

che lavora il suo arco“ sprechen ließ³⁴? Parmigianino hat hier mit einiger Wahrscheinlichkeit auf die antike Statue einer sandalenbindenden Venus zurückgegriffen und damit einen uneindeutigen Kompositkörper geschaffen, der zwischen den Geschlechtern changiert, so wie es auch an anderen Werken des Künstlers zu beobachten ist³⁵. Der listige Parmigianino – wenn diese Form erhöhter Künstlichkeit und formaler Synthese, mit der sich der Künstler vielleicht in der Tat auf Plinius' Beschreibung zweier praxitelischer Statuen der Aphrodite und des Eros als Objekte der erotischen Begierde bezieht³⁶, wirklich ein Kriterium manieristischer Kunst ist, wie es John Shearman treffend beschrieben hat, dann bleibt wohl doch noch mehr Gedankenarbeit zu leisten, um den *pictor doctus* endlich aus dem pathologischen Abseits eines längst überholten alchemistischen Forschungsdiskurses herauszupräparieren.

MICHAEL THIMANN
Berlin

34 Vgl. VACCARO 2002 (wie Anm. 11), S. 180–181, Kat. Nr. 34.

35 Der Typus der sandalenbindenden Venus nach einem hellenistischen Original (vgl. etwa die Bronzestatue in London, British Museum) war in der Renaissance in verschiedenen Fassungen überliefert; von Marten van Heemskerck existiert eine Zeichnung, die eine Parmigianino nahe kommende Rückenansicht der Figur in der Mitte des Blattes zeigt, vgl. PHYLLIS PRAY BOBER/RUTH RUBINSTEIN: Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources; Oxford 1986, S. 64 und Abb. 20 und 20a. Das Verfahren bildlicher Adaption des Torso verdeutlicht kurioserweise ein weitaus späteres Rezeptionszeugnis: Vincent van Gogh fertigte 1886/87 eine Reihe von Kreidezeichnungen nach dem Gipsabguß eines Torso der Venus dieses Typus an, für die er annähernd den gleichen Blickpunkt wählte wie Parmigianino, vgl. Vincent van Gogh. Die Pariser Zeichnungen, hrsg. von Uwe M. Schneede und Michaela Hinsch, Ausst. Kat. Hamburg, Kunsthalle, 22. März – 9. Juni 2002; Hamburg 2002, Kat. 42/43, Abb. S. 39 und 40.

36 PLINIUS, Nat. hist. XXXVI, 20–23.

David Ganz: Barocke Bilderbauten. Erzählung, Illusion und Institution in römischen Kirchen 1580 – 1700; Petersberg: Michael Imhof 2003; ISBN 3-935590-53-9; € 99,-

Die Beschäftigung mit Fresken römischer Kirchen des Barock war in der Vergangenheit zumeist an große Künstlernamen wie Domenichino und Lanfranco in Sant'Andrea della Valle, Pietro da Cortona in der Chiesa Nuova, Andrea Pozzo in Sant'Ignazio geknüpft, die besonderen Strategien des religiösen Bildes in seiner institutionellen Gestalt blieben dabei zumeist unberücksichtigt. David Ganz hat nun eine in Umfang und Themenstellung beeindruckende Studie zu den Freskenausstattungen römischer Kirchen von 1580 bis 1700 vorgelegt, die im Jahr 2000 in Hamburg als Dissertation angenommen wurde. Das vom Michael Imhof-Verlag großzügig mit Farbabbildungen ausgestattete Buch vermittelt nicht zuletzt auch eine gute Vorstellung von einigen weniger bekannten Bildprogrammen.

Im Gegensatz zu den traditionellen Zugangsweisen versteht Ganz die Bildausstattungen als „Organisationsform einer intermedialen Erzählung“ (S. 12), mithilfe

