

## Beobachten und beobachtet werden

### Die Metamorphose des Betrachters und des Betrachteten bei Correggio und Parmigianino<sup>1</sup>

ALESSANDRO NOVA

Fast alle Epochen haben Träume und Visionen benutzt, um historische Situationen und Verhaltensweisen zu manipulieren. Die Frühe Neuzeit war keine Ausnahme. Im Gegenteil, die Erfindung der Graphik bot sogar vollkommen neue Möglichkeiten für die Darstellung und Verbreitung einer imaginären Bildlichkeit, welche die Einbildungskraft eines größeren Publikums entzündete. Die Zielsetzung vorliegender Publikation richtet sich jedoch auf den Austausch sowie die Divergenzen zwischen Realität und Phantasie, und zwar nicht nur in Träumen und Visionen, sondern auch in poetischen Fiktionen, wie beispielsweise den Metamorphosen Ovids.

Sichtbar wird dies bei der Analyse zweier Freskozyklen (Abb. 1–2), in denen der Mythos von Diana und Aktäon in ganz unterschiedlicher Weise erzählt und dargestellt wird, nämlich in den Fresken Correggios in der Camera di San Paolo in Parma, die um 1518/19 entstanden<sup>2</sup>, und im Zyklus in der Rocca Sanvitale in Fontanellato, welchen Parmigianino ungefähr fünf Jahre später (1523 und 1524) freskierte<sup>3</sup>. Beide Zyklen stammen also aus der gleichen Zeit und aus derselben Region; beide zeigen Diana als symbolische Darstellung einer realen Frau. Doch die Wirkung dieser Fresken auf die Einbildungskraft des Betrachters als Mitspieler des imaginären und interpretativen Prozesses ist vollkommen unterschiedlich, weil die Intentionen sowie die irdischen Ziele der beiden Auftraggeber voneinander abwichen.

Deswegen sind wir hier mit mindestens drei verschiedenen Ebenen der empirischen Beziehung zwischen Phantasie und Wirklichkeit konfrontiert:

- erstens mit dem Mythos als Metapher einer historischen Situation, in die reale Persönlichkeiten involviert sind;
- zweitens mit der Einbildungskraft des Betrachters, dem es oblag, die Ziele der Auftraggeber nachzuvollziehen und umzusetzen;
- drittens mit der Phantasie des modernen Betrachters oder des Kunsthistorikers, der mit seiner Imagination die historische Beziehung zwischen der gemalten Darstellung und dem ursprünglichen Betrachter rekonstruiert.

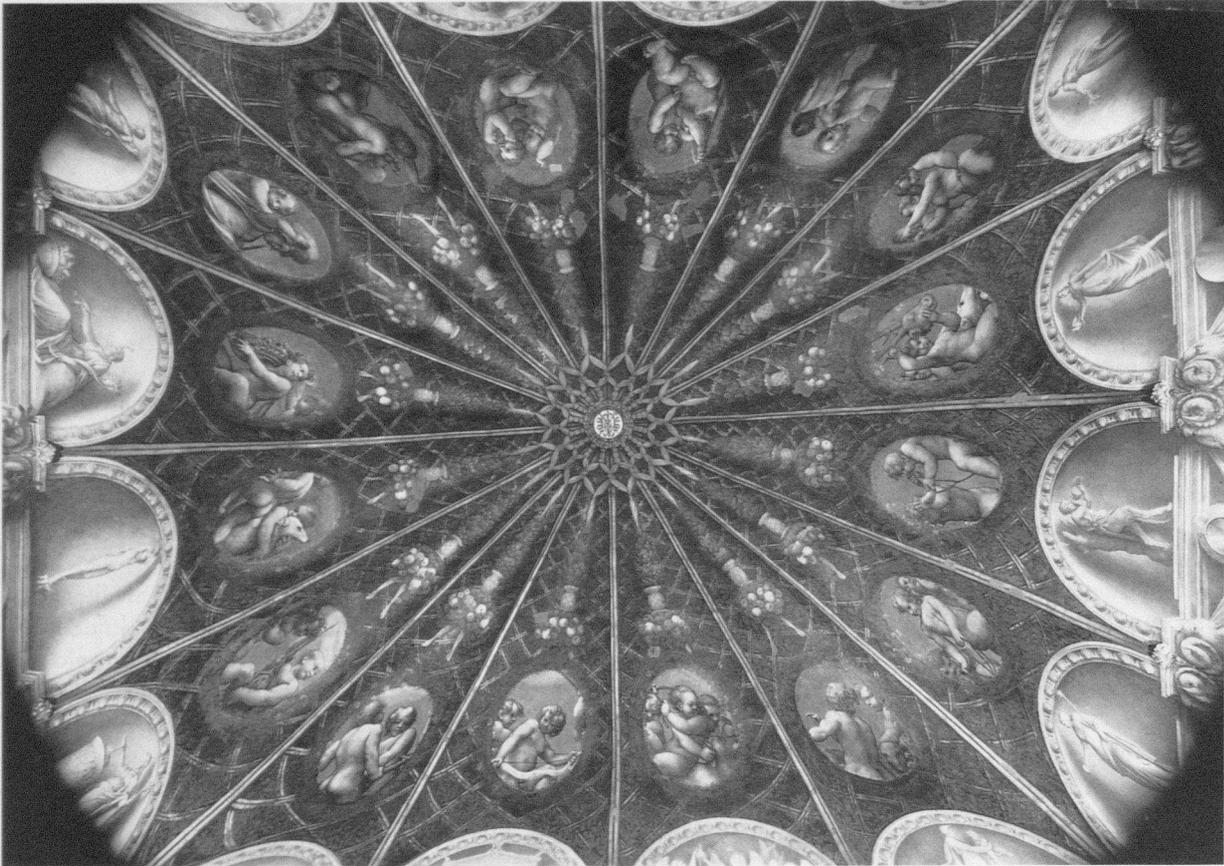
Zudem gibt es eine vierte mögliche Ebene: die Beziehung zwischen Fiktion und Realität des gemalten Zyklus. Die Einleitung zum vorliegenden Band betont

in der Tat das Problem des Bildes als Medium in seiner Materialität und Eigenwirklichkeit, also nicht den philosophischen Begriff der Einbildungskraft, sondern die bildlichen Strategien. Im Zentrum steht die Frage nach dem Bild als Grenze und Vermittler zwischen Phantasie und Wirklichkeit, als 'illusionistischem Spiegel', der gleichzeitig real und fiktiv ist. Diese Frage wird am Ende des Beitrags mit dem Selbstporträt von Parmigianino in Wien wieder aufgegriffen. Vorher ist aber eine traditionelle ikonographische Analyse erforderlich, weil die folgende Interpretation der zwei Freskenzyklen von Correggio und Parmigianino auch eine Kritik an den methodischen Voraussetzungen Erwin Panofskys und Ernst Gombrichs enthält.

