventum in Kontakt kamen, die sie als Bedienstete mit nach Europa brachten. Schwarze Menschen waren in den deutschsprachigen Territorien keine Ausnahme, sondern in weitaus größerem Maßstab, als lange Zeit erforscht, Realität und kollektive Erfahrung. Auch Antisklaven- und Abolitionsbewegungen gab es im deutschsprachigen Raum, wenngleich in sehr viel kleinerem Ausmaß als in England, Frankreich oder Holland.<sup>123</sup> Schwarze Stützfiguren an frühneuzeitlichen Portalen wie dem Kabinetthaus in Potsdam sind im Kontext dieser neuen Forschungserkenntnisse, die auf die Untersuchung der Verflechtung der deutschen Geschichte mit dem globalen Sklaventum und -handel zielen, erst noch zu verorten.<sup>124</sup>

#### IV. Perzeption – Emotion – (Re-)Aktion

Innerhalb der weitverzweigten Tradition und Präsenz von Sklav\*innen- und Gefangenensfiguren in Wohn- und Stadträumen bilden Reproduktion und Nachleben des Monuments für Ferdinando I de' Medici sowie einzelner Figuren desselben einen eigenen Strang. Wie viele Haushalte sie tatsächlich geziert haben mochten, ist nicht bekannt. Kunsthistorisch untersucht ist die Florentiner, mehr als 70 cm hohe Bronzereproduktion des Monuments, die Pietro Taccas Sohn Ferdinando zugeschrieben wird und das Standbild Ferdinandos I de' Medici etwas freier interpretiert.<sup>125</sup> Ferner wurde das Livorneser Monument als Tischaufsatz zum Symbol für die maritime Macht der Medici: In Form einer Zuckerminiatur für den Bankettisch, den Olimpia Aldobrandini 1667 für den frischgekürten Kardinal Leopoldo de' Medici herrichten ließ. Die zeitgenössische Graphik von Pierre Paul Sevon zeigt sie im Zentrum der gedeckten Tafel.<sup>126</sup> Mit Simon Gikandi, der in *Slavery and the Culture of Taste* fragt, wem im 18. Jahrhundert Geschmacksbildung

<sup>123</sup>

Vgl. Mallinckrodt, Köstlbauer und Lentz, *Beyond Exceptionalism*, 1–26.

<sup>124</sup>

Vgl. zu „Schwarze[n] Menschen im 17./18. Jahrhundert in Brandenburg-Preußen“ auch die [Website](#) des Instituts für Europäische Ethnologie der Humboldt Universität zu Berlin, die einige konkrete Namen nennt (01.03.2022).

<sup>125</sup>

Jeremy Warren, *Ferdinando Tacca. The Monument to Ferdinando I, Gran Duke of Tuscany*, London 2018. Es handelt sich um eine von zwei kleinen Bronzeversionen des Monuments (Florenz und Madrid), die Ferdinando Tacca zugeschrieben werden.

<sup>126</sup>

Massing, *The Iconography of Mediterranean Slavery*, 98, 113: Abb. 11.

zugestanden wurde,<sup>127</sup> betont Stefan Hanß, dass die Miniatur trotz des Wissens um die Arbeit von Sklav\*innen auf den Zuckerplantagen „offensichtlich nicht geschmacksmindernd oder abstoßend“ wirkte.<sup>128</sup> Dabei blieben die ersten Proteste von Sklav\*innen in Brasilien, wo Holland in Konkurrenz mit Portugal seit den 1620er Jahren bis 1654 Zucker produzierte, in Europa nicht verborgen.<sup>129</sup>

Nachgeahmte Einzelfiguren des Livorneser Monuments und von Taccas Sklaven finden sich bis heute im Kunsthandel und in diversen Museen. Sie werden dort als Einzelwerke vermittelt, mit dem Monument in Livorno sowie dem Künstler in Beziehung gesetzt, jedoch nicht als ein Teil eines größeren Zusammenhangs thematisiert.<sup>130</sup> Ihre vernetzte Betrachtung könnte die Perspektiven daher maßgeblich erweitern und übergeordnete Problemhorizonte konturieren, die für Präsenz und Folgen des transatlantischen Sklav\*innenhandels sensibilisieren und die sozialästhetische und -ethische Dimension von Kunst als Handlungsraum betreffen. Auch historische Kunstwerke haben so gesehen das Potenzial, im ethischen Sinn relational und unter Einschluss dessen betrachtet zu werden, was als notwendige Voraussetzung für De- und Antikolonisierungsprozesse verstanden wird: Empathie (nicht Identität). Wobei Empathie hier unter zwei Gesichtspunkten gemeint ist, nämlich Empathie als eine historische Kategorie, die vom 17. Jahrhundert an ethisch wie ästhetisch reflektiert wird, und Empathie als gegenwärtige Herausforderung. Empathie ist so gesehen Teil historisch-kritischen Bewusstseins und der Arbeit an und mit Geschichtsbildern, deren Anteil an historisch tief verankerten Rassismen zu verstehen die Reflexion von Sehgewohnheiten und das Bewusstsein für spezifische Bildtraditionen erfordert. Von den jüngsten Protestbewegungen infolge des gewaltsamen Tods von George Floyd über De- und Antikolonisierungsdebatten bis zum Diskurs um strukturellen Rassismus gilt Empathie als notwendige Kategorie aufmerksamer Wahrnehmung und kritischen Bewusstseins.<sup>131</sup> Dies führt uns zurück zur Frage nach dem Potential von

<sup>127</sup>

Simon Gikandi, *Slavery and the Culture of Taste*, Bloomington, IN 2014.

<sup>128</sup>

Hanß, *Sklaverei im vormodernen Mediterraneum*, 630.

<sup>129</sup>

Schmidt, *L'abolition de l'esclavage*, 46–47; *Slavery*, Sint Nicolaas und Smeulders, 71, 111–114.

<sup>130</sup>

Vgl. z. B. die beiden als gefangene „Korsaren“ beschriebenen Kleinbronzen aus dem Bodemuseum in Berlin, zum einen die 49 cm hohe **Replik**, zum anderen die 46 cm hohe **Figur** oder die **Beispiele** im Bayerischen Nationalmuseum in München. Siehe auch eine weitere **Rezeption** aus Fayence in Dresden (14.05.2021).

<sup>131</sup>

„De-colonizing empathy“ ist eine der Bezeichnungen in diesem Zusammenhang. Vgl. z. B. Carolyn Pedwell, *De-Colonising Empathy. Thinking Affect Transnationally*, 2016. Vgl. auch den Versuch einer „Theorie der ästhetischen Anteilnahme“ von Fritz Breithaupt, *Empathy and Aesthetics*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 63, 2018, 45–60. Breithaupt geht von der These aus, „dass es Erfahrungen gibt, in denen Empathie und ästhetische Erfahrung identisch sind“ und interessiert sich für narrative Wendepunkte,

Kunst als Handlungsraum und zu den beiden Monumenten in Livorno und New York, deren historische und aktuelle Perzeption von Interesse ist.