derer, so die These des Autors, institutionelle Geltungsansprüche zum Ausdruck gebracht werden. Wer jedoch eine historische Studie über die religiösen Institutionen des Seicento erwartet, wird enttäuscht werden. Die Untersuchung geht stattdessen von einem theoretischen Modell der kunsthistorischen Erzählforschung aus, wie es von Wolfgang Kemp und seinen Schülern in den letzten Jahren entwickelt wurde. David Ganz überträgt diese, vor allem an mittelalterlicher Kunst entwickelte Methode nun zum ersten Mal auf barocke Fresken. Dabei legt der Verfasser besonderen Wert auf die räumliche Dimension der Fresken, die er als Rahmenerzählung auffaßt und auf ihre allgemeinen Strukturen hin untersucht. Exemplarisch entwickelt er an der Hauptraumausstattung von Sant'Andrea della Valle das Modell eines kommunikativen Rahmens der Fresken, dessen allgemeine Merkmale, dem Verfasser zufolge, der individuellen Genese einzelner „Bilderbauten“ vorausliegen (S. 45). Diese beziehen sich vor allem auf das Zusammenwirken von Historien- oder „Ereignisbildern“ und den von ihnen klar unterschiedenen, auf das „Hier und Jetzt“ des Betrachters bezogenen Ergebnisdarstellungen, die sich in den römischen Kirchen zumeist an den Gewölben befinden und die durch gemalte oder stuckierte Engel, die „Himmelhelfer“, mit den Historienbildern verklammert werden. Besonders gut kann Ganz mit diesem Strukturmodell die verschiedenen fiktionalen Ebenen der von Giovanni Guerra geleiteten Ausmalung des Chors von San Girolamo degli Schiavoni (1589–1591) erklären, die sich damit auch als Prototyp der „Bilderbauten“ erweist. Am Beispiel dieser Ausmalung führt er ein weiteres, für seine Untersuchung wichtiges Begriffspaar ein, das des „Auftraggebers“ und des „göttlichen Bildners“. Hiermit meint er jedoch nicht die faktischen Auftraggeber und Künstler, sondern die unterschiedlichen Sprecherabsichten, die den Präsentationsmodi der Ereignis- und Ergebnisdarstellungen eingezeichnet sind. Für die Ausmalung von San Girolamo kann er zeigen, daß die Präsentation der Historienszenen durch fingierte Tapisserien und hierauf angebrachte Embleme auf die menschlichen Auftraggeber verweist, während die im „Ergebnismodus“ gehaltenen Fresken im Gewölbe den Eindruck vom Einbrechen göttlicher Macht in den Kirchenraum erwecken.

Tatsächlich geht es dem Verfasser allein um die Struktur der Bilder, wie sie vom zeitgenössischen Betrachter wahrgenommen werden sollte, weswegen er die realen Absichten von Künstlern und Auftraggebern bewußt ausblendet. Damit gelingt es ihm zwar, überhaupt eine Struktur der auf den ersten Blick so unterschiedlichen Fresken römischer Kirchen des Barock aufzuzeigen; er läuft jedoch auch Gefahr, dieses Strukturmodell als barocke Universalie zu verstehen. Ob sich wirklich alle Varianten auf dieses Strukturmodell zurückführen lassen (und lassen müssen), bleibt jedoch fraglich. So schuldet der Verfasser diesen Nachweis gerade für die Fresken von Pietro da Cortona in der Chiesa Nuova, einer der interessantesten Hauptraumausstattungen des 17. Jahrhunderts, die der Autor nur im Hinblick auf deren Bezugnahme auf das Kultbild diskutiert. Auch sind nicht alle vom Verfasser gewählten Beispiele überzeugend. Wohl kann er die Altarädikula in Sant'Andrea al Quirinale, die von der Forschung gewöhnlich als „bel composto“ gefeiert wird, womit auch die oft als Gesamtkunstwerk bezeichnete ästhetische Einheit von Architektur, Skulptur und Malerei der

Werke Berninis schon zu Lebzeiten des Künstlers umschrieben wurde, auf die Strukturprinzipien der „Bilderbauten“ zurückführen. Er geht jedoch zu weit, wenn er die Interpretation der nur spärlich stuckierten Kuppel von Sant'Ivo alla Sapienza mit dem Betrachtermodus in Verbindung bringt, den er eingangs selbst gerade nicht ikonographisch, sondern vom Betrachter und dessen körperlichem Erleben der Projektionen des „hier und jetzt“ bestimmt hatte (S. 110–113).

