

RUDOLF PREIMESBERGER

ZU ZWEI WERKEN FILIPPO PARODIS IN VENEDIG

Die Werke des genuesischen Bildhauers Filippo Parodi (1630–1700) in Venedig und im Veneto sind bereits mehr als einmal Gegenstand wissenschaftlicher Beschäftigung gewesen¹. Während jedoch das Porträt des Dogen Francesco Morosini im Dogenpalast, das Grabmal des Patriarchen Giovanni Francesco Morosini in S. Nicolo da Tolentino, die Capella del Tesoro im Santo in Padua u. ä. schon mehr oder minder ausführlich behandelt wurden, fanden zwei Werke Parodis, die hinter den genannten an Bedeutung nicht zurückstehen, bisher kaum mehr als eine kuriose Erwähnung. Durch Temanza² ist uns Parodi als der

Schöpfer der beiden Statuen der Apostel Petrus und Paulus in den Nischen der Presbyteriumswände von S. Giorgio Maggiore (Abb. 1–2) bezeugt. Aus den Annalen des Klosters, die ein Konventuale, der Benediktinermönch Marco Valles³, um 1693 verfaßte, kennen wir das ungefähre Datum ihrer Aufstellung, nämlich das Jahr 1687⁴. Sie traten an die Stelle zweier älterer Statuen⁵. Der herkömmlichen Sitte entsprechend steht Paulus an der Epistelseite, Petrus an der Evangelienseite des Presbyteriums. Eine eingehendere Analyse könnte die beiden Statuen als Hauptwerke der barocken Skulptur in Venedig erweisen. In höherem Maße als an anderen Werken Parodis gewinnen wir an ihnen Einblick in seine Schaffensweise. Diese beiden Umstände mögen die vorliegende Miszelle rechtfertigen.

1 G. Lorenzetti, *Uno scultore berniniano a Venezia: Filippo Parodi*, in: *L'Ateneo Veneto* 48 (1926). Zu Parodi zuletzt u. a.: P. Rotondi, *La prima attività di Filippo Parodi scultore*, in *ArteAntMod* 5 (1959) 63 ff.; dieselbe, *Filippo Parodi maestro dell'intaglio*, in: *BollArte* 44 (1959) 46 ff.; C. Semenzato, *Due busti di Filippo Parodi*, in: *Emporium* 126 (1957) 254 ff.; P. Rotondi Briasco, *Filippo Parodi (Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Genova 3)* Genua 1962; G. Bresciani Alvarez, *Attività del Parodi scultore a Venezia e a Padova*, in: *Il Santo* 4 (1964) 153 ff.

2 „Fece due statue S. Pietro e S. Paolo in S. Giorgio Maggiore nei nicchi fra gli intercolumni su i due lati della Capella Maggiore“ T. Temanza, *Zibaldone...*, zitiert nach N. Ivanoff, *Monsù Giusto ed altri collaboratori del Longhena*, in: *Arte Veneta* 2 (1948) 125.

3 *De monasterio et abbacia s. Georgii Majoris Venetiarum clara et brevis notitia ex pluribus M.S.praecipue Fortunati Ulmi abbatis titulo Casin.excerpta a p.D.Marco Valle veneto ejusdem coenobii alumno.MDCXCIII.* zitiert nach E.A. Cicogna, *Delle Inscrizioni veneziane IV, Venedig 1834*, 282.

4 „... positae sunt S. Petri et Pauli statuae opus Filippi Perodi pretio duc. 400, dimidium ex dono P. Victoris Zignoni, reliquum ex monasterio“ zitiert nach E.A. Cicogna, *Delle Inscrizioni veneziane IV, Venedig 1834*, 344 f.