Schon für das 17. Jahrhundert sind Reaktionen auf das Denkmal für Ferdinando I de' Medici belegt, die besonders Taccas *Quattro Mori* betrafen und sozialästhetisch motiviert sein konnten. Sie waren mit kunsttheoretischen Vorstellungen von *bellezza* und einer emotiven Affizierung verbunden, die der Individualisierung der überlebensgroßen Bronzefiguren, ihrer physischen und physiognomischen Reaktionen auf die Gefangenschaft galten.<sup>132</sup> Sich dazu äussernde Stimmen entstammten einer bestimmten Schicht von Reisenden und Betrachter\*innen: männlich, weiß, vielfach einem Künstler- und Bildungsmilieu zugehörig.<sup>133</sup> Als Kehrseite dazu – und in Anbetracht von *Silencing the Past* (2015)<sup>134</sup> – müssen wir uns die nicht hörbaren Stimmen derjenigen vorstellen, die Teil des dargestellten sozialen Gefüges und dessen Geschichte(n) waren. Dass der 1799 just mit Napoleons Truppen in Livorno angelangte General Sextius Alexandre François Miollis das Monument am Hafen als ein Tyrannenmonument beschreibt, das von „dolore“ (Schmerz) umgeben sei,<sup>135</sup> erinnert an Beschreibungen von Sklav\*innen und Gefangenen an französischen Häfen im 17. Jahrhundert. In Toulon etwa, wo Sklav\*innen und Gefangene an Land gingen, im Hafen arbeiteten und von einem Maler wie Claude Joseph Vernet in der *Vue du vieux port de Toulon* (1756) als in Ketten gelegte Arbeitskräfte gezeigt sind.<sup>136</sup> An diesem Hafen sehe man, so Jean-Jacques Bouchard, die ganze menschliche Misere und Inhumanität.<sup>137</sup> Schon 1644 beschrieb John Evelyn in seinem Reisetagebuch den schockierenden Anblick von nackten, gefesselten Sklaven und Galeerensträflingen in Marseille: „there is nothing more strange than the infinite numbers of slaves, working in the Streets, and carying burthens with their confus'd noises, and gingling of their huge Chaynes.“<sup>138</sup>

die „eine intensive und rekursive Rückkoppelung oder Oszillation [beinhalten], in denen Beobachter alternative Entwicklungen zu dem gegebenen Augenblick hinzudenken oder mehr als eine Perspektive einnehmen, wie in Wiedererkennungen, und insofern mental hin- und herspringen“ (ebd., 9).

<sup>132</sup>

Ostrow, Pietro Tacca, 161–163; Rosen, Pietro Tacca, 46–48.

<sup>133</sup>

Ebd.

<sup>134</sup>

Michel-Rolph Trouillot, *Silencing the Past. Power and the Production of History*, Boston 2015, bes. 22–30 zu „Theorizing Ambiguity and Tracking Power“.

<sup>135</sup>

Rosen, Pietro Tacca, 34.

<sup>136</sup>

Vgl. die Abb. in *Joseph Vernet (1714–1789). Les vues des ports de France*, [Paris] 2011, s. p.

<sup>137</sup>

Jean-Jacques Bouchard, *Journal I. Les confessions. Voyage de Paris à Rome. Le carnaval à Rome*, hg. von Emanuele Kanceff, Turin 1976, 81.

<sup>138</sup>

Massing, *The Iconography of Mediterranean Slavery*, 100.

Diese Stimmen wurden seit dem 18. Jahrhundert speziell auch in Bezug auf Schwarze Sklav\*innen lauter, doch bleibt zwischen den hier anklingenden Antisklavenargumenten und den Abolitionsbewegungen zu unterscheiden.

Die *Quattro Mori* haben im Gegensatz zu vielen anderen Monumenten in Frankreich keinen Sturz im Zuge der französischen Revolution erfahren.<sup>139</sup> Die Auseinandersetzung war und ist damit aber nicht zu Ende. Nur einen Monat nach dem gewaltsamen Tod von George Floyd am 25. Mai 2020 im US-Bundesstaat Minnesota wurde das Livorneser Monument ebenfalls Zentrum von *Black Lives Matter*-Demonstrationen. Es mag entfernt an das im 15. Jahrhundert von Leon Battista Alberti formulierte Ideal erinnern, dass Kunst (in dem Fall Architektur) sich durch ihre Schönheit vor der Zerstörung zu schützen vermag,<sup>140</sup> wenn der Aufruf zur Demonstration in Livorno unter dem Motto „Anche in Italia c'è razzismo e tanta indifferenza“ bereits im Vorfeld um die Achtung des künstlerisch bedeutsamen Monuments bat.<sup>141</sup> Um 1800 war dies insofern noch anders, als Napoleons General, Miolli, vehement auf die Sklavendarstellungen des Monument reagierte. Es rief nach der Befreiung der vier Sklaven aus dem Joch ihrer Unterdrückung – ein Akt, den andere in Frankreich bereits vollzogen hatten.<sup>142</sup> In Livorno sollte das Bildnis des Herrschers entfernt, die Bronzefiguren von ihren Ketten gelöst und einer neuen Freiheitsstatue zugeordnet werden. Letzteres kam nicht zustande, doch wurde die Statue von Ferdinando I de' Medici abgenommen, ohne sie zu zerstören. Infolge der zahlreichen politischen Machtwechsel im 19. Jahrhundert wurde sie jedoch wieder auf das Monument zurückversetzt.<sup>143</sup>

Dass die *Black Lives Matter*-Proteste 2020 auch das Monument in Livorno erreicht haben, sensibilisiert zugleich für die anhaltende Aktualität dieser Debatte – und ruft die soziopoliti-

139

Vgl. in Bezug auf Frankreich etwa Godehard Janzing, „Levez-vous citoyens!“ Military Reforms and the Fate of the Pedestal Slaves in Eighteenth-Century France, in: Charlotte Chastel-Rousseau (Hg.), *Reading the Royal Monument in Eighteenth-Century Europe*, Farnham 2011, 55–70; Desmond Kraege, „Must the Arts Suffer From the Progress of Reason?“ Four Slaves Statues, the 1790 Place des Victoires Debate, and the Urban Monument in Early Revolutionary France, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 80, 2017, 108–126.

140

Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, München 2004, 52.