Zuerst die Camera di San Paolo. Für eine überzeugende Erklärung des umstrittenen ikonographischen Programms wäre es entscheidend, daß die sekundäre Bedeutung im Sinne von Panofskys dreistufigem Schema unproblematisch wäre. Das ist leider nicht der Fall, weil einige der Darstellungen in den sechzehn monochromatischen Lünetten auf den vier Wänden des Zimmers nicht mehr eindeutig zu verstehen sind. Seit der Wiederentdeckung der Fresken Correggios im 18. Jahrhundert, als Anton Raphael Mengs 1774 die 'Camera' nach der langen Klausurperiode wiederbetreten konnte, wurden deshalb verschiedene hermeneutische Strategien entwickelt, um diesen Zyklus zu interpretieren. Aber trotz der neueren Artikel von Ernst Gombrich, Maurizio Calvesi und Regina Stefaniak bleibt das Buch von Erwin Panofsky über die Ikonographie der 'Camera' die umfangreichste und bis heute ehrgeizigste Analyse dieser Fresken<sup>4</sup>.

Gemäß Panofsky formulierte Correggio in Zusammenarbeit mit einem ikonographischen Berater und mit der Auftraggeberin, der benediktinischen Äbtissin Giovanna Piacenza, ein kohärentes Programm, obwohl dies für ihn nicht bedeutete, daß der Zyklus der Camera unbedingt ein philosophisches System enthielt. Panofsky aber versuchte ein solches System zu erkennen, und deswegen ist seine rigide ikonographische Erklärung nicht überzeugend.

Seine Ergebnisse kritisierte bereits Gombrich. Er hielt Boccaccios *Genealogia deorum* für die fast einzige schriftliche Quelle von Correggios ikonographischem



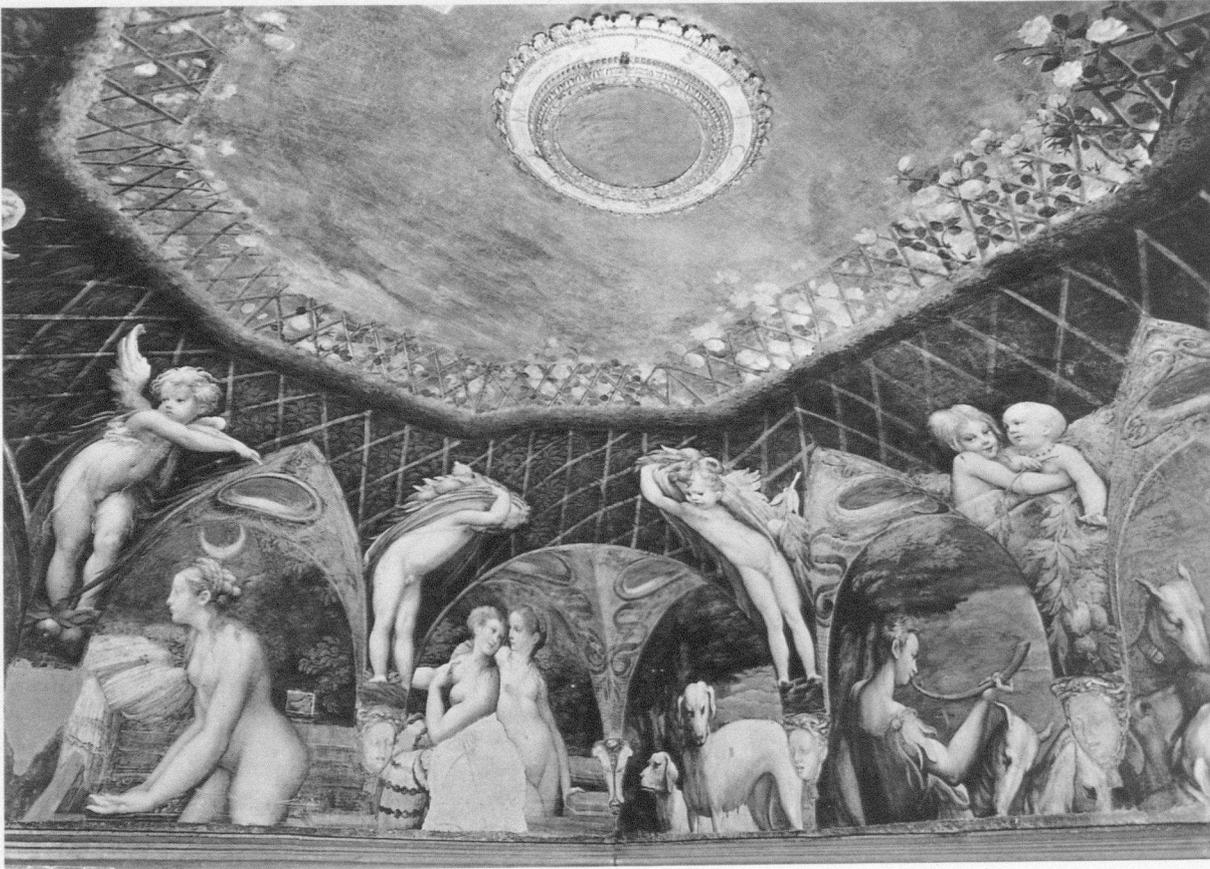
1. Correggio, *Camera di San Paolo*. Parma, San Paolo.

Berater; er behauptete zudem, daß die Ikonographie des Zyklus rein panegyrischer Natur sei. Seiner Meinung nach bieten die Fresken keine Anspielung auf den berühmten Klausurstreit zwischen Giovanna Piacenza und dem Papst, wie Ireneo Affò im 18. Jahrhundert<sup>5</sup> und später Panofsky vorschlugen, sondern es war ihr Ziel, „die Familie zu feiern und die Tugenden der Auftraggeber[in] mit aller Grazie und allem Scharfsinn, über den die Kunst verfügt, hervorzuheben.“<sup>6</sup> Gombrich hat sicherlich recht: Ein teurer Freskenzyklus feiert natürlich den Status und das Image eines Auftraggebers. Aber wenn dies das einzige Ziel wäre, könnten wir aufhören zu interpretieren.