5 E.A. Cicogna, *Delle Inscrizioni veneziane IV, Venedig 1834*, 354.

Es sei von der Statue des Paulus ausgegangen (Abb. 2). Ihre kompositorische Grundlage bildet eine Herkulesstatue Parodis im Hof des Palazzo De Mari in Genua (Abb. 3)⁶. Es ist merkwürdig zu beobachten, wie dieses Werk, formelhaft wiederverwendet, als Gerüst der Apostelstatue dient. Die ganze heroische Pose mit ihren Einzelheiten ist bei diesem Vorgang bewahrt geblieben: Der leicht über den Sockelrand vorgesetzte linke Fuß, der gesamte linke Arm mit der zupackenden Hand und selbst die erhobene rechte Hand treten in verblüffend wenig veränderter Gestalt, jedoch mit neuer Motivierung auf. So ergreift nun die linke Hand statt der Keule den Mantel, die rechte hält nicht mehr die Hesperidenäpfel, sondern mit derselben Fingerhaltung Buch und Schwertgriff. Vor allem aber der Gedanke, Paulus als heroischen Halbakt darzustellen, ist von der Herkulesstatue her geprägt.

Ein zweiter Vorstellungskomplex hat die Gestalt des Werkes mitbestimmt: Die pathetische Draperie geht auf Berninis Longinus-Statue in St. Peter⁷ zurück; Parodi hat sie im Gegensinn verwendet. Mögen auch die Einzelheiten der Ausführung von ganz anderer Art sein, die Verknotung an der Hüfte, von der die Faltenzüge ausstrahlen, der Verlauf der Säume, der wichtigsten Falten, die charakteristische frei fallende Falte an der Rückseite der Figur, die Anordnung an der Schulter, kurz der gesamte pathetische Motivvorrat entspricht dem Vorbild im Gegensinn ziemlich genau. Der Vergleich zeigt sogar, daß die Longinusfigur nicht nur in der Drapierung, sondern auch in der Gestaltung der Kopf- und Schulterpartie als Vorbild gedient hat. Von dort hat wohl auch die elegante Konfiguration des angepreßten rechten Oberarms ihren Ausgang genommen.

Diese starke Rückbeziehung auf vorbildliche Werke sowie die bedenkenlose eklektische Verbindung mehrerer Vorbilder in einem Werk, eine Art stückhaften Komponierens, ist in Parodis Oeuvre oftmals nachzuweisen. Setzt man dies voraus, so ist es weniger erstaunlich, daß auch der Kopf der Figur an ein Vorbild anzuklingen scheint. Offensichtlich sind Erinnerungen an die Kirchenväter der Cattedra Bernini in St. Peter bei seiner Gestaltung wirksam gewesen⁸.

Alle angeführten Elemente sind mit einer gewissen Fähigkeit zum Arrangieren auch des Heterogenen in eine neue kompositorische Großform gefügt. Diese ist nicht statuarisch und „plastisch“, sondern primär flächig aufgebaut.

Daß die dreidimensionale Entfaltung der Figur gering ist, lehrt schon die oberflächliche Betrachtung. An vielen Stellen tritt die Neigung zum flächigen Formaufbau deutlich hervor. Kaum eine Einzelheit, deren Tiefenerstreckung nicht verdeckt wäre. Die Torsion des Körpers zum Beispiel ist durch die Draperie verborgen und flächig neutralisiert. Dieses anstelle des Körpers wichtigste Element der Komposition ist um seine körperhafte Wirkung gebracht. Denn auf das Motiv von Kern und Schale, wie es in Berninis Longinus gestaltet ist, ist hier verzichtet. An seine Stelle tritt eine große, etwa dreieckige Konfiguration, die weit über den Körper hinausgezogen ist.

Diese flächige Gestaltungsweise ist das Korrelat eines anderen Phänomens, das man als Lockerung des Gefüges bezeichnen könnte. In der Tat gibt es hier kaum einen strukturellen Zusammenhang der Teile. Diese treten locker nebeneinander. Zum Ort ihres kompositorischen Zusammenschlusses ist die Fläche geworden; ihr Zusammenhang ist ein bildhafter. Mit besonderer Deutlichkeit kann dieses Phänomen an einem Detail abgelesen werden: Die über der rechten Schulter verknotete Draperie, das Buch, der Schwertgriff, die Hand, der kaum sichtbare rechte Ober- und Unterarm sind bei höchster Verunklärung ihrer plastischen Verhältnisse und bei höchster Lockerung ihres strukturellen Zusammenhangs zu einer bildhaften Einheit zusammengefügt. Eine der geistreichsten Partien der gesamten Figur – und diese kurz andeutende Gestaltungsweise kann wohl geistreich genannt werden – ist mit optischen Mitteln komponiert.