141

„Quattro Mori, spezzate quelle catene“, in: *Il Telegrafo*, 14.06.2020; einen Tag vor der angekündigten Demonstration vor dem Monument, am 12. Juni 2020, schreibt die Redaktion von *Finestre sull'Arte* (14.05.2021): „Dati però gli eventi degli ultimi giorni, i numerosi abbattimenti che si sono verificati nel Regno Unito e negli USA, ma anche gli imbrattamenti che in Italia si sono osservati a Torino, adesso c'è timore per il capolavoro di Tacca, perché non è da escludersi che qualcuno possa imbrattarlo o danneggiarlo come già accaduto in altri luoghi. Gli organizzatori hanno già rassicurato sul fatto che il presidio è totalmente pacifico e che la statua non sarà toccata.“

142

Vgl. Janzing, „Levez-vous citoyens!“.

143

Rosen, Pietro Tacca, 34.

sche Dimension der Auseinandersetzung mit historischen Monumenten nochmals eigens am Beispiel von Italien ins Bewusstsein. Proteste und Initiativen wie jene in Livorno treffen den Kern der beim UNO-Denkmal formulierten Aufforderung zur Auseinandersetzung mit Sklav\*innen und Sklaventum. Sie suchen für deren Spuren und Folgen in der Gegenwart zu sensibilisieren und Aufmerksamkeit für die Bedingungen von Migration und Flucht sowie das Leben und Arbeiten als Schwarze Menschen im Land zu erlangen. Der von Deborah Odom organisierte Aufruf zur *Black Lives Matter*-Demonstration vor dem Livorneser Monument wurde online geteilt. Odom bat vorab um ein angemessenes Verhalten. Das Monument sei ein bedeutendes und qualitätvolles historisches Kunstwerk, das es zu schützen und während der Demonstration nicht zu beschädigen gelte.<sup>144</sup> Eine Haltung, die dahingehend interpretiert wird, dass die Demonstrant\*innen aus der Stadt(gesellschaft) selbst kamen<sup>145</sup> – was die Frage nach alltäglicher Wahrnehmung und Wirkung von Kunst im öffentlichen Raum der Stadt einmal mehr berührt. Die Hoffnung, dass das Monument nicht zerstört werde, sondern aufgrund seiner kontroversen Geschichte Teil konfliktreicher Auseinandersetzungen bleiben möge, brachte zudem einer der kunsthistorischen Experten des Monuments, Mark Rosen, via Social Media zum Ausdruck. Er publizierte die Erkenntnisse seiner Forschung, die per se die Rezeption des Denkmals einschließt, am 14. Juni 2020 in Form eines ausführlichen Threads auf Twitter.<sup>146</sup> Rosen beschreibt in der gebotenen Kürze das Monument, geht auf dessen historische Stellung und Deutung ein, vermittelt die mehrfach gewandelte Perzeption und beendet seinen Thread mit den Worten: „Let’s please allow this strange, brutal, oddly sympathetic monument to keep standing and acting as a subject of debate. It’s vitally important to our understanding of this period.“<sup>147</sup> Rosen sucht damit eigens zum Nachdenken über Handlungsräume der Kunst beizutragen.

Dass Monumente wie jenes in Livorno an ihrem Standort und in den sozialen Medien erneut Teil aktueller Debatten werden, erinnert an Doezemas Aussage, das öffentliche Monument sei „a work of art created for the public, and therefore can and should be evaluated in terms of its capacity to generate human

<sup>144</sup>

Uniti contro il razzismo ai piedi dei Quattro Mori: „Ma la statua non si tocca“, in: *Il Tirreno*, 14.06.2020. Dort heißt es: „I quattro ‚mori‘, appunto. Odom, organizzatrice del presidio di ieri, in collaborazione con i ragazzi dell’ex caserma occupata e l’associazione Punto di partenza, ha voluto *annientare* sul nascere la polemica – prima dell’inizio della manifestazione – spiegando che ‚i Quattro Mori sono un segno distintivo di Livorno. Un’opera che da sempre rappresenta la città, e che non deve essere in alcun modo danneggiata, né rimossa“.

<sup>145</sup>

Ebd.

<sup>146</sup>

Mark Rosen, [Twitter-Thread](#), 14.04.2020 (14.05.2021).

<sup>147</sup>

Mark Rosen, [Twitter-Thread](#), 14.04.2020 (14.05.2021).

reactions“.<sup>148</sup> Letzteres wird ebenso mit Blick auf Autor\*innen und Rezipient\*innen deutlich, die historische Sklav\*innenbilder und -monumente in neue Bild- und Textzusammenhänge bringen, welche sich von fachwissenschaftlichen Publikationen unterscheiden, aktivistischen Charakter annehmen und auf veränderte Seh- und Sichtweisen zielen. Ein Prozess, der sich mit Trouillots *Silencing the Past* in Beziehung setzen lässt, der die Produktionsformen von Geschichte in Bezug auf die Sklav\*innenthematik kritisch und mit besonderer Wertschätzung nichtakademischer Beiträge reflektiert:

Human beings participate in history as actors and as narrators. [...] The variety of narrators is one of many indications that theories of history have a rather limited view of the field of historical production. They grossly underestimate the size, the relevance, and the complexity of the overlapping sites where history is produced, notably outside of academia.<sup>149</sup>

In dem Sinn betrachten einige zeitgenössische Autor\*innen und Aktivist\*innen historische Sklav\*innenbilder nicht losgelöst von gegenwärtigen Lebensbedingungen und Wahrnehmungen Schwarzer Menschen, in dem Fall in Italien. Sie rufen damit nochmals ins Bewusstsein, was de Sousa Santos mit dem Verkürzen der Zukunft zugunsten der Erweiterung der Perspektiven in der Gegenwart meint: Vielstimmigkeit und Multiperspektivität, auch im Sinn von Ökologien des Wissens und der diversen Übernahme von Sprecher\*innenpositionen.<sup>150</sup>

Zur Veranschaulichung seien nur ein Blog erwähnt, der am 21. März 2012 auf der „educational purpose“ gewidmeten Website *US Slaves* eingerichtet wurde<sup>151</sup> sowie die Website der „Donne di Benin City Palermo“, auf der am 5. Juni 2016 der Beitrag *INTERNAZIONALE – Il silenzio dell’Italia sulle schiavitù di ieri e di oggi* der Schriftstellerin und Journalistin Igiaba Scego gepostet wurde.<sup>152</sup> Beide setzen mit einer fotografischen Ansicht des Livorner Monuments ein. Der Blog auf *US Slaves*, der am fixen Seitenrand weitere Sklav\*innenthemen, -publikationen und -bilder verlinkt, beginnt mit Bild und Text zu *Taccas Quattro Mori* und fährt mit Bezugnahmen auf Geschichte und Gegenwart Schwarzer Menschen in Italien fort. Beide Blogs regen zum Nachdenken über die

<sup>148</sup>

Vgl. Anm. 14.

<sup>149</sup>

Trouillot, *Silencing the Past*, 2, 19.

<sup>150</sup>

Vgl. Grosfoguel, *Was ist Rassismus?*, 67–69.