Mein Vorschlag berücksichtigt vor allem die mögliche flexible Funktion des Raumes und basiert auf der Voraussetzung, daß eine tiefere Bedeutung des Zyklus existiert, auch wenn wir noch nicht fähig sind, alle Elemente dieses ikonographischen Programms zu erklären<sup>7</sup>. Diese „Ungewißheit“, diese Ambiguität und sogar Polysemie der Dekoration dürfte von Anfang an intendiert und ein wichtiges Element des Gesamtplanes gewesen sein, so daß die Fresken verschiedene Bedeutungen für verschiedene Betrachter haben

sollten und hatten. Zudem war der Zyklus meiner Meinung nach so geplant, daß sich der ursprünglich unvorbereitete Betrachter auf dem ersten Blick, wie wir später sehen werden, so verwirrt fühlen sollte wie heute der moderne Betrachter. Das bedeutet aber nicht, daß die Fresken keine spezifische ikonographische Bedeutung hatten, wie manchmal polemisch behauptet wurde<sup>8</sup>. Die wichtigsten ikonographischen Aspekte der Dekoration, insbesondere die sechzehn Ovale mit den Putti auf dem Gewölbe und die allgemeinen Botschaften des gesamten Zyklus, waren im Gegenteil klar und sind noch heute für einen mittelmäßig gelehrten Betrachter unproblematisch, auch wenn die Personifikationen einiger Lünetten noch unidentifiziert bleiben.

Weil diese Lünetten den umstrittensten Teil der Dekoration bilden, müssen wir hier mit unserer Analyse beginnen, um aus dem gesamten Zyklus einen Sinn ziehen zu können. Bisher sind nur acht oder vielleicht neun der sechzehn Lünetten ikonographisch zu bestimmen. Auf der Nordwand sind Glück, *Bellona* oder *Minerva*, die drei Grazien und vielleicht die Tugend dargestellt (Abb. 3)<sup>9</sup>.



2. Parmigianino, Sala di Diana. Fontanellato, Rocca Sanvitale.

Die erste Lünette auf der Ostwand (Abb. 4) zeigt eine Figur, die auf verschiedenen römischen Münzen auftaucht. Es handelt sich um einen Gott, der über das Wohl des Kaisers (*Genio Augusti*, *Genio principis*), des römischen Volkes (*Genio populi romani*, *Genio p.r.*) oder einer individuellen Provinz (*Genio italico*, *Genio illyrico*, usw.) wachen kann<sup>10</sup>. Die anderen drei Lünetten hat Panofsky treffend als *Tellus* oder die Erde, *Juno* und *Vesta* identifiziert<sup>11</sup>.

Auf der Südwand (Abb. 5) sehen wir *Saturnus frugifer* in der ersten Lünette und die drei Parzen in der dritten Lünette, aber es gibt bis heute keinen überzeugenden Vorschlag für den Gott in seinem Tempel (*Jupiter*?) in der zweiten Lünette und die Frau mit dem Kind in der vierten Lünette<sup>12</sup>.

Die Frau in der ersten Lünette der Westwand (Abb. 6) wurde entweder als *Diana Lucifera*, *Venus*, *Ceres*, *Proserpina* oder als *Frömmigkeit* gedeutet<sup>13</sup>. Für mein Ziel ist nur wichtig, daß sie eine Fackel trägt. In seiner meisterlichen ikonographischen Analyse begriff Panofsky die Gestalt in der zweiten Lünette als *Pan*, der eine Meeresschnecke bläst<sup>14</sup>. Die letzten beiden Lünetten der Westwand sind nicht deutlich

identifizierbar, aber ihre Bedeutung ist klar: sie stellen gemäß Panofsky die Integrität oder Rechtschaffenheit (die Frau mit der Taube) und die Keuschheit oder Jungfräulichkeit (also die Frau mit der Lilie) dar<sup>15</sup>.

Einige Gestalten bleiben also ein Geheimnis, aber wir sollten den daraus resultierenden Nachteil wegen der eindeutigen Signifikanz ihrer Attribute, z. B. der Taube und der Lilie, nicht überschätzen. Auch wenn wir nicht alle Personifikationen und Götter genau identifizieren können, wissen wir trotzdem viel mehr über die Ikonographie der 'Camera' als die Forscher normalerweise zugeben.

Es ist deswegen möglich, eine neue Interpretation des Zyklus mit einer anderen, von Panofsky abweichenden, hermeneutischen Strategie zu entwerfen. Während er nämlich versuchte, auf jeder Wand der Dekoration eine bestimmte ikonographische Botschaft zu entdecken, bin ich stattdessen überzeugt, daß die Bedeutungen der Lünetten relativ flexibel waren, so daß sie verschiedene Assoziationen provozierten und verschiedenen Betrachtern verschiedene Inhalte mitteilten<sup>16</sup>. Für Panofsky enthielt jede Wand



3. Correggio, Camera di San Paolo, Nordwand.

des Zimmers eine spezifische Botschaft<sup>17</sup>. Aber die Rekonstruktion eines kohärenten Programms war so schwer, daß er willkürlich eine Lünette aus der Westwand löste, um ein imaginäres Pentiptychon mit den vier Lünetten der Südwand zu kreieren. Diese formale Mißbildung, die eine Lünette in den Kontext einer anderen Wand stellt, ist ein weiteres Zeichen der inhaltlichen Schwierigkeiten seiner Interpretation. Am Ende seiner Analyse mußte er deswegen zugeben, daß das Programm nur aus einer Serie persönlicher Anspielungen besteht, ohne eine systematisch-philosophische Struktur zu enthalten. Ein solches Ergebnis war für Panofsky jedoch eine herbe Enttäuschung; auf den letzten Seiten seines Buches versuchte er deshalb, das Programm der Camera sozusagen auf einem intellektuellen Niveau zu retten und eine solche Struktur zu konstruieren. Die Ostwand mit den angeblich vier Elementen<sup>18</sup> wäre demnach ein *'Speculum naturale'*; die Südwand mit der *'Geschichte'* Jupiters und mit den Parzen wäre ein *'Speculum doctrinale'*; und die zwei anderen Wände mit den Tugenden und Personifikationen bezeichnete er als *'Speculum morale'*.

In Wirklichkeit lauten die wichtigsten Themen des Zyklus anders. Es handelt sich um kein systematisch-philosophisches System, sondern um eine ungewöhnliche Mischung von metaphorischen Darstellungen der Rolle der Auftraggeberin als *madre superiora* des Konvents, von Personifikationen, welche die Pflichten einer Nonne (z. B. ihre Jungfräulichkeit) unterstreichen, von Mahnungen an die pflichtvergessenen Nonnen und von Symbolen wie das reinigende Feuer, die dem ursprünglichen Publikum der *'Camera'* spezifische Inhalte vermittelten.