Es ist ein anderer Aspekt desselben Phänomens, daß der kausale Bezug zwischen Körper und Gewand gelockert ist. Die Aktfigur als Gerüst der Erscheinung tritt spürbar hinter den freien Formen einer verselbständigten Draperie zurück. Quergeworfene Falten, die übergroße Verknotung des Mantels, die bizarre Konfiguration aus Buch, Hand und Schwertgriff bestimmen, den Aktpartien bildhaft nebengeordnet, die Erscheinung. Sie konstituieren eine kompositorische Großform „dekorativen“ Charakters, in der die individuellen Werte zurücktreten. Noch in anderer Hinsicht überwiegt die Großform: Draperie, Haare, Aktpartien und Attribute sind in ihrem stofflichen Sondercharakter kaum differenziert. An allen Stellen ist die Oberfläche wachstümlich und weich behandelt. Es ist diese gleichartig schimmernde Oberfläche, die das eigentümliche Verfließen der Formen bewirkt und ihre Zusammenfassung zu einer die Teile verschmelzenden bildhaften Gesamterscheinung begünstigt.

Reduktion auf die Fläche, bildhafter Zusammenschluß der Teile, Lockerung des Gefüges, leichtes Übergewicht der „dekorativen“ Werte – mit diesen Begriffen ist noch nicht der eigentümlich labile Gesamtcharakter der Figur ange-

6 P. Rotondi Briasco, Filippo Parodi (Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Genova 3) Genua 1962, 33.

7 R. Wittkower, Gian Lorenzo Bernini, London 1966², Cat.No 28, Taf. 41.

8 Vgl. etwa das Modell für den Kopf des Hl. Athanasius im Museo Petriano. R. Wittkower, Gian Lorenzo Bernini, London 1966², Cat.No 61–6, fig. 89.