<sup>151</sup>

*The Quattro Mori. The Four Moors*, 21.03.2012 (14.05.2021).

<sup>152</sup>

*Saggi e studi su schiavitù e tratta*, 30.10.2017 (14.05.2021).

soziopolitische Dimension der Thematik und über Handlungsräume von Kunst an, indem sie im Vergleich zum Livorneser Monument weitere (kunsthistorisch) bekannte Skulpturen und Monumente zeigen,<sup>153</sup> die nun in einem veränderten Verhältnis von Text, Bild und Sprecher\*innenposition wahrgenommen werden. Gezeigt ist außer den Atlanten des Pesaro-Grabmals in Venedig so auch ein im öffentlichen Stadtraum verankertes Beispiel wie die *Fontana dei Quattro Mori* (1632–1643) von Sergio Venturi und Pompeo Castiglia in Marino in Latium [Abb. 11].<sup>154</sup>

Der Brunnen wird von vier steinernen Figuren bekrönt, die Schwarzafrikaner\*innen darstellen. Halb sitzend, halb kniend zeichnen sich die nach vorn geneigten, abwechselnd männlichen und weiblichen Figuren, durch karikaturhaft überzeichnete Gesichtszüge zum einen, Barbusigkeit, gespreizte Beine unter dem Lententuch und eine Muschelkette um den Hals zum anderen aus. Mit den Händen am Rücken sind die vier menschlichen Figuren wie Kriegstrophäen an eine Säule gefesselt. Die nachträglich gestiftete, in unmittelbarer Nähe zum Palazzo Colonna in Marino errichtete Fontana erinnert damit unübersehbar an die siegreiche Seeschlacht von Lepanto 1571 – ungewöhnlicherweise jedoch mit Schwarzafrikanischen Gefangenen.<sup>155</sup> Der Brunnen steht noch heute im Zentrum der Piazza Matteotti und die Schwarzen Gefangenenfiguren treten in der einfachsten Google-Bildsuche als populäre Fotomotive in Erscheinung. Anlässlich des Weinfestes sind sie den Blicken nun in anderer Form wehrlos ausgesetzt: durch Absperrungen vom Geschehen getrennt, mit Trauben übersät und von Weinkisten umgeben.<sup>156</sup> Ob es in Marino *Black Lives Matter*-Demonstrationen vor dem Monument oder entsprechende Diskussionen gab, die den Brunnen einbezogen, ist mir nicht bekannt. Im Rahmen von Blogs wird die *Fontana dei Quattro Mori* in jedem Fall Teil eines eingreifenden Denkens. Entsprechend zielt das Text-Bild-Verhältnis von Igiaba Scego's Beitrag *INTERNAZIONALE – Il silenzio dell'Italia sulle schiavitù di ieri* auf die Wahrnehmung der Gegenwart mit historisch-kritischem Bewusstsein:

La schiavitù mediterranea durò fino all'inizio dell'ottocento. Poi tutto fu messo nel cassetto, dimenticato, rimosso. Ma ora, nel ventunesimo secolo, la storia si sta ripetendo negli stessi luoghi. Quello che avviene oggi ai tanti senegalesi o

<sup>153</sup>

Vgl. Ostrow, Pietro Tacca, Abb. 21–23.

<sup>154</sup>

Vgl. ebd.

<sup>155</sup>

Nabil I. Matar, *Mediterranean Captivity Through Arab Eyes, 1517–1798*, Leiden 2021, 239.

<sup>156</sup>

Vgl. etwa die Aufnahmen des [Weinfestes](#) von 2015 oder [das Foto und die Beschreibung des Brunnens](#) für touristisch Interessierte (13.05.2021).



[Abb. 11]  
Sergio Venturi und Pompeo Castiglia, Fontana dei Quattro Mori in Marino, Latium, 1632–  
1643, Foto von Gino il Pio anlässlich des Weinfestes 2008, [Public Domain](#).

indiani impiegati nell'agroalimentare è parte di uno stesso disegno di oppressione, che lega l'antico al moderno.<sup>157</sup>

Scego schlägt einen Bogen vom mediterranen Sklav\*innenhandel zur Arbeit von „senegalesi“ und „indiani“ in der heutigen Agrar- und Ernährungsindustrie – und trifft damit den Kern dessen, was der New Yorker *Ark of Return* als Herausforderung für das Nachdenken auch über aktuelle Formen des Sklaventums beschreibt. Entsprechend setzt das UNO-Denkmal über die leibhaftige Begegnung hinaus auf die mediale Vermittlung und lud infolge der Covid-19-Pandemie zum virtuellen Besuch ein. In einem vor Ort gedrehten Videoclip sprechen vor allem jüngere Menschen über das Denkmal sowie aktuelle Herausforderungen in Bezug auf „racism“ und „inequality“.<sup>158</sup> Im einen wie im anderen Fall wird Empathie als notwendiger Teil des „healing“-Prozesses verstanden<sup>159</sup> – und damit als eine Kategorie, die es in den Ausblick einzubeziehen gilt.

## V. Ethik, Ästhetik, oder: Sklav\*innenskulpturen als Grundlage einer Theorie der Empathie?

Inwiefern könnte eine diachron-vernetzte Untersuchung und Reflexion von Sklav\*innenmonumenten, -denkmälern und -skulpturen, die Schwarze Menschen in öffentlichen Räumen der europäischen Stadt darstellen, Teil einer möglichen Theorie der Empathie sein, die ethische Reflexionen und ästhetische Erfahrungen verbindet? Hier angesprochene Werke, die auf die körperliche Begegnung mit der menschlichen Figur im Zeichen der Gefangenschaft setzen, bilden dafür eine der Grundlagen. Das Spektrum umfasst Sklav\*innen- und Gefangenenfiguren in (teil)öffentlichen Räumen, die von Tischaufsätzen und Kerzenhaltern bis zu Portalskulpturen und Platz-Monumenten, von der Klein- bis zur Monumentalplastik reichen. Die Werke stehen seit ihrer Entstehungszeit einem breiten und diversen Kreis an Betrachter\*innen gegenüber. Über ihre individuelle Beschaffenheit hinaus exemplifizieren sie ein größeres soziales, ästhetisches und (kolonial-)politisches Beziehungsgefüge, dessen Untersuchung eine aktuelle Aufgabe bleibt.

Herders *Plastik*, die 1778 und damit nur ein Jahrzehnt vor dem *Slave Ship Icon* und Mortons Antisklav\*innenbildern erschienen ist, spielt eine bedeutende Rolle im Hinblick auf die formalästhetische

<sup>157</sup>

[Saggi e studi su schiavitù e tratta](#), 30.10.2017 (14.05.2021).

<sup>158</sup>

[The Ark of Return. A Virtual Visit](#), 04.05.2020 (14.05.2021).