Von besonderer Bedeutung ist dagegen die Konstruktion eines Rollenbildes der Auftraggeber, das es dem Verfasser nicht nur erlaubt, für ein und denselben Auftraggeber eine Unterscheidung „qua Amt“ und „qua Person“ zu treffen, wie er das am Beispiel Sixtus' V. überzeugend zeigen kann (S. 99). Dieses institutionalisierte Rollenbild ermöglicht es dem Autor darüber hinaus strukturelle Gemeinsamkeiten eines schier unübersichtlichen Bildes verschiedener historischer Interessen zu fassen. So kann er zeigen, daß die Ausstattung des Hauptraums erst seit etwa 1580 mehr und mehr an Bedeutung gewann, während zuvor die Freskenausstattung der Kapellen durch „private“ Auftraggeber Vorrang hatte. Für die Freskierung des Hauptraums werden nach David Ganz im späten 16. Jahrhundert verschiedene Modelle entwickelt, die sich als Mutter-, Ordens- und Instandsetzungsmodell unterscheiden lassen. Nun stellt der Verfasser zwar auch die Durchsetzungsstrategien dieser Modelle im 17. Jahrhundert dar, worunter er allerdings allein die chronologische Abfolge der Aufträge versteht. Er diskutiert jedoch dabei leider nicht den Niederschlag der Ordenskonkurrenz auf die Bildprogramme und damit eine mögliche, aus dieser Konkurrenz erwachsende Variation seines Strukturmodells. So unterstreicht er zwar, daß die Ausmalung von Sant'Andrea della Valle 1625 die anderen Orden in Bedrängnis gebracht habe, macht dies aber allein an der Tatsache fest, daß die Oratorianer Pietro da Cortona erst 21 Jahre später mit der Ausstattung des Hauptraums beauftragten. Die Gründe hierfür können aber auch auf den akuten Mangel an geeigneten Künstlern in Rom zurückzuführen sein, waren doch Domenichino und Lanfranco nach Neapel abgeworben worden, während Pietro da Cortona ein gutes Jahrzehnt im Dienst der Barberini und der Medici stand¹. Darüber hinaus wäre es interessant gewesen zu fragen, ob die Hauptraumausmalung von Sant'Andrea della Valle strukturell vielleicht gerade deshalb den Beispielen aus dem späten 16. Jahrhundert nahe steht, weil ihre Auftraggeber, Kardinal Alessandro und Francesco Peretti zur Familie Sixtus' V. gehörten und sich dem Modell ihres Onkels besonders verpflichtet fühlten?

Die Einführung eines Rollenbildes der historischen Auftraggeber dient David als institutionelle Sphäre zu verstehen und sie von den „privaten“ Freskenaufträgen in den Seitenkapellen und Familienpalästen abzusetzen. Was für den Charakter der Ausstattungen in einem „institutionell“ und „privat“ unterschiedenen Kirchenraum erhellend ist, läßt sich indes nicht ohne weiteres auf die Gegenüberstellung von Kirchen und Palästen übertragen, denn auch im Bereich der Palästaussstattungen konnten „institutionelle“ und „private“ Interessen zum Tragen kommen. In seinem Exkurs

1 Zur Auftragsvergabe: ANNA LO BIANCO: Pietro da Cortona e gli Oratoriani, in: *La Regola e la fama*; Hrsg.: Claudio Strinati; Mailand 1995, S. 174–193.

über „private“ Palastausstattungen gelingt es dem Verfasser daher auch nicht, ein Bild der privat-profanen Auftraggeberinteressen zu zeichnen. Die Auftraggeber der von ihm gewählten Beispiele der Sala Ricci im Palazzo Sacchetti, der Galleria Farnese und der Galleria Pamphilj stammen aus so unterschiedlichen sozialen Umfeldern, daß das vom Autor gezeichnete Bild des „Götterliebings“, welches für den sozialen Aufsteiger sprechen soll, weder für Odoardo Farnese, noch für Camillo Pamphilj in Anspruch genommen werden kann. Die Behauptung, daß die „Emergenz einer institutionellen Bildpraxis im sakralen Bereich die private Palastkunst unter Druck gesetzt habe“ (S. 154), führt ebenfalls in die Irre. Vielmehr ließen sich anhand der von Ganz nicht besprochenen „privaten“ Palastausstattungen wie der der Sala dell’Aurora von Taddeo Zuccari in Caprarola, die fast gleichzeitig mit der Galleria Farnese entstandene Sala Clementina im Vatikan, Guercinos Casino dell’Aurora und Pietro da Cortonas „Göttliche Vorsehung“ nicht nur „institutionelle“ Interessen nachweisen, sondern auch zeigen, daß hier an einer eigenen Ausprägung der Himmelsvision gearbeitet wurde, deren Wirkung auf die Himmel der römischen Kirchen noch nicht untersucht worden ist.

Viel weitreichender ist dagegen seine Analyse der „Bilderbauten“ im Kontext des „Early Christian Revival“. David Ganz kann am Beispiel von Santa Susanna glaubhaft machen, daß nicht nur die Idee der Hauptraumausstattungen, sondern ebenso die typologische Struktur der Bilderzählung auf mittelalterliche Vorbilder rekurriert, auch wenn es sich hier nur um strukturelle Anleihen handelt.