1. Filippo Parodi, *Hl. Petrus*, Venedig, S. Giorgio Maggiore

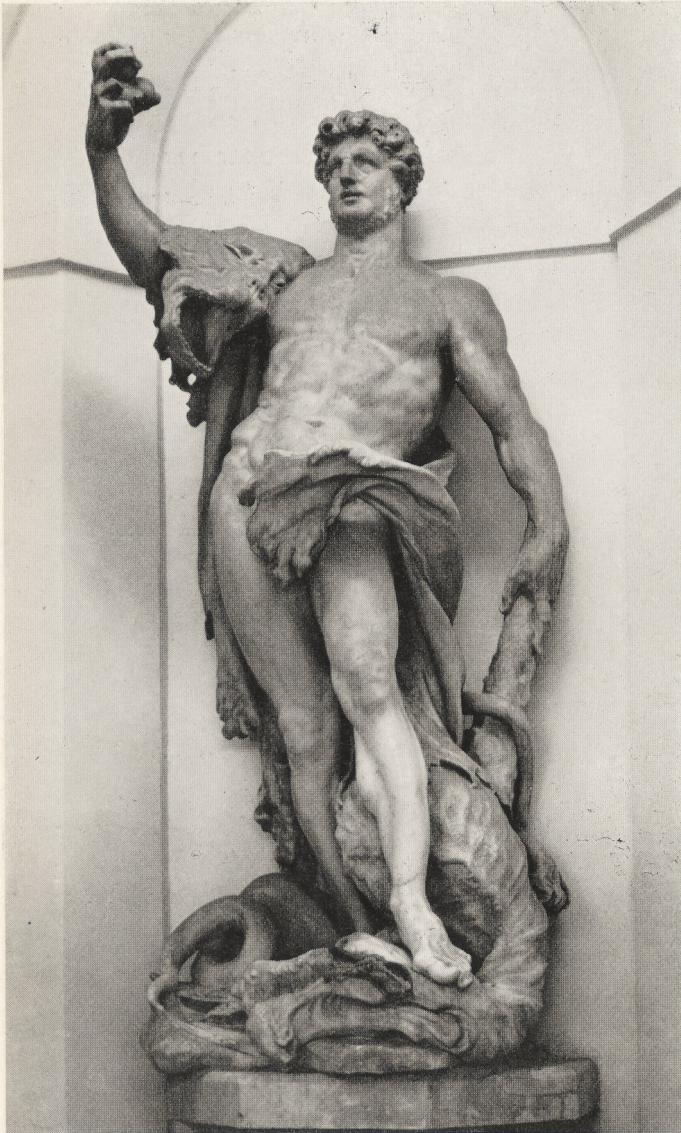


2. Filippo Parodi, *Hl. Paulus*, Venedig, S. Giorgio Maggiore

sprochen, der wohl in dem feinen Zwiespalt zwischen dem Heroischen des ikonographischen Typus und einer Reihe von Zügen der Gestaltung, die diesem entgegenwirken, begründet ist. Das ausladende Standmotiv, der nackte Oberkörper, der nackte Arm, Motive, an denen die Herkunft aus der Herkulesikonographie noch deutlich zu erkennen ist, der hochehobene Kopf, der pathetisch drapierte Mantel bewirken, daß man den Ausdruck der Figur zunächst in der Sphäre des Kraftvollen und Heroischen sehen möchte.

Nun stehen aber einzelne Züge der Gestaltung, die wir schon berührt haben, dazu in fühlbarem Gegensatz. Der

Körper wächst in leicht geknickter Haltung auf. Die rechte Schulter ist eingesunken und wird von dem bizarren Motiv des rechten Arms mit den Attributen überragt. Die Feingliedrigkeit, die Zartheit der Gestik, die spielerische Behandlung der Attribute, die dekorative Anordnung der Teile, der merkwürdig zerdehnte, kraftlose Gegensatz zwischen dem Kopf und den aufgetürmten Attributen – alles das spiegelt die Lockerung des Gefüges und bewirkt den Eindruck der Labilität. Der obere Teil der Figur enthält schließlich den Kontrast zwischen der herkulischen entblößten Brust und dem feinen Kopf. Die Gesichtszüge sind zart und verschwimmend weich; der Mund ist energielos



3. Filippo Parodi, *Herkules*, Genua, Palazzo De Mari

geöffnet. Stärker noch als an der nervösen feingliedrigen Hand, die den Schwertgriff umtastet, wird hier die psychische Labilität und Unentschiedenheit, der komplexe, fast zwiespältige Charakter der Figur deutlich. Es ist kein Zufall, daß man sich bei ihrer Betrachtung unwillkürlich an Heiligenfiguren des 18. Jahrhunderts erinnert fühlt. Höchster Gegensatz zu Bernini, dessen Heiligenfiguren, in einem einzigen Affekt gesammelt, ganz ihrer Bestimmung leben⁹. So gesehen, verkörpert Parodis Paulus den neuen differenzierteren Typus der barocken Sakralfigur der Generation nach Bernini. Im übrigen ist Labilität des Ausdrucks ja der

⁹ H. Kauffmann, *Berninis Heiliger Longinus*, in: *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, München 1961, 366ff.

physiognomische Aspekt der formalen Phänomene, die wir schon berührt haben. In dieser Hinsicht wäre Parodis Stil homogen.

Eine isolierte Betrachtung des Paulus ist freilich nicht berechtigt. Denn zusammen mit der in der gegenüberliegenden Nische aufgestellten Petrusstatue (Abb. 1) ist er Teil eines Figurenpaares. Seine Gestaltung ist weitgehend von den Forderungen paarweisen und komplementären Komponierens bestimmt gewesen. In mehrfacher Hinsicht sind die beiden Figuren Gegenstücke. Einerseits ist es kaum zu übersehen, daß die allgemeinsten Züge ihrer Erscheinung aufeinander bezogen sind. Stand- und Spielbein, die Wendung des Kopfes, das Halten der Attribute, die dreieckige Konfiguration der Draperie, die frei fallende Falte an der Rückseite der Figur entsprechen einander spiegelbildlich. Andererseits ist auch das Motiv des Kontrasts unverkennbar und für die Gestaltung des Paares konstitutiv gewesen: Paulus, eine Standfigur in heroischer Pose, von ruhigem Gesamtausdruck, gleichsam klassisch reguliert, Petrus sanguinisch, in komplizierter transitorischer Stellung, mit momentaner Gestik, flatterndem Gewand, äußerlich und innerlich hochbewegt. Dieser Kontrast der Ausdruckscharaktere und der Erscheinung war zwei Jahrzehnte vorher in den Statuen der beiden vorderen Kirchenväter der Cattedra Berninis in St. Peter¹⁰ mit paradigmatischer Schärfe gestaltet worden. Es bleibt zu erwägen, ob nicht Idee und Hauptzüge der Gestaltung des kontrastreichen Figurenpaares Parodis dort ihre Voraussetzung haben. Bei gleicher Anordnung der Seiten fände die Paulusfigur in dem Augustinus, die hochbewegte Petrusfigur in dem ekstatischen Ambrosius der Cattedra Entsprechung und Vorbild.