<sup>159</sup>

Vgl. das Interview mit Rodney Leon von Ivan Natividad, *Understanding the History of Slavery Through Architecture*, in: [Berkeley News](#), 13.02.2021 (14.05.2021).

Analyse und das sympathetische Erleben von Skulptur.<sup>160</sup> Es geht – ohne die hier relevanten soziopolitischen Zusammenhänge – um körperliche Wahrnehmung und Reflexion. Denn, so fragt Herder, der auf das Begreifen mit Hand und Auge setzt: „alle Eigenschaften der Körper, was sind sie, als Beziehungen derselben auf unseren Körper, auf unser Gefühl?“<sup>161</sup> Je mehr der Mensch „Körper, als Körper, nicht angaffte und beträumte, sondern erfaßte, hatte, besaß, desto lebendiger ist sein Gefühl, es ist, wie auch das Wort sagt, Begriff der Sache.“<sup>162</sup> Auf Grundlage dieses für Herder bedeutsamen Zusammenhangs von Sehen und (Be-)greifen menschlicher Körper arbeitet er an seiner Idee von Schönheit, die sich am griechischen Ideal der Nacktheit misst<sup>163</sup> – und ausführlich das Gegenteil, nämlich Hässlichkeit reflektiert.<sup>164</sup> Wenngleich Schwarze Menschen und Sklav\*innen in Herders *Plastik* nicht explizit vorkommen, gilt es Nuancen aufmerksam wahrzunehmen, die in diese Richtung verweisen: so etwa im Anschluss an die ausdifferenzierte Beschreibung der Schönheit von Stirn, Haar, Augenbrauen, Nase, Mund, Kinn und Profil die Verbindung von Barbarei und Natur, die seit Aristoteles die europäische Wahrnehmung Schwarzafrikanischer Sklav\*innen und der Vorstellung verschiedener Stufen von Zivilisation prägen. „[S]o haben auch alle *Barbaren, d.i. Nationen, die noch in freier Natur lebten*, erkannt, was dies Leben auf Körper und Geist wirkt. Es verdumpft die Stimme und stumpft das Auge, noch mehr aber Sinn und Seele.“<sup>165</sup>

Als Herder schließlich den Blick in seine Gegenwart, und zwar in den öffentlichen Stadtraum richtet, fragt er sich, was man denn angesichts all der ‚gepanzerten‘ Körper noch skulptural nachbilden solle, und wünscht sich griechische Spiele, Tänze, Feste auf den Straßen. In diesem Zusammenhang kommt die Sicht auf die niedere Natur der Sklav\*innen zum Vorschein: „Stellet Griechische Statuen hin, daß jeder Hund an sie pisset, und ihr könnt dem Sklaven, der sie täglich vorbeigeht, dem Esel, der seine Bürde schleppt, kein Gefühl geben, zu merken, daß sie da sei und er ihr gleich werde.“<sup>166</sup> Hund, Sklave, Esel, das sind die in einem Atemzug

<sup>160</sup>

Herder, *Plastik*.

<sup>161</sup>

Ebd., 11; vgl. zum taktilen Sehen und den Sinneshierarchien auch Philipp Zitzlsperger, *Das Design-Dilemma zwischen Kunst und Problemlösung*, Berlin 2021, 32–53.

<sup>162</sup>

Herder, *Plastik*, 12.

<sup>163</sup>

Vgl. ebd., 18–20, 31.

<sup>164</sup>

Ebd., 48–56.

<sup>165</sup>

Ebd., 84–85. Hervorhebungen von Seiten der Autorin.

<sup>166</sup>

Ebd., 101.

genannten Motive, bevor Herder anhand der Relation von bekleideten Söldnerstatuen und faktisch schlecht bezahlten Söldnern weitere sympathetische Überlegungen anstellt. „Als obs nicht mit Händen zu fassen wäre, daß in niemand der Geist des andern übergehen kann, der mit ihm nichts gemeinschaftliches hat, so wenig als Leben in den Stein und Blut in die Pflanze.“<sup>167</sup> Dass Herder zudem den geraden Stand der Bildsäule, das aufrechte Stehen der menschlichen Figur als entscheidende Voraussetzung für Schönheit und Vorbildhaftigkeit erachtet,<sup>168</sup> lässt ex negativo erahnen, wie er Stütz- und Tragefiguren (kunstästhetisch) wahrgenommen haben dürfte, die Schwarzafrikanische Sklav\*innen mit überzeichneten Gesichtszügen und unter der Last gebeugten Körpern zeigen. Mehr noch: Menschliche Stützfiguren in der Architektur dürfte er gar nicht erst als (freie) Kunst gesehen haben, denn

[d]ie bildende Kunst, sobald sie Kunst wird und sich von signis, d.i. Zeichen und Denkmahlen, Klötzen, Hölzern, Steinhäufen, Pfeilern, Säulen entfernt, muß nothwendig zuerst ins Große, Erhabene und Ueberspannte gehen, was Schauer und Ehrfurcht, nicht Liebe und Mitgefühl erregt. [...] Ehrfurcht, die beinah Schrecken wird und Schauer, Gefühl, als ob sie wandelten und lebten, so gerade und viereckt sie dem Auge des Künstlers dastehn mögen, sind die ersten Eindrücke der Kunst, zumal bei einem Halbwilden, d.i. noch ganz lebendigen, nur Bewegung und Gefühl ahnenden Volke.<sup>169</sup>

Sei es auch als *work in progress*, mag damit zugleich deutlich werden, dass eine Theorie der Empathie sich mit dem historischen Potenzial und der Widersprüchlichkeit dieser Kategorie auseinandersetzen muss. Wenn in aktuellen De- und Antikolonisierungsdebatten, besonders in den USA, neben *empathy* zudem von *healing* gesprochen wird, dann in einem anderen Sinn als dem sogenannten ‚Heilen einer Wunde‘ in Deutschland, das in Berlin für Vorstellungen einer ‚verlorenen Mitte‘ und damit begründete Rekonstruktionsprojekte wie das Berliner Schloss/Humboldt Forum verwendet beziehungsweise instrumentalisiert wird.<sup>170</sup> Heilen kann in Architektur und Stadt(planung) auch derart verstanden werden, wie es die Architektin Zena Howard praktiziert. Sie zielt auf das Entdecken, Teilen und Erfahrbarmachen bislang unsichtbarer, daher nicht repräsentierter Spuren und Erinnerungen lokaler Communi-

<sup>167</sup>

Ebd., 102.

<sup>168</sup>

Ebd., 104.

<sup>169</sup>

Ebd., 117–118.