Von besonderer Tragweite ist außerdem sein Kapitel über Auswahl und Transformation der Erzählstoffe, das im Vergleich zu anderen leider allzu kurz ausgefallen ist. Am Beispiel des heiligen Andreas als Vertreter des frühchristlichen Märtyrers und der heiligen Erasmus und Ignatius als Vertreter der Bekenner-Heiligen werden die neuen, gegenreformatorischen Heiligkeitsmodelle und deren Inszenierung untersucht. David Ganz eröffnet damit ein Themengebiet, für das es angesichts der Fülle an historischer und religionswissenschaftlicher Literatur gerade in der kunsthistorischen Forschung einen erheblichen Nachholbedarf gibt. Wünschenswert wäre hier jedoch die Diskussion der theologischen Kritik des religiösen Historienbildes gewesen, wie sie bereits Andrea Gilio 1564 am Beispiel von Michelangelos „Jüngstem Gericht“ und dessen mangelnder „*veritas historica*“ geäußert hatte. Wie das Beispiel der Streitschrift Ferrante Carlos für Lanfrancos Kuppelfresko in Sant’Andrea della Valle zeigt, spielte diese Diskussion auch im römischen Seicento eine große Rolle und sollte noch im französischen Akademiesdiskurs zu einer Sonderstellung des religiösen Historienbildes führen².

Insgesamt stellt die Arbeit einen wichtigen Beitrag zum Verständnis der bildlichen Hauptraumausstattungen römischer Kirchen seit der Gegenreformation dar,

2 THOMAS KIRCHNER: Religion als Thema der Historienmalerei, in: *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, 2 Bde.; hrsg. von Hartmut Lauffhütte (*Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung*, Bd. 35); Wiesbaden 2000, I, S. 535–549

selbst wenn historisch-kritische Aspekte dabei zuweilen ein wenig unterbelichtet bleiben.

ELISABETH OY-MARRA
*Institut für Kunstgeschichte
 der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz*

Goethes Malerin. Die Erinnerungen der Louise Seidler, Hrsg.: Sylke Kaufmann; Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag 2003; 491 S., 20 SW-Abb.; ISBN 3-7466-1426-0; € 9,95

Einem so renommierten Haus, wie dem Aufbau-Verlag, dessen leinengebundene Klassikerausgaben lange vor der Wende drüben wie hüben bei Liebhabern der Belletristik zu Recht begehrt waren, steht es gut zu Gesicht, nun, da jährlich Tausende von Besuchern Weimar und mit ihm die Wirkungsstätten seines Dichterkönigs ungehindert in Augenschein nehmen können, die Memoiren einer Malerin neu herauszubringen, die lebenslang zu ihm in freundschaftlicher Beziehung stand. Louise Seidler (1786–1866) hat ihre Erinnerungen ab 1863 gegen Ende ihres Lebens im Stadium fortschreitender Erblindung teils noch selbst niedergeschrieben, teils hilfreichen Geistern in die Feder diktieren lassen. Als sie 1866 stirbt, hinterläßt sie ein unvollendetes Manuskript, das 1870 in die Hände des Literaturwissenschaftlers Hermann Uhde gelangt und, von diesem sorgsam bearbeitet und durch Briefe und Motti angereichert, bereits 1873/74 unter dem Titel „Erinnerungen und Leben der Malerin Louise Seidler (geboren zu Jena 1786, gestorben zu Weimar 1866)“ bei Wilhelm Hertz in Berlin veröffentlicht wird. Schon 1875 liegt eine durch neues Brief- und Notizmaterial erweiterte zweite Auflage vor. Eben diese wurde der vorliegenden Taschenbuchausgabe zugrunde gelegt. Von Anfang an zählen neben Wilhelm v. Kügelgens 1870 erschienenen „Jugenderinnerungen eines alten Mannes“ (er ist der Sohn ihres verehrten Lehrers Gerhard v. Kügelgen in Dresden) Louise Seidlers Memoiren in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu den meistgelesenen Künstlerautobiographien. Bereits die erste Auflage wird von Theodor Fontane umfassend besprochen und gewürdigt. Er lobt sowohl die Genauigkeit ihrer Beobachtungen wie ihr Talent, mit dem sie „Auf wenigen Seiten [...] ein ganzes Menschenleben“ zu schildern versteht¹. Auf Fontane wird noch zurückzukommen sein. Von vornherein teilen sich die Lebenserinnerungen der Malerin in zwei Bücher, deren erstes die Jugendzeit (1786–1818) mit den Stationen Jena, Gotha, Dresden, München umfaßt, und deren zweiter Band ihren fünfjährigen Italienaufenthalt – Rom, Neapel, Florenz – von 1818 bis 1823 behandelt, bis zu ihrer durch die Erkrankung ihres Vaters veranlaßten Rückkehr nach Weimar.

Dem hier zu besprechenden Textabdruck von 1875 ist ein breit angelegter Anhang beigelegt. Den akribisch abgefaßten, jeweils auf die Paginierung bezogenen An-

1 THEODOR FONTANE: Aufsätze zur bildenden Kunst, 1. Teil; München 1970; darin: Luise Seidler, S. 497–508, bes. S. 503.