

For Ovid was not the only author treating this particular subject or consulted by painters, as Thimann himself also rightly points out. Neither is there one single source for the tale of Actaeon; there are a number of different versions, ranging from an Actaeon as son of the Theban king Aristaios, Actaeon courting Artemis in the temple dedicated to her, and the most familiar one as told by Ovid, to the interesting tale in which the protagonist is told to have been raised by the centaur Chiron, who after the youth's death makes a statue in his likeness to soothe his dogs who are mourning over the loss of their master⁶. So, the Ovidian fable might have inspired Parmigianino, but other – earlier – sources might have provided ideas and details as well, which could explain the function of the Paola/Ceres figure, or the *putti*. In recompense, the first half of the book provides interesting insights into the reception of mythological tales in early modern painting, and the manifold discussions existing on the subject during the early sixteenth century. This provides a theoretical context in which to understand not only Parmigianino's frescoes, but also other cycles with mythological subjects. By conscientiously remaining with the Ovidian origin of the tale of Actaeon and the boundaries of the literary genre, Thimann has successfully shown that previous studies suffered from over-interpretation and did not pay enough attention to the literary sources themselves, and the practice of adapting these fables into paint.

ARNOLD WITTE

University of Amsterdam

6 *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, vol. I; Stuttgart 1996, col. 414; see also ERIC M. MOORMANN/WILFRIED UITTERHOEVE: *Lexikon der antiken Gestalten mit ihrem Fortleben in Kunst, Dichtung und Musik*, Stuttgart 1995, pp. 29 ff.

Margit Kern: Tugend versus Gnade. Protestantische Bildprogramme in Nürnberg, Pirna, Regensburg und Ulm (*Berliner Schriften zur Kunst*, 16); Berlin: Gebr. Mann 2002; 492 S.; 88 SW-Abb.; ISBN 3-7861-2391-8; € 74,50

Ein Forschungsprojekt, das (auch) von der Tugend der Prudentia handelt, läßt viel erwarten. Und in der Tat handelt es sich bei der vorliegenden Studie, die aus einer 1998 an der FU Berlin eingereichten Dissertation der Autorin hervorgegangen ist, um eine kluge Untersuchung, die sich mit einem Problem des Reformationszeitalters befaßt, das bislang in der kunsthistorischen Forschung in dieser Form noch nicht behandelt worden ist: der Frage, welche Auswirkungen die reformatorische Ethik auf die Entwicklung von bildlichen Tugendprogrammen hatte. Martin Luther hatte nicht nur explizit die heidnische Tugendenlehre verworfen, sondern auch durch die von ihm vertretene Rechtfertigungslehre und die darin enthaltene Ablehnung der Werkgerechtigkeit der Bedeutung einer tugendhaften Lebensführung den Boden entzogen. Eigentlich sollte dies einen Rückgang von Bildprogrammen mit moralischem Impetus erwarten lassen; doch ist, wie die Autorin zeigt, genau das Gegenteil der Fall: Gerade das nachlutherische 16. Jahrhundert hat Tugendprogramme in großem Umfang her-

vorgebracht. Der ethische Paradigmenwechsel offenbart sich vielmehr in Modifikationen sowohl der Zusammensetzung des Tugendkanons als auch der Darstellungsformen. Diesen schwierigen Umbauprozess eines symbolischen Zeichensystems mit- samt seiner Zählebigkeit an ausgewählten Beispielen nachzuvollziehen sowie den Ort und die Bestimmung frühneuzeitlicher ethischer Unterweisung zu ermitteln, ist Gegenstand ihrer Arbeit.

Die Untersuchung des mit der Reformation einhergehenden Normenwandels läßt sich nicht von dem Publikum trennen, dem die neue konfessionsspezifische Ethik vermittelt werden soll. In Anlehnung an reformationshistorische Ansätze zur ‚städtischen Reformation‘ nimmt die Autorin eine städtisch-bürgerliche Öffentlichkeit in den Blick (S. 14 f.), an deren komplexem Sozialgefüge sich der Prozeß ethischer Normen(um)bildung am besten nachvollziehen läßt und hier entsprechend vor dem Hintergrund historischer Epochenerklärungsmodelle – ‚Konfessionalisierung‘ (Schilling, Reinhardt) und ‚Sozialdisziplinierung‘ (Oestreich) – verhandelt werden kann.