<sup>170</sup>

Vgl. u. a. auch die von Wilhelm von Boddien und dem Förderverein Berliner Schloss e. V. weiterhin betriebene Spendenaktion zugunsten erweiterter Rekonstruktionsvorstellungen des ‚Authentischen‘ und dem Schließen einer ‚Wunde‘.

ties.<sup>171</sup> *Healing* ist so gesehen Bestandteil eines soziopolitischen Denkens und historisch-kritischen Handelns, das auf eine Erweiterung von (historischen) Perspektiven in der Gegenwart setzt. Auch Leon bindet sein Denkmalskonzept an die Vorstellung von *healing* als einem aktiven Prozess, der Zeit und Raum bedarf. Dafür setzt er auf begehbare architektonische Monumente – nicht erst im Fall des *Ark of Return*, sondern bereits bei seinem 2007 mit Nicole Hollant-Denis entworfenen, aus schwarzem und hellem Marmor gearbeiteten *African Burial Ground*. Das Bodendenkmal wurde in Lower Manhattan in New York auf einem Areal errichtet, an dem 1991 der ehemalige Begräbnisplatz freigelassener und gefangener Sklav\*innen wiederentdeckt worden war.

We've created monuments that look forward to the future, in some ways. [...] They are places of healing, because these histories are our collective histories, and there's an opportunity to acknowledge that we're all connected in that fundamental way,

so der Architekt, der zudem betont:

The idea is that, many centuries later, people of African descent are able to return. There's an idea of healing and transformation, an idea about how to undo some of the negative aspects of that history and engage it in a therapeutic and positive way.<sup>172</sup>

Im Gegensatz zum *African Burial Ground* setzt der *Ark of Return* auf die Begegnung mit der menschlichen Liegefigur, die an das Thema der Empathie anschließt und auf diese Weise zur Ambivalenz von Ethik und Ästhetik führt, die Sklav\*innen und Schwarze Menschen betrifft. Aufgrund ihrer materiell-körperlichen Präsenz sind die menschliche Skulptur und Stützfigur von besonderer Bedeutung für das Nachdenken über Empathie und sympathisches Erleben. Sie spielen historisch gesehen im Sensualismus und in der Moralphilosophie des 18. Jahrhunderts eine herausragende Rolle und prägen Herders Reflexionen in ganz anderer Weise als die Antisklaven- und Abolitionsdebatten. Frühe Reaktionen auf die *Quattro Mori* in Livorno sind in diesem Kontext zu sehen, wobei es auch mit der

<sup>171</sup>

Vgl. J. Michael Welton, *A Gift for Listening. Architect Zena Howard. Durham-Based Architect Zena Howard Infuses Her Design Solutions With Empathy*, 2019 (14.05.2021): „For these projects, Howard employs a two-step process. First, she and her team of designers listen to the people who live in the communities they're developing, to help them heal from the pain caused in the 1960s. In that decade of "urban renewal," entire neighborhoods were subjected to redlining – where mostly Black homeowners were denied access to funds for investing in or maintaining their inner-city properties – and then declared slums, demolished and replaced with public housing or highways. Second, Howard and her team strive to help people harness the power of good design in their communities by reconceiving the spaces.“

<sup>172</sup>

Vgl. Natividad, *Understanding the History of Slavery Through Architecture*.

künstlerisch-expressiven Qualität zu tun hatte, dass die Bronzefiguren als Verkörperungen individueller Subjekte wahrgenommen und namentlich bezeichnet wurden.<sup>173</sup> Die Abschaffung des Sklavensystems wurde damit aber nicht zwangsläufig adressiert. Vorformen von Rassismus wirkten weiter fort, verstärkt durch den verwissenschaftlichten genetischen Rassebegriff. Schwarze (versklavte) Menschen bleiben von kunsttheoretischen und sensualistischen Reflexionen zum sympathetischen Erleben im 18. Jahrhundert (Kant, Lessing, Schiller) – die auch für die Architekturtheorie und historische Architekturpsychologie bedeutsam sind<sup>174</sup> – weitgehend ausgeschlossen. Die Autoren insinuierten, praktizierten jedoch keinen universellen Menschenbegriff, wenn sie die Beziehung zwischen Ethik und Ästhetik unter Einbezug von Empathie im moralphilosophischen Sinn reflektieren.<sup>175</sup> Johann Christoph Friedrich Schiller zum Beispiel vertrat in Bezug auf die Tragödie die These, dass die Zuschauer\*innen nicht selbst, sondern sympathetisch leiden sollen, und gelangte anhand der Differenz von Ethik und Ästhetik zu einer möglichen Synthese derselben, wohingegen im Fall von Kant das Gefühl die vermittelnde Instanz zwischen Einsicht in moralisches Handeln beziehungsweise Vernunft und deren Umsetzung ist.<sup>176</sup>

Im Kern sind einige der moralphilosophischen Positionen des 18. Jahrhunderts davon gekennzeichnet, dass Sympathie als mögliche Antriebskraft des Menschen zur Soziabilität verstanden wird. Nehmen wir diese relevante Kategorie ernst und fragen, was sie uns heute noch bedeutet und inwiefern eine Theorie der Empathie möglich ist, die Kunst als Antriebskraft des Menschen zur Soziabilität einschließt, heißt das auch: Es gilt den dekolonialen Blick auf das 18. Jahrhundert, die Aufklärung und die mit der Moralphilosophie verbundene Beziehung von Ethik und Ästhetik einzubeziehen. Nicht nur waren Vorstellungen von Geschmack und von Genie innerhalb der sensualistischen Ästhetik noch ganz auf den männlichen Künstler bezogen.<sup>177</sup> Vielmehr waren Kategorien wie Geschmack, Manieren, Verstand und eben auch Einfühlungsvermögen die entscheidenden Barrieren zwischen dem „enslaved“

<sup>173</sup>

Vgl. Anm. 80.

<sup>174</sup>

Vgl. Regine Heß, *Emotionen am Werk. Peter Zumthor, Daniel Libeskind, Lars Spuybroek und die historische Architektupychologie*, Berlin 2013.

<sup>175</sup>

Dazu zählt zum Beispiel auch das Bild des gestimmten Menschen im Vergleich zu einem Musikinstrument. Vgl. Caroline Welsh, Die Figur der Stimmung in den Wissenschaften vom Menschen. Vom Sympathie-Modell zur Gemüts- und Lebensstimmung, in: Arne Höcker, Jeannie Moder und Philipp Weber (Hg.), *Wissen. Erzählen. Narrative der Humanwissenschaften*, Bielefeld 2006, 53–64.

<sup>176</sup>

Birgit Recki, Wie fühlt man sich als vernünftiges Wesen?