Aber bevor wir diese Themen, die vor allem in den Lünetten behandelt sind, untersuchen, müssen wir zuerst die Rolle Dianas erklären (Abb. 7), weil jede Interpretation des Programms mit der Gestalt der Göttin als symbolischer Darstellung der Auftraggeberin – also mit der als Diana verkleideten Giovanna – und mit der Funktion des Zimmers als Audienzraum oder wenigstens als semiöffentlichem Raum mit einem Kamin *'beginnen'* muß<sup>19</sup>.

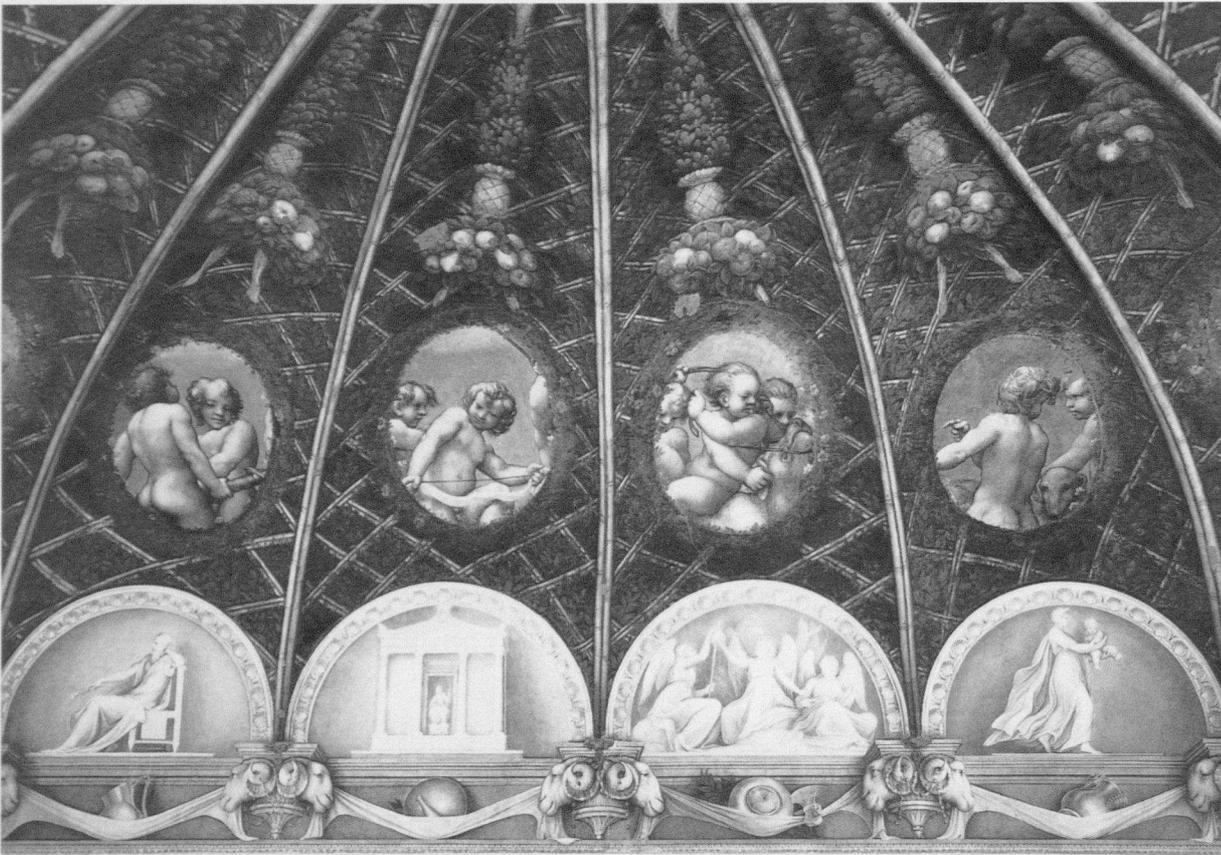
Der Schlußstein der *'Camera'* ist mit dem Wappen von Giovanna Piacenza dekoriert (Abb. 8), und dieses Wappen stellt drei Halbmonde dar. Die Assozia-



4. Correggio, Camera di San Paolo, Ostwand.

tion mit der jungfräulichen Diana, Jagdgöttin und Mutter aller Nymphen, erfolgte deshalb automatisch<sup>20</sup>. Aber Diana, zugleich Selene oder Mondgöttin, wurde auch als Göttin der Nacht gefeiert, und dies erweckte eine Assoziation mit Feuer und Kamin. Mit anderen Worten: Das 'Programm' hat sicherlich ausgehend von diesen direkten Assoziationen um das Wappen der Auftraggeberin erst seine Form angenommen. Gombrich hat diesen Aspekt schon stark betont, aber er hat seinen hermeneutischen Ansatz zu weit entwickelt. Er versuchte, in der *Genealogia deorum* Boccaccios, also dem einzig verfügbaren Handbuch zur Mythologie in der Zeit Giovanna Piacenzas, alle Passagen zu entdecken, um die verschiedenen Gestalten der Lünetten als 'Bilder' der Diana zu erklären. In der *Genealogia deorum* ist Diana nicht nur als Luna genannt, sondern auch als Lucina, Proserpina, Ceres, Artemis und sogar Juno, also als die Göttinnen, die gemäß Gombrich in den Lünetten abgebildet sind<sup>21</sup>. Mit anderen Worten: Gemäß Gombrich sind die verschiedenen Göttinnen in den Lünetten nur verschiedene Verkleidungen einer einzigen Figur, d. h. verschiedene Personae der Diana.

Dieser Vorschlag ist nicht überzeugend; dies zeigen die manchmal zu komplizierten und manchmal zu einfachen Erklärungen Gombrichs<sup>22</sup>. Die Lünetten haben, wie wir in einem Augenblick sehen werden, eine andere Bedeutung und eine andere Funktion. Aber Gombrich hatte sicherlich recht, als er die Wichtigkeit der Gestalt Dianas für das ganze Projekt in den Vordergrund stellte. Panofsky hatte diesen Aspekt in seinem Buch über die 'Camera' erstaunlich vernachlässigt, vielleicht weil er dachte, daß dies zu offensichtlich sei. Obwohl Panofsky die Aufmerksamkeit des Lesers auf das Motiv der Jagd lenkte, als er die Ovale der Gewölbe erörterte, erwähnte er trotz der Abbildung des Puttos mit dem geschnitten Kopf eines Hirsches nicht den Namen Aktäons (Abb. 9). Panofsky hatte vielleicht recht, wenn er behauptete, daß das Thema der Jagd nicht genüge, um die Ikonographie der Ovale zu erklären<sup>23</sup>; aber es gibt keinen Zweifel, daß der Mythos um Diana bei der Entwicklung des Programmes (aber nicht unbedingt der Lünetten) eine zentrale Rolle spielte. Ich möchte hier nur zwei Beispiele für diese Zentralität des Mythos anbieten, die bis jetzt unberücksichtigt blieben.