Ihren Ausgang nimmt die Untersuchung von dem Nürnberger Tugendbrunnen, den der Nürnberger Stadtrat 1588 vor St. Lorenz aufstellen ließ. Diese Brunnenanlage, deren Namen von sieben ihn schmückenden Tugendpersonifikationen herrührt, steht in einer ganzen Reihe thematisch vergleichbarer Anlagen (Bückeberg 1552 bis Winterthur 1748), doch bietet er sich aufgrund seines spezifischen Umfeldes (mit Nürnberg als einer in der Geschichte der Reformationsbewegung bedeutenden Reichsstadt) sowie seines reichen Programms für eine nähere Untersuchung an. Den einleitenden Exkurs zur Zuschreibungsproblematik und Formensprache, der vermutlich den Anforderungen der akademischen Qualifikationsarbeit geschuldet ist, hätte man sich an dieser Stelle zugunsten einer größeren Kohärenz des Inhalts und der eigentlichen Fragestellung etwas gekürzt vorstellen können, doch wird bereits in diesem Abschnitt deutlich, wovon das Folgende handeln wird: die wachsende Rolle von Tugenddarstellungen in öffentlichen Bildprogrammen. In zwei großen Abschnitten, die überschrieben sind mit den Begriffen ‚theologische Ethik‘ und ‚philosophische Ethik‘, werden in logischer Abfolge, zunächst am Beispiel der Ausmalung der Pirnaer Stadtkirche, die Folgen von Luthers Rechtfertigungslehre auf die theologischen Aspekte der Tugendlehre beschrieben, um vor dem Hintergrund dieser Erkenntnisse dann den Blick zurück auf den profanen Bereich zu lenken und schließlich auch zum Nürnberger Ausgangsbeispiel zurückzukehren.

Die komplexe – und bis dato kaum untersuchte – Ausmalung in Pirna bietet ausreichend Material für die Diskussion konfessionellen ‚Tugendwandels‘, denn in ihr findet sich ein komplexes theologisches Bildprogramm, das aus Bildern und lateinischen Inschriften besteht und in das auch Darstellungen der Tugenden integriert sind. Kurz nach der Einführung der Reformation im albertinischen Sachsen um 1544/45 entstanden, gilt das Programm überdies als besonders aufschlußreich für die Ausbildung einer reformatorischen Ikonographie, da es aller Wahrscheinlichkeit nach aus der Feder des ersten protestantischen Superintendenten Pirmas und zugleich Luther-Intimus‘, Anton Lauterbach, stammt. Einer Deutung hat sich das Programm bislang immer entzogen, weil die Anordnung seiner Szenen keiner biblisch-chronolo-

gischen oder sonstigen, auf den ersten Blick erkennbaren Reihenfolge gehorcht, sondern alt- und neutestamentliche Inhalte neben mythologischen (Herkules) und allegorischen Figurengruppen allem Anschein nach willkürlich aneinanderreicht – und damit im übrigen zu einer Reihe von Fällen aus der Frühzeit protestantischer Kirchengestaltungen (der prominenteste dürfte Neuburg sein) gehört, wo sich die Ordnungskriterien ebenfalls nicht so einfach erschließen lassen. Umso überzeugender erscheint daher die Lösung der Autorin, die für die Zusammenstellung der Szenen in Pirna als übergreifendes Denkmodell ein quasi-typologisches Prinzip im Sinne des bekannten protestantischen ‚Gesetz und Gnade‘-Schemas ausmacht, das auf der Gegenüberstellung des Geworfenseins des Menschen ins Gesetz und der Erlösung durch Christus (*simul iustus et peccator*) beruht. Genau dieser christozentrische Erlösungsweg mit seiner zugrundeliegenden Auffassung von *solus Christus* und *sola fide* ist es aber auch, der „beträchtliche Auswirkungen auf die protestantische Ethik hat“ (S. 143) und somit verantwortlich ist für die Modifikation des integrierten, aus Personifikationen und *exempla* zusammengesetzten Tugendprogramms: *Justitia* wird als menschliche Tugend von der Gnaden- und Erlösungskraft Gottes abgelöst und bedarf deshalb auch visuell einer Neugestaltung, während *Prudentia* als Folge von Luthers Weisheitskritik durch *Patientia*, das geduldige Festhalten am Glauben, ersetzt wird („An den nicht mit Vernunftgründen belegbaren und nicht unmittelbar einsehbaren Heilsversprechen festzuhalten heißt, Glaubensgehorsam und Geduld in der Nachfolge Christi zu üben“, S. 107). Gleichzeitig wird an der bildlichen Umsetzung in Pirna aber auch das Beharrungsvermögen von älteren Bildtypen erkennbar (S. 130), ganz im Gegensatz zu einigen Vergleichsbeispielen, die belegen, wie sehr an der Lösung des Bildproblems gearbeitet wurde, wie sehr aber auch der Umdeutungsbedarf die darstellerischen Möglichkeiten der Künstler strapazierte (S. 129).