<sup>177</sup>

Martin Büchsel, *Bildmacht und Deutungsmacht. Bildwissenschaft zwischen Mythologie und Aufklärung*, Paderborn 2019, 159.

und dem „cultured subject of modernity“.<sup>178</sup> Dass Sklav\*innen im Frankreich des 17. Jahrhunderts als die unterste Ebene der Zivilisationspyramide angesehen wurden, dass Kant wie andere Intellektuelle des 18. Jahrhunderts den Menschen nicht auf Augenhöhe beschrieb, sondern nach Hautfarbe und „Rasse“ klassifizierte und hierarchisierte, ist längst Gegenstand der Forschung und in eine solche Theorie der Empathie einzubeziehen.<sup>179</sup> Auch unter dem von Gikandi genannten Gesichtspunkt:

However, the ideology of the aesthetic was predicated on the capacity of the aesthetic or the sensual to be posited as analogical to reason. This is considered to be the achievement of German aesthetic theory [...]. Here, in the transcendental project of aesthetic practice and judgment, materials that were considered anterior to the process of European self-fashioning, such as slaves, Indians, and the poor, were confined to notational margins and footnotes; the Enlightenment's world picture was adumbrated by a ‚geographical consciousness based on the distinctiveness of the part of the world that came to be called ‚Europe‘.<sup>180</sup>

Als Gegenstand einer Theorie der Empathie können historische Sklav\*innenmonumente und -skulpturen, so die These, das Beziehungsgefüge von Ethik und Ästhetik eigens auf seine Ambivalenz und Widersprüchlichkeit hin befragen lassen. Aufgrund der (architektonisch-)skulpturalen Präsenz der Werke spielen ethische Überlegungen zur körperlichen Dimension des Sehens und der aufmerksamen Wahrnehmung eine wichtige Rolle – zumal ihre öffentliche Sichtbarkeit an die Praxis des Alltäglichen nach Michel de Certeau anschließt.<sup>181</sup> John Dewey hatte bereits die alltägliche Raumerfahrung in seiner Erfahrungsästhetik stark gemacht, als er am Ende seiner *Art as Experience* (1934) zur Überzeugung gelangte, wie der scheinbare Widerspruch von Kunst und in dem Fall Moral aufgelöst werden könne:

Were art an acknowledged power in human association and not treated as the pleasuring of an idle moment or as a means of ostentatious display, and were morals understood to be identical with every aspect of value that is shared in

<sup>178</sup>

Gikandi, *Slavery and the Culture of Taste*; Hanß, *Sklaverei im vormodernen Mittelmeerraum*.

<sup>179</sup>

Vgl. auch Emmanuel C. Eze, *Answering the Question, "What Remains of Enlightenment"?*, in: *Human Studies* 25, 2002, 281–288.

<sup>180</sup>

Gikandi, *Slavery and the Culture of Taste*, 7.

<sup>181</sup>

Vgl. hier bes. Schürmann, *Sehen als Praxis*; Sjöholm, *Doing Aesthetics with Arendt*; sowie Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, 2 Bde., Paris 2007.

experience, the ‚problem‘ of the relation of art and morals would not exist.<sup>182</sup>

Man kann dies als eine der möglichen Vorgeschichten von *Uses of Art in Public Space* lesen. Das Besondere an Dewey jedoch ist, dass er *alle* sinnlich erfahrbaren Momente des alltäglichen Lebensraumes meint.<sup>183</sup> Weitergedacht ist dies für die heutige Wahrnehmung und Beschreibung von historischen Sklav\*innenplastiken ein nicht unbedeutender Ansatz, der um das ergänzt werden kann, was Hannah Arendt – die selbst für einen schwierigen Umgang mit der historischen Sklav\*innenthematik sowie Rassismus und Segregation ihrer damaligen Gegenwart in den USA steht<sup>184</sup> – als Unterschied zwischen Erscheinen und Sehen festmacht. Arendt versteht Sehen als ein aktiv mit der Welt in Verbindung treten und Erscheinen („Appearance“) als eine Kategorie, die an die Kunst gebunden ist.<sup>185</sup> Die Philosophin interessiert sich nicht so sehr für das, was Kunst ist, sondern für das, was Kunst kann. Kunst wird von Arendt nicht als das Erscheinen des Realen begriffen. Sie trägt vielmehr zu dessen Beurteilung bei.<sup>186</sup> Wenn *empathy* hierbei bedeutet, die Perspektiven anderer einzunehmen, lässt sich umgekehrt überlegen, was das für das Erscheinen und das Sehen von Schwarzen Sklav\*innen als Stütz- und Tragefiguren bedeutet – auch im Kontext der Denkmalsdebatten der *Black Lives Matter*-Bewegungen, die auf Antirassismus zielen.

Dem körpergebundenen Sehen kommt hier ein wichtiger Platz zu. Eva Schürmann versteht das Sehen als performative Praxis, die mit einer epistemologischen, ethischen und ästhetischen Welterschließung einhergeht.<sup>187</sup> Wobei Schürmann das kunsthistorische, damit auch institutionell erlernte Sehen nicht thematisiert, das Martin Büchsel dahingehend charakterisiert, dass Sehen „nicht weniger Arbeit [für den Kunsthistoriker ist] als Denken für Philosophen“.<sup>188</sup> Wie eng Ethik und Ästhetik verbunden sind, wenn es um die körperliche Bedingtheit des Sehens geht, machen auch

182

John Dewey, *Art as Experience*, New York 1934, 361.

183

Vgl. auch Norbert Schneider, *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine paradigmatische Einführung*, Stuttgart 2005, 215.

184

Vgl. u. a. Roger Berkowitz, Zur Kritik an Hannah Arendts „Reflections on Little Rock“, in: *Hannah Arendt und das 20. Jahrhundert* (Ausst.-Kat. Berlin, Deutsches Historisches Museum), hg. von Doris Blume, Monika Boll und Raphael Gross, München 2020, 137–146.

185

Cecilia Sjöholm, *Doing Aesthetics with Arendt*.

186

Vgl. ebd., bes. das Kapitel „Sensing Space. Art and the Public Spheres“, 1–30.

187

Schürmann, *Sehen als Praxis*.

188

Büchsel, *Bildmacht und Deutungsmacht*, bes. 238–249 zu Bild und Wahrnehmung, hier 237.

die Herausgeber von *Ethik der Ästhetik* in einer Weise deutlich, die den alltäglichen Erfahrungsraum im hier thematisierten Sinn mitdenken lässt: Aisthesis beinhalte eine der *Wahrnehmung* inhärente Ethik, die mit der Körperlichkeit zu tun habe. Letztere Sorge dafür, dass die Verbindung zu anderen Dingen und zur Welt hergestellt werde. In der Wahrnehmung des Außen konvergierten Ethik und Ästhetik „in einem sozial bestimmten Arrangement der Weltbetrachtung“.<sup>189</sup> Kunst könne so gesehen als Ausdruck einer genuinen Ethik der Ästhetik verstanden werden, die für das Geheimnis des Anderen sensibilisiere.<sup>190</sup> Bindet man den Kunstbegriff wieder an die Sklav\*innenmonumente, gewinnt das „Aspekte-Sehen“ nach Ludwig Wittgenstein nochmals eigens an Bedeutung, da er vom „Sehen-Wollen“ sprach und das bewusste Wahrnehmen als „halb ein Sehen, halb ein Denken“ beschrieb.<sup>191</sup> Dies schärft den Sinn für Aufmerksamkeitsstrategien. Sie sind für kulturhistorische Bildvorstellungen relevant, die zwischen geschlechtsspezifischem, politischem Sehen und so fort unterscheiden<sup>192</sup> – ein für die künstlerische Verkörperung von Sklav\*innen im öffentlichen Raum der Stadt wichtiger Zugang. Sie machen Bilder als offenes Beziehungsgeflecht, als Verbindung unterschiedlicher Wahrnehmungs- und Bedeutungsebenen begreifbar.<sup>193</sup>

Von einer diachronen ‘Konstellation’ wie dem UNO-Denkmal und dem Livorneser Monument ausgehend, eröffnet sich somit ein erweiterter Blick auf den Zusammenhang zwischen dem transatlantischen Sklav\*innenhandel und den künstlerisch-materiellen Spuren in öffentlichen Räumen der europäischen Stadt. Selbstverständlich gilt es, in eine solche Betrachtung mehr und diverse Stimmen einzubeziehen – doch sind selbst bekannte Positionen wie die genannten in Bezug auf menschliche Figuren, die als Schwarzafrikanische Sklav\*innen, Gefangene und Dienende Gegenstand alltäglicher Stadt- und Architektur Erfahrungen waren, nicht auf diesen Zusammenhang hin befragt worden. Was die mögliche Wahrnehmung und Wirkung im öffentlichen Raum der Stadt betrifft, hatte Leon Battista Alberti bereits in der Renaissance den *sensus communis* ethisch, ästhetisch und soziopolitisch reflektiert und dem Standbild eine erzieherische Funktion für das Gemeinwesen zugesprochen – doch ging es dabei noch um Vorstellungen allgemein-

189

Christof Wulf, Dietmar Kamper und Hans Ulrich Gumbrecht, Einleitung, in: dies. (Hg.), *Ethik der Ästhetik*, Berlin 1994, VII–XI.

190

Ebd., X–XI.

191

Vgl. Büchsel, Bildmacht und Deutungsmacht, bes. 238–249, hier 238; sowie Hana Gründer, Wittgenstein. *Anders sehen. Die Familienähnlichkeit von Kunst, Ästhetik und Philosophie*, Berlin 2008.

192

Büchsel, Bildmacht und Deutungsmacht, 275.

193

Ebd., 288.

gültiger Vorbilder, Tugenden und Werte.<sup>194</sup> Mitte des 20. Jahrhunderts schrieb dann auch Siegfried Giedion der Kunst im öffentlichen Raum der Stadt eine zentrale Rolle für die Rehumanisierung nach den Folgen des Zweiten Weltkriegs zu. Von Deweys Theorien angeregt, wandte Giedion sich gegen die problematische Trennung von Kunst und Alltag und suchte nach einer neuen Verbindung von Architektur und Kunst. Es mögen idealistische und optimistische Vorstellungen gewesen sein, die dabei formuliert wurden,<sup>195</sup> an ein Ende gelangt die Auseinandersetzung mit dem Thema nicht, das einmal mehr deutlich macht, worauf es ankommt: Auf die Auseinandersetzung mit Kunst im öffentlichen Raum durch diverse Betrachter\*innengruppen und das Ringen um die mit den Monumenten verbundenen Geschichtsbilder.

Schwarze Sklav\*innen als Monumente, Trag- und Stützfiguren fordern somit eigens zum Nachdenken über Handlungsräume der Kunst auf: sozialästhetisch und -ethisch. Dass schwache Bilder wieder zu starken werden können und umgekehrt,<sup>196</sup> gilt auch für scheinbar von der Gegenwart distanzierte Skulpturen der Frühen Neuzeit in der Architektur. Sie in das Arbeiten zu Vorformen und Gegenwart von Rassismus und stereotypen Bilder ‚des Anderen‘ einzubeziehen, erhöht ihre *visibility*, die als soziopolitische Ressource verstanden werden kann.<sup>197</sup> Mit Stephan Palmié gesprochen: „It is to ask how we can study any claim on the past as a proposition issuing from, situated within, and aiming to make an impact on, a larger, contemporary discursive and social field.“<sup>198</sup> „Anders-Sehen“ dürfte dabei eine wichtige Rolle spielen, da es gestörte alltägliche Wahrnehmungen zulässt.<sup>199</sup>

Brigitte Sölch ([b.soelch@zegk.uni-heidelberg.de](mailto:b.soelch@zegk.uni-heidelberg.de)) ist Professorin für Architektur- und Neuere Kunstgeschichte an der Universität Heidelberg und lehrte zuvor an der ABK Stuttgart. Sie war nach einem Museumsvolontariat am ZKM und einer wissenschaftlichen Assistenz langjährige Mitarbeiterin und Co-Projektleiterin am

<sup>194</sup>

Vgl. Leon Battista Alberti, *Das Standbild*, hg., eingel., übers. und komm. v. Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin, Darmstadt 2011.

<sup>195</sup>

Hubert Locher, Form und Gefühl. Sigfried Giedions und Le Corbusiers emotionale Mission, in: Hans Aurenhammer und Regine Prange (Hg.), *Das Problem der Form*, Berlin 2016, 327–346, hier 334.

<sup>196</sup>

Vgl. zu dieser Kippfigur auch Gustav Frank und Barbara Lange, *Einführung in die Bildwissenschaft. Bilder in der visuellen Kultur*, Darmstadt 2010, 20.

<sup>197</sup>

Vgl. Falkenhausen, *Beyond the Mirror*, 12, sowie das oben genannte Zitat aus ebd., 201.

<sup>198</sup>

Palmié, *Slavery, Historicism, and the Poverty of Memorialization*, hier 374–375.

<sup>199</sup>

Damit befasst sich Robert Schade, *Schwankende Ansichten. Zur Geschichte einer Ästhetik des Anders-Sehens in der Literatur und Kunst der Moderne*, Bielefeld 2017.

Kunsthistorischen Max-Planck-Institut in Florenz und habilitierte sich an der Humboldt-Universität zu Berlin. Sölch ist Mitbegründerin der Ulmer Vereins-AG und des DFG-Netzwerks *Wege – Methoden – Kritiken: Kunsthistorikerinnen 1880–1970* sowie Mitherausgeberin der *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. Sie arbeitet zur Kunst- und Architekturgeschichte des 15. bis 21. Jahrhunderts mit besonderem Interesse an der politischen Ideengeschichte und einer Problemgeschichte des Öffentlichen.