Der Versuch, sich die Genese der Petrusfigur (Abb. 1) zu vergegenwärtigen, endet nicht ohne Überraschung. Betrachtet man nämlich ihr kompositorisches Gerüst losgelöst von allen übrigen Elementen, so erweist sich als seine Grundlage das Körpermotiv des Engels mit der Dornenkrone in S. Andrea delle fratte von Bernini (Abb. 4)¹¹. Die beiden Engel Berninis scheinen einen der stärksten und nachhaltigsten Eindrücke der römischen Lehrzeit Parodis darzustellen. Eine Reihe seiner Kompositionen ist aus ihnen entwickelt. Ähnlich wie bei der Paulusfigur ist es auch hier der spezifische Ausdruckscharakter, der Parodi dazu führte, den bewegteren, mit offenerem Pathos ausgestatteten der beiden Engel Berninis¹² zur Grundlage seiner Petrusfigur

¹⁰ R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini*, London 1966², Cat.No 61, Taf. 93.

¹¹ R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini*, London 1966², Cat.No 72.

¹² Zum verschiedenen Ausdruckscharakter der beiden Engel R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini*, London 1966², 10.

zu machen. Nicht nur der Aufbau des Körpers und die Gestik, sondern auch die Ausdrucksqualitäten des Kopfes sind, ins Männliche übersetzt, dem Vorbild nachgestaltet. In ähnlicher Weise wie am Paulus dient die vorbildliche Komposition als Gerüst, dem die Draperie hinzugefügt wird. In dieser findet der transitorische Charakter des Gesamten stärksten Ausdruck. Diagonal geführte schwebende Draperien dieser Art hat Parodi mehrmals geschaffen. An kaum einer ist jedoch eine ähnliche Sensibilität der Oberfläche erreicht. In bewußtem Gegensatz zur hellen Großflächigkeit des Paulus sind Licht, Schatten und Halbschatten der verschiedensten Nuancen in solchem Maße als Gestaltungsmittel herangezogen, daß der Eindruck welligen Fließens entsteht.

Die bisherige Analyse des Statuenpaares hat von seiner Aufstellung im Kirchenraum von S. Giorgio Maggiore völlig abgesehen und das Problem der Ansichtigkeit vernachlässigt. Es ist jedoch schwer zu übersehen – und auch das verweist auf Berninis Cattedra zurück –, daß Parodi aus der eigentümlichen Lage der beiden Statuen am Eingang in den Prebyteriumsraum weitgehende Konsequenzen gezogen hat. Bereits die oberflächliche Überprüfung der Frontalansichten zeigt eine leichte Ungleichgewichtigkeit im Verhältnis von Figur und Nische, ein Mangel, der sich in der Schrägansicht korrigiert. In dieser hat man die eigentliche Hauptansicht der beiden Statuen zu erblicken. Sie wenden sich mit ihrem Blick dem am Choreingang stehenden Betrachter zu, während ihre Attribute gegen den Altar weisen. Erst in der Schrägansicht sind sie in ihrer vollen Breite zu erfassen. Denn so weit geht die Folgerichtigkeit dieses szenographischen Komponierens auf Schrägansicht, daß die Figuren als Gesamte aus der Nische heraus dem Betrachter entgegengewendet sind. Ein Detail wie die für mehransichtiges Komponieren besonders geeignete dreieckige Konfiguration der Draperie verdeutlicht durch ihre schräge Lage vollends die Berechnung auf einen Betrachter, der vor dem Chor steht oder diesen betritt. In der Abfolge gestalteter, ästhetisch relevanter Ansichten, die dieser bei der Annäherung und beim Betreten des Chores gewinnt, ist die Frontalansicht bereits ein Extrempunkt. Dieses szenographische Prinzip, dessen Wesen in der Konzentration der Gestaltung auf eine beschränkte Anzahl von Ansichten besteht, ist so radikal angewendet, daß die Schrägansichten vom Hochaltar her, wie man sie beim Weiterschreiten gewinnt, völlig vernachlässigt sind und gleichsam die Rückseite der Komposition bilden. Ein Eingehen auf die Bedingungen des Standorts und die Berechnung auf bestimmte Ansichten ist in der Skulptur des Seicento vor Parodi alles andere als selten. Neu ist die radikale Art der Orientierung, die einem Aufgehen



4. Gian Lorenzo Bernini, Engel mit der Dornenkrone, Rom, S. Andrea delle fratte

des Statuarischen in seiner szenographischen Funktion gleichkommt.

Überprüft man Parodis Schaffensweise, wie sie sich bei der Analyse der beiden Werke zu erkennen gibt, so fällt zunächst die Rationalität und eklektische Zweckhaftigkeit des kreativen Vorgangs auf. In beiden Fällen hat der Künstler sich die Lösung des Darstellungsproblems gleichsam erleichtert, indem er eine bereits gefundene Lösung als gültig und vorbildlich übernahm. Dabei wird das vorbildliche Werk auf seine Grundzüge reduziert. Es wird zur Formel, um als Gerüst einer neuen Darstellung zu dienen. Von Anfang an ist es in Parodis Gesamtwerk eine beschränkte Zahl von Vorbildern, die mit auffällender Stereotypie auftritt. Sie werden sowohl aus Gründen der Form als aus Grün-

den des Ausdruckscharakters ausgewählt. Unsere beiden Statuen sind für letzteres beispielhaft. Ohne Frage ist es ein erster und fundamentaler Akt des Darstellens, wenn eine Herkulesfigur als kompositorisches Gerüst des heroischen Paulus zu dienen hat und ihr eine Draperie desselben Ausdruckscharakters hinzugefügt wird, oder wenn der pathetisch bewegte Engel mit der Dornenkrone zur Grundlage des erregten Petrus wird.

Das Verfahren, eine ausdrucksstarke Formel zu übernehmen und dem eigenen Werk zugrunde zu legen, ist gewiß nicht neu und in der Kunst des 17. Jahrhunderts häufig nachzuweisen. Charakteristisch für Parodi scheint aber zweierlei: die massierte Häufigkeit dieses Verfahrens, das kein Einzelverfahren mehr ist, sondern bereits ein Verhalten, und die Passivität gegenüber dem Übernommenen. Oft zeigt sich die Neigung, möglichst viel von dem Vorbild zu bewahren.

Es ist nicht zu leugnen, daß hier ein zumindest partieller Verzicht auf Gestaltung vorliegt. Man kann in ihm – und dies ist schon geschehen – ein Absinken der schöpferischen Kräfte sehen. Damit wäre die Frage nach dem Wert dieser

Art von Skulptur gestellt und implizit auch schon beantwortet. Es erscheint aber wohl angebracht, sie zunächst hinter der genaueren Erfassung des Phänomens zurückstehen zu lassen. Nur bedingt deutet ja die gehäufte Übernahme statuarischer und expressiver Formeln auf Kopistentum; zugleich und eher läßt sich in ihr eine geänderte Auffassung von Skulptur vermuten. Die Analyse der beiden Statuen zeigte Phänomene wie die Lockerung des Gefüges, den bildhaften Aufbau, das leichte Übergewicht der dekorativen Werte, die Labilität u. ä., kurzum einen neuen Begriff von Plastik. Einer der wesentlichen Aspekte war dabei die eigenartige Vernachlässigung des inneren Aufbaues, die auf eine Verlagerung des schöpferischen Interesses hindeutet. Die Übernahme statuarischer und expressiver Formeln könnte als das Korrelat oder gleichsam als das Korrektiv dieses konstitutiven „Mangels“ interpretiert werden. Eine erfolgversprechende Diskussion dieser Fragen ist allerdings nur im größeren Rahmen möglich. Sie setzt eine genaue Erfassung des Gesamtwerks und eine nähere Bestimmung der historischen Stellung Parodis innerhalb der Generation nach Bernini voraus. Beides wäre noch zu leisten.