5. Correggio, Camera di San Paolo, Südwand.

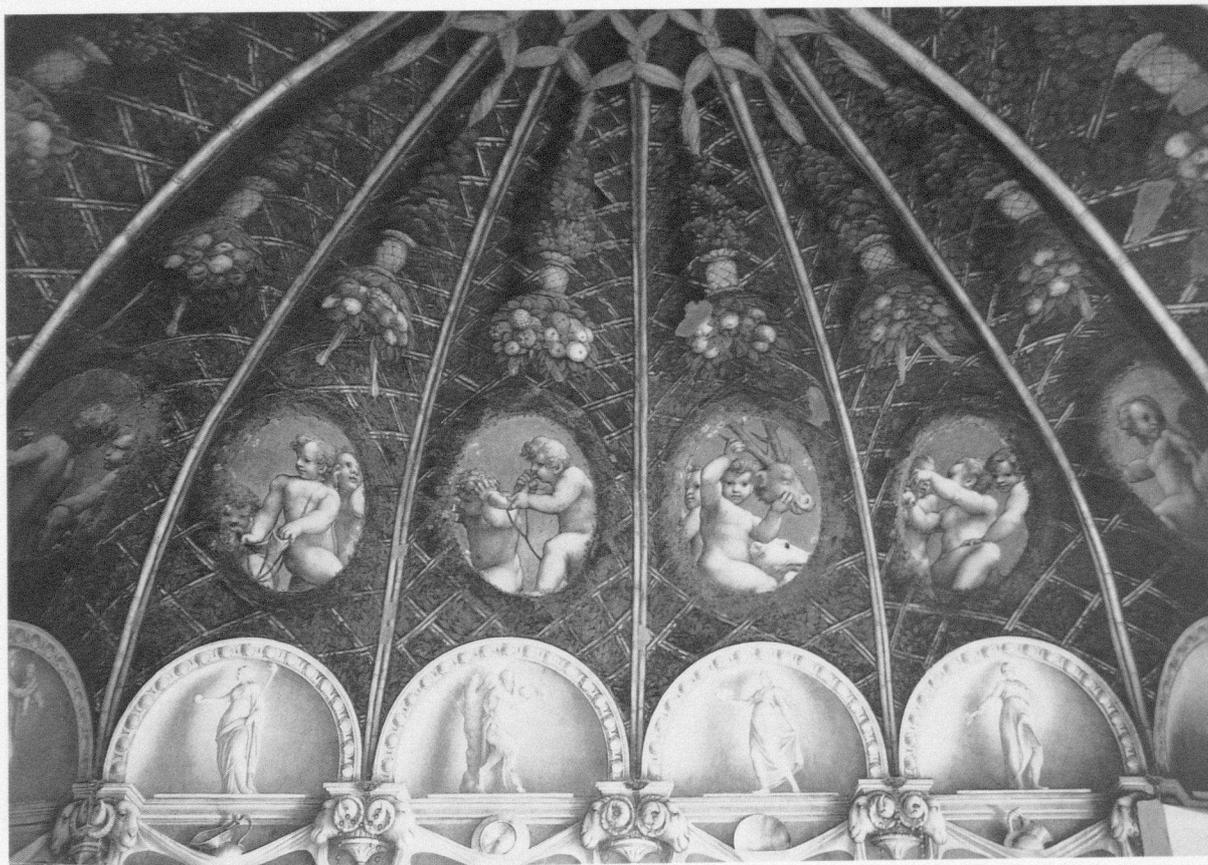
Als Panofsky die Ikonographie der Ostwand (Abb. 4) erörterte, glaubte er, in den vier Lünetten eine Darstellung der vier Elemente zu erkennen. Wir haben schon gesehen, daß die Lünette auf der linken Seite auch beim besten Willen nicht auf das Wasser anspielen kann. Um seine Theorie zu unterstützen, mußte deshalb Panofsky merkwürdige Assoziationen und falsche Hypothesen vorschlagen.

Seine Interpretation war so phantasievoll, daß er den Stein, welchen ein Putto im oberen Oval trägt (Abb. 10), als Symbol eines altrömischen Rituals verstand. Gemäß Panofsky griffen die Römer zu speziellen Riten, wenn sie beabsichtigten, Jupiter in seiner Fähigkeit als Gott des Regens Wasser zu 'entlocken'. Der älteste dieser Riten bestand darin, einen großen Stein, die sogenannte '*lapis manilis*', von außerhalb Roms in die Stadt zu rollen. Und Correggio hätte diesen Stein in der Camera di San Paolo dargestellt.

Ein solches Ritual hat nichts mit den Fresken Correggios zu tun. Die Erklärung dieses großen Steins ist im Gegenteil ganz einfach. Eine der beliebtesten Geschichten des Mythos um Diana war das Blutbad bei

den Niobiden. Niobe hatte sechs Söhne und sechs Töchter, und in ihrem mütterlichen Stolz wagte sie es, Leto, die Mutter von Apollo und Diana, herabzusetzen, weil sie nur zwei Kinder zur Welt gebracht hatte. Um diese Beleidigung zu bestrafen, schossen Apollo und Diana mit ihren Pfeilen alle zwölf von Niobes Kindern nieder. Niobe war, gemäß dem Mythos, untröstlich, aber sie überredete Jupiter, sie wenigstens in einen Stein zu verwandeln, um nicht mehr die Schmerzen in ihrem Herzen ertragen zu müssen. Das ist die Bedeutung des Steins in den Fresken von Correggio, und es ist deshalb zu vermuten, daß ein möglicher Schlüssel zum Verständnis des gesamten Zyklus in diesen indirekten Hinweisen auf den Mythos um Diana liegt, obwohl diese Anspielungen nicht immer explizit sind.

Ein weiteres Beispiel dazu bietet die Darstellung von *Tellus* auf der Ostwand (Abb. 4). Der Skorpion in ihrer Hand ist zuerst ihr Attribut, aber er könnte sich auch auf die Geschichte von Orion beziehen. Gemäß dem Mythos starb Orion, weil er gewagt hatte, Diana zu berühren, als sie eines Tages zusammen auf der Jagd waren. Die Göttin rief daher einen tödlichen



6. Correggio, Camera di San Paolo, Westwand.

Skorpion von der Erde herbei, der Orion in die Ferse stach. Wieder einmal ist also eine Erklärung für den Zyklus im Mythos um Diana zu finden.

Auf dieser Basis wurden dann weitere Themen, welche auf die Rolle der Auftraggeberin und auf die Funktion des Zimmers anspielten, hinzugefügt. Wenn wir die Dekoration des Raums genau betrachten, lassen sich deutlich fünf Hauptthemen erkennen, die miteinander verbunden sind und klare Botschaften enthalten. Diese fünf Hauptthemen sind: das Feuer, die Opferung, die Mütterlichkeit, die Jungfräulichkeit und die Bestrafung.

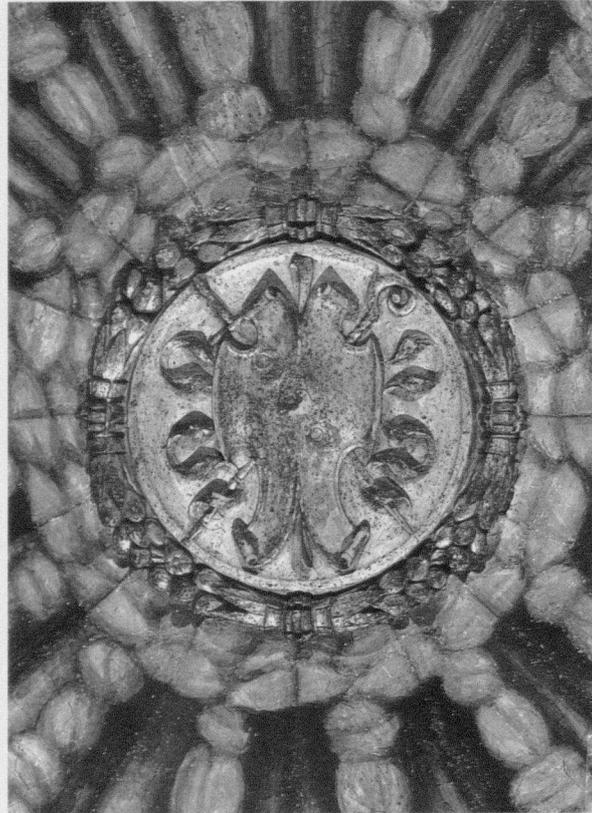
Das Feuer ist im Zimmer dreimal dargestellt, nämlich im Zusammenhang mit *Bellona*, *Vesta* und *Diana Lucifera*, um den Identifikationen Panofskys zu folgen. Zudem lesen wir auf dem Sturz des Kamins die Worte 'IGNEM GLADIO NE FODIAS', also 'Berühre ein Feuer nicht mit einem Schwert', ein Sprichwort des Pythagoras, das in der Adagia von Erasmus wiederholt wurde<sup>24</sup>. Wahrscheinlich war das Feuer nicht nur ein Symbol der Läuterung für die Benediktinerinnen, sondern auch eine Metapher für Giovanna selbst und ihren kämpferischen Charakter:

Niemand durfte den Weg der Äbtissin durchkreuzen. Opferungen, also das zweite Thema, schmücken eigentlich nur zweimal die Ostwand (Abb. 4). Wir dürfen jedoch die Widderköpfe und die Opferinstrumente auf den Schleiern des Frieses nicht vergessen. Es sind Opfergefäße, Opferpatenen oder Opferteller, Lorbeerzweige und in einem Fall eine Axt (Abb. 5). Diese einzige Axt ist unter Atropos freskiert, also unter der Parze, die das Leben nimmt. Diese Kombination ist ein weiterer Beweis, daß der Zyklus sorgfältig geplant war und daß alle Elemente des Zyklus eine Bedeutung haben, obwohl wir manchmal die Botschaften nicht mehr genau verstehen. Diese Dekorationselemente finden sich übrigens auch in den Emblemata Alciatis als Symbole der Gerechtigkeit (Abb. 11), einem geeigneten Konzept für das Audienz Zimmer einer *madre superiora*<sup>25</sup>.

Das dritte Thema ist die Mütterlichkeit. Diana war die Mutter der Nymphen, eine klare Metapher für Giovanna Piacenza als *madre superiora*, also Äbtissin und Mutter ihrer Nonnen. Eine Mutter ist großzügig, weil sie das Leben gibt, aber manchmal notwendigerweise streng und hart, weil sie gerecht



7. Correggio, Camera di San Paolo, Diana auf dem Kamin mit der Inschrift 'Ignem gladio ne fodias'.



8. Camera di San Paolo, Der Schlußstein mit den Wappen von Giovanna Piacenza.

sein muß. Die Rolle als großzügige Lebensspenderin erklärt einige Personifikationen der Lünetten: Die Harmonie der Grazien, auf welche die Diana des Kamins plakativ zeigt (Abb. 3); die Mutter Erde auf der Ostwand (Abb. 4); die Mutter mit ihrem Kind auf der Südwand (Abb. 5); und Diana Lucifera, also die Göttin der Geburt, auf der Westwand (Abb. 6). Die Strenge der zornigen Mutter erklärt andere Lünetten wie die kriegerische *Bellona* (Abb. 3), die Folter Junos (Abb. 4) und vor allem die zwei Mythen der Gewölbe: die Strafe Aktäons (Abb. 9) und das Schicksal einer anderen unglücklichen Mutter, die in einen Stein verwandelt wurde (Abb. 10).

Das vierte Thema des Zyklus ist die Keuschheit oder besser die Jungfräulichkeit. Eine der Lünetten stellt *Vesta* dar (Abb. 4). Die jungfräulichen Vestalinnen mußten das heilige Feuer in Rom schützen. Sie kamen aus den besten Patrizierfamilien der Stadt, eine deutliche Anspielung auf die Nonnen, die aus den führenden Patrizierfamilien Parmas stammten<sup>26</sup>. Auch *Vesta* ist deshalb (neben *Diana*) eine symbolische Darstellung der Äbtissin.

*Diana* und ihre Nymphen, *Vesta* und ihre Vestalinnen, die drei Parzen (die gemäß den Homerischen

Hymnen drei jungfräuliche *Schwestern* waren<sup>27</sup>) sowie *Minerva* (deren Ägide in einem der Ovale dargestellt ist) waren alle jungfräulich wie angeblich auch die Äbtissin und ihre Nonnen. Die Nymphen, die dieses Verbot nicht respektierten, wurden – wie *Kallisto* – streng bestraft, und die ungehorsamen Vestalinnen wurden lebendig eingemauert.

Die 'Camera', in der *Giovanna* auch die privaten Gespräche mit ihren Nonnen führte, mußte all diese Botschaften klar verdeutlichen. Um diesen Punkt zu verstehen, ist es wichtig zu rekonstruieren, wie diese Fresken ursprünglich wahrgenommen wurden und wie diese Bilder Bedeutung kreierte. Wenn ein Besucher oder eine Besucherin in die Camera eintrat, sah er oder sie auf der Westwand zur rechten Seite die Lünetten mit den Frauen, die eine Taube und eine Lilie halten, und oben den Kopf Aktäons, der *Diana* nackt erblickte: also Jungfräulichkeit, Keuschheit und Strafe. Wenn die Besucher das Zimmer verließen, sahen sie in den Lünetten auf der rechten Seite *Vesta*, aber auch die in der Luft hängende *Juno*, oder auf der linken Seite in den Ovalen den Kontrast zwischen den Symbolen der jungfräulichen *Minerva* und der repektlosen *Niobe*: also in beiden Fälle wiederum Keuschheit und Strafe.



9. Correggio, Camera di San Paolo, Putto mit dem Kopf eines Hirsches (Aktäons).



10. Correggio, Camera di San Paolo, Putto mit dem Stein.

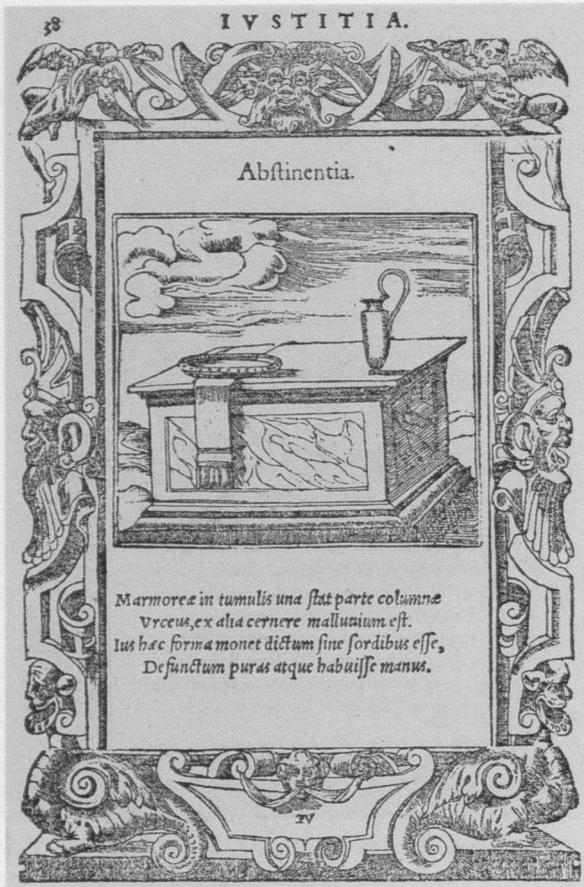
Das fünfte Hauptthema der Dekoration ist also die Bestrafung undisziplinierter Nonnen und aller, welche die Macht der Äbtissin herausforderten.

Dieser fragmentarische Vorschlag weist den richtigen Weg, weil er die Freiheit der Assoziationen von Betrachtern berücksichtigt. Die Themen der Fresken sind alles in allem explizit und eignen sich wahrscheinlich für die Funktion des Zimmers. Die Rekonstruktion scheint deswegen überzeugend, obwohl sie fragmentarisch und inkomplett bleibt. Andere Betrachter und Kunsthistoriker werden weitere Themen und Assoziationen vorschlagen. Hier ist nicht beabsichtigt, eine 'komplette' Liste der möglichen Themen zu erstellen und noch weniger ein 'Programm' im Sinne Panofskys zu 'entdecken', zu rekonstruieren oder sogar zu erfinden, sondern die Kompetenz des generischen und des spezifischen Betrachters zu betonen<sup>28</sup>. Das Publikum dieser Fresken war bereits in der Zeit von Giovanna Piacenza sehr differenziert: die erudite Auftraggeberin selbst, ihre männlich humanistischen Beziehungen, ihre Nonnen mit unterschiedlicher kultureller Ausbildung und die Botschafter ihrer politischen Gegner. Anstatt ein geschlossenes 'Programm' und einen 'Schlüssel' zu suchen, wäre es deswegen produktiver, eine Polyphonie der Texte

im Sinne Bakhtins zu akzeptieren, eine Vielfältigkeit möglicher Lektüren und Interpretationen des Zyklus, die offen blieben und bleiben<sup>29</sup>. Selbstverständlich sind die moralischen Lehrsätze und Warnungen einiger Darstellungen der 'Camera' direkt und unproblematisch, aber es ist zu vermuten, daß die gesamte Ambiguität des ikonographischen Schemas sogar intendiert war.

Wir haben einen kritischen Punkt erreicht, einen Punkt, an dem uns schriftliche Belege und traditionelle ikonographische Strategien nicht mehr weiterhelfen können. Mit mehr Zeit und Geduld wären vielleicht weitere Quellen zu finden, welche andere Teile der Dekoration mit dem Mythos Dianas verknüpften, aber ein solches Ergebnis würde nicht erklären, warum die bekannten Hauptquellen des Mythos nicht alle Elemente der Dekoration linear erhellen.

Texte haben ihre eigenen Grenzen, und ihre Übersetzung in Bilder ist noch problematischer. Um die Fresken Correggios besser zu verstehen, ist nicht nach weiteren literarischen Quellen zu suchen, sondern es sind die Bilder selbst zu untersuchen, da die partielle Undurchsichtigkeit des Zyklus vermutlich eine Funktion besaß. Anstatt eine eindeutige Erklärung



11. Alciati, *Emblemata*, Lyons 1550, Nr. 38.

der Dekoration zu suchen, sollten wir lieber postulieren, daß die Äbtissin den Betrachter absichtlich verwirren wollte, um mittels dieses Zyklus die Macht über ihre Gesprächspartner zu verstärken oder zu intensivieren. Genauer gesagt: Sie versuchte, ihre Gesprächspartner durch die Bilder Correggios einzuschüchtern.

Der Leser muß an diesem Punkt versuchen, sich eine Audienz bei Giovanna vorzustellen (Abb. 1). Wir sind in ihrem Zimmer, und viele Augen blicken aus verschiedenen Richtungen auf uns: Diana auf dem Kamin, der Putto mit dem Kopf Aktäons, Hunde und sogar lachende Widderköpfe. Wir finden alles bezaubernd, aber wir sind auch beunruhigt<sup>30</sup>. Wir verstehen nicht, an welcher Stelle die Erzählung beginnt, und ich vermute, daß dieser Effekt absichtlich inszeniert war.