Nach Auffassung der Autorin teilt sich das anspruchsvolle Programm, dessen Bilder in ihrer zeitlosen Gestaltung die immer wieder abrufbare Aktualität des Heilshandelns garantieren, dem Kirchenbesucher als sich selbst auslegende „Bildpredigt“ mit (S. 184). Doch erscheint hier nicht nur dieser Begriff als etwas unspezifisch – allein, weil er allgemein zu schnell zur Hand ist, wenn es um die Ausmalung von protestantischen Kirchenräumen geht¹; vielmehr bleiben, und dies sei als kleine Kritik an der ansonsten konzisen und durchweg gelehrten Studie erlaubt, auch ein paar Fragen hinsichtlich der formalen Einlösung dieses Anspruchs und der Erklärung des Erscheinungsbildes offen: Zweifellos schaffen die auf ein Minimum an narrativem Zusammenhang reduzierten Bilder eine ‚Zeitlosigkeit‘, die die Grundlage für ihre immer erneuerbare Präsenz ist. Doch ist jede andere Art der Dekoration angesichts der begrenzten Felder des kleinteiligen Rippengewölbes schwer vorstellbar. Ebenso wäre

1 Vgl. etwa zu Ottheinrichs Schloßkapelle in Neuburg/Donau RUDOLF RIEDINGER: Der typologische Gehalt der Fresken in der Schloßkapelle zu Neustadt an der Donau (1543), in: ZBKG 38, 1975, S. 900–944, hier S. 902; ähnlich HORST STIERHOF: *das biblisch gemäl.* Die Kapelle im Ottheinrichsbau des Schlosses Neuburg an der Donau; München/Neuburg 1993, hier S. 58; aber auch M. LILEK-SCHIRMER: Die Emporengemälde: eine Bilderpredigt, in: J. Poescholdt (Hrsg.): *St. Katharinen zu Frankfurt am Main*; Frankfurt 1981; S. 164–159; oder T. DIERLAMM: Die Bilderpredigt der Schlosskapelle Stetten in Remstal 1681; Kernen i. R. 1982.

zu bedenken, ob die deutliche Schlichtheit der Bilder nicht auch aus dem Unvermögen des bezeichnenderweise nicht mehr zu ermittelnden Malers resultiert, der sich bei der Gestaltung der Einzelkompositionen auf die Illustrationen der Wittenberger Lutherbibel-Ausgabe von 1534 gestützt hat. Aber selbst wenn man die bewußte Unmittelbarkeit der Bilder annimmt, kann dies nur bedingt für die beigegebenen Inschriften gelten, die – und das ist immerhin doch erstaunlich – in lateinischer Sprache abgefaßt sind. Die Autorin deutet zwar aus diesem Grund die Wort-Bild-Kompositionen sinnvollerweise weniger als Ausdruck einer vornehmlich pädagogisch-didaktischen Intention, denn als „Vergegenständlichung des Bibelworts, die an Verdinglichung grenzt“ (S. 184). Doch selbst dann wird man feststellen dürfen, daß in der protestantischen Kirche im bildlichen Bereich durchaus stark differenzierte Einsatzmöglichkeiten volkssprachlicher wie lateinischer Ergänzungen zu beobachten sind – freilich bislang keineswegs ausreichend untersucht –, welche Hierarchien konfessionellen Deutungsanspruchs konstruieren, unterschiedliche Wirkintentionen verfolgen und dann eben doch auch wieder komplexere Bildkonzepte (wie die von Frank Büttner beobachteten argumentativen Strukturen mancher protestantischer Bildfindungen [dazu die Autorin S. 183]) bedingen können². In diesem Sinne wäre auf jeden Fall nochmals zu klären, welche Gründe in Pirna für die Wahl der lateinischen Sprache ausschlaggebend gewesen sein könnten.

An dem Kirchenprogramm wird auf jeden Fall deutlich, daß den Tugenden, trotz der geänderten Erlösungslehre, weiterhin ein Platz in der protestantischen Ethik sicher ist. Darauf basierend entwickelt die Autorin im zweiten Teil anhand der Programme der Ulmer Rathausfassade sowie der Regensburger Ratsstube und auf der Basis von Luthers Zwei-Reiche-Lehre dann auch die Begründung, weshalb die Befolgung ethischer Grundsätze auch als der sozialen Gemeinschaft dienlich angesehen wurde: Ent-eschatologisiert und durch humanistischen Einfluß bekräftigt, dient menschliche Bürgertugend dem Erhalt des städtischen Zusammenlebens und der Sicherung des Gemeinnutzes: „Gemeiner Nutzen und Ehre sind neue ethische Strebenziele, die einerseits die Erlangung des individuellen Seelenheils am Jüngsten Tag als Handlungsmotivationen ablösen können, andererseits in besonderer Art und Weise integrative Funktion für die städtische Gemeinschaft übernehmen“ (S. 219). Vor diesem Hintergrund kehrt die Untersuchung zurück zu ihrem Ausgangsobjekt, dem Nürnberger Tugendbrunnen, der nun sowohl im Hinblick auf sein Programm (bei dem wie in Pirna *Prudentia* durch *Patientia* ersetzt wird), seinen lokalen Zusammenhang (mit dem dahinterliegenden Gerichtsportal von St. Lorenz), aber auch im Abgleich mit anderskonfessionellen Beispielen (Marktbrunnen in Mainz und Trier; Tugendikonographie der Triumphpforten) eingehend untersucht, damit in seinen Bedeutungs- und Umdeutungsschichten offengelegt wird und schließlich in der Deutung der Wassersymbolik als „Templum virtutis, sapientiae, honoris“ (S. 338–344) par excellence erscheint. An diesem Beispiel lassen sich nicht nur die Dimensionen städ-

2 Vgl. etwa das ebenfalls lateinisch beschriftete Bildprogramm auf der Burg Strechau: ERNST GULDAN & UTTO RIEDINGER: Die protestantischen Deckenmalereien der Burgkapelle auf Strechau, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 18, 1960, S. 28–86.

tischer Ethikkonzeptionen, sondern auch deren konfessionell geschuldeter Umbau in nachreformatorischer Zeit schlechthin erkennen. Nicht nur in diesem letzten Abschnitt, aber hier besonders, beeindruckt immer wieder die Belesenheit, die breite Materialbasis und die interpretatorische Sicherheit der Autorin – wenngleich man vielleicht gelegentlich weniger oft auf bisherige Interpretationslücken hingewiesen werden wollte –, die im Vorbeigehen selbst Werken wie Dürers „Nemesis“ noch neue Sichtweisen entlocken kann. Auf jeden Fall wird es künftig eine unverzichtbare Grundlage für jeden sein, der sich mit Tugenddekorationen der Frühen Neuzeit beschäftigen will.

GABRIELE WIMBÖCK
*Institut für Kunstgeschichte
 Universität München*

Maria Teresa Penta und Barbara Jatta (Hrsg.): Incisioni del '700 in Italia nella Raccolta d'Arte Pagliara dell'Istituto Suor Orsola Benincasa; Napoli – Ercolano 2002; 357 S., zahlr. Abb., z. T. in Farbe; € 61,-

Als der Maler Francesco Solimena (1658–1748) gegen Ende seines erfolgreichen Lebens den Graveur Pierre-Jacques Gaultier von Paris nach Neapel kommen ließ, um von ihm eine Auswahl seiner Capolavori in getreuer und qualitätvoller Form in Kupfer übertragen zu lassen, geschah dies aus Sorge um seinen Nachruhm. Diese besondere Konstellation trägt durchaus symptomatische Züge: Die große Zeit der neapolitanischen Malerei ging, als Gaultier kam, ihrem Ende entgegen, während die Karriere der neapolitanischen Druckgraphik eben erst begann. Noch 1742 ließ Bernardo De Dominicis in seinen Viten neapolitanischer Künstler über die Druckgraphik nichts Gutes vernehmen: Es mangle in Neapel an respektablen Kupferstechern, die den Grabstichel kompetent zu führen wüßten. Daß sich die desolote Situation der neapolitanischen Druckgraphik im Verlauf nur weniger Jahrzehnte in eine Glanzzeit umkehrte – die der vorliegende Katalog in einer Gesamtschau mustergültig dokumentiert –, dazu bedurfte es allerdings eines ganzen Bündels von Voraussetzungen.

Im Blick auf die historischen Rahmenbedingungen geben sich die Veränderungen in der Geschichte der neapolitanischen Druckgraphik als Artikulationen zu erkennen, die die politische Neuorganisation Süditaliens unter den spanischen Bourbonen betrafen. Die wichtigsten Steine des reformpolitischen Mosaiks der bourbonischen Regierung formierten sich um ein ambitioniertes kulturelles Erneuerungsprogramm, das von der territorialen Neustrukturierung des Neapler Umlandes mittels eines Netzes von Herrschaftsbauten – so die Schlösser von Portici, Caserta, Carditello und Quisisana – bis hin zur Ausgrabung und wissenschaftlichen Erschließung der verschütteten Vesuvstädte Herculaneum (seit 1738), Pompeji und Stabiae (beide seit 1748) einen triumphalen Bogen spannte. So gering einerseits die politische Bedeutung dieser seit 1734 in Süditalien neu installierten Monarchie blieb, so frappant stark andererseits war ihre kulturelle Anziehung und Ausstrahlung. An den Hof zog es