Gemäß Panofsky beginnt der Zyklus mit der Lunette des Pan<sup>31</sup>. Die Frage nach dem Beginn führt jedoch in die Irre. Der Zyklus hat keinen Anfang. Er bewegt sich entweder nach links oder nach rechts in einem Kreis; aber es gibt wahrscheinlich keinen Punkt, an dem der Zyklus im Sinne Panofskys wirklich 'beginnt'.

Nur die Auftraggeberin und ihre intimeren Freunde kannten die tiefere Bedeutung der lateinischen Inschriften, welche die verschiedenen Räume des ursprünglichen Apartements der Äbtissin dekorierten, und nur sie konnten alle griechischen Quellen, auch die esoterischen, erkennen<sup>32</sup>. Die Besucher – seien es Nonnen, Vorgesetzte, päpstliche Botschafter oder normale Bürger der Stadt – waren von dieser Bildung zutiefst beeindruckt, aber auch verzagt und unterlegen. Der Betrachter fühlte sich isoliert, eingekreist und bedroht. Die Camera di San Paolo war als eine selbstbewußte manipulative Maschine der Macht geplant. Der Betrachter wird, wenn er nicht aufpaßt, wie Aktäon gejagt, weil Giovanna ihn überwacht und bestraft<sup>33</sup>.

Um die Ausführungen über die Camera di San Paolo zu einem Abschluß zu bringen, ist dieser Zyklus noch mit den Fresken von Parmigianino in der Rocca Sanvitale in Fontanellato zu vergleichen<sup>34</sup>.

Selbstverständlich ist die Struktur der Fresken Parmigianinos (Abb. 2) von der 'Camera del Correggio' beeinflusst. Aber die Funktion des Zimmers war ganz anders, (Abb. 12) und deswegen ist das Thema der Dekoration erotisiert. Die traditionell dem Raum zugeschriebene Funktion als Badezimmer oder 'Boudoir' wurde in den letzten Jahren in Frage gestellt, um dubiose alchemische oder problematische hermetisch-kabbalistische Interpretationen vorzuschlagen<sup>35</sup>. Entscheidend bleibt, daß das Zimmer in Fontanellato im Gegensatz zur semiöffentlichen Funktion der Camera di San Paolo einen rein privaten Charakter besaß.

Diana ist deshalb nicht mehr die Diana-Luna von Parma, sondern die Göttin der ovidischen Metamorphosen, obwohl die lateinische Inschrift unter den Fresken den Text von Ovid nicht direkt zitiert. Daß der Zyklus in Fontanellato auf einer humanistischen Überarbeitung Ovids beruht, bestätigen jedoch die Gebärden Dianas und der Inhalt der Inschrift: Die Göttin verwandelt Aktäon mit einem Wasserstrahl in einen Hirsch, während die Diana gewidmete Inschrift die Klage des Auftraggebers über den un gerechten Tod des Unschuldigen nacherzählt.<sup>36</sup>

Diese Inschrift, die in der Lünette rechts oberhalb der Fenster mit der Anrufung *Ad Dianam* anfängt, kommentiert hauptsächlich die dargestellte Geschichte, aber sie besitzt auch eine andere Funktion: Sie zeigt dem Betrachter den Punkt, an dem die im Uhrzeigersinn dargestellte narrative Erzählung beginnt. Die Erzählung ist also parataktisch organisiert und kontrastiert deshalb mit den narrativen Strategien der Camera di San Paolo, in der Correggio keinen festen Anfangspunkt für seine Inszenierung gewählt hatte.

Um die Anspielungen der Inschrift in Fontanellato zu verstehen, den Zyklus Parmigianinos überzeugend zu



12. Parmigianino, Fontanellato, Rocca Sanvitale, Diana und Aktäon.

interpretieren und die wichtigen Unterschiede zwischen der Camera di San Paolo und dem Zimmer der Rocca Sanvitale wahrzunehmen, ist es entscheidend zu betonen, daß der Auftraggeber in Fontanellato ein Mann und keine Frau war. Galeazzo Sanvitale gab die Fresken für ein sehr privates Zimmer seiner Frau Paola Gonzaga in Auftrag. Wir sehen deshalb ein ganz anderes Ergebnis als in Parma, obwohl das ikonographische Thema ähnlich ist. Wir werden nicht mehr beobachtet wie in der Camera di San Paolo, sondern wir blicken zuerst ohne Schuldgefühle auf die schöne Nacktheit Dianas und ihrer Nymphen: Es handelt sich um ein patriarchalisches Begehren des Anderen. Der erste, teilweise irreführende Eindruck ist, daß wir als männliche Betrachter nicht mehr bedroht sind, sondern daß wir unser 'Privileg' genießen können, weil diese Fresken nicht mehr für die aktive Rolle Dianas als großzügige Mutter oder bedrohliche Göttin plädieren, sondern – so scheint es wenigstens auf den ersten Blick – für die 'Rechte' des männlichen voyeuristischen Betrachters eintreten.

Doch haben Parmigianino und sein Auftraggeber gleichzeitig ambivalente Elemente hinzugefügt. Dieser Raum hält eine Überraschung bereit, die *nur* für den männlichen Betrachter zu verstehen ist. (Abb. 2) Der zentrale Okulus des Zimmers ist nicht bemalt, sondern barg einen realen, vermutlich *konvexen* Spiegel<sup>37</sup>. Rund um den Spiegel befindet sich die Inschrift

RESPICE FINEM, also 'Denke an Dein Ende' oder 'Denke an Deinen Tod.' In dem Moment, in dem der Betrachter die Inschrift liest, sieht oder besser sah er sein reales Gesicht im Spiegel reflektiert; und sobald er sein Gesicht auf die Wand zurück richtete, verstand er, daß er Aktäon geworden war. In einem typisch manieristischen Spiel erlebte er also seine Metamorphose; er wurde in einen Hirsch verwandelt, weil er die nackte oder kaum bekleidete Paola Gonzaga gesehen hatte. Diese merkwürdige und unheimliche Erfahrung war für den ursprünglichen Auftraggeber geplant. Es war Galeazzo selbst, der seine verzerrten Gesichtszüge im Spiegel betrachtete. Man kann also sagen, daß der Spiegel in der Mitte des Gewölbes das Zentrum eines ludischen und gleichzeitig selbstdestruktiven Vorgangs war, bei dem Galeazzo erneut die metamorphische Erfahrung Aktäons auf einer visuellen Ebene erlebte. In dieser 'caccia d'amore' verkörpert der Hirsch sein Schicksal, und die Bisse der Hunde sind, wie Pietro Bembo im zweiten Buch der *Asolani* erklärt, eine Metapher für die Leiden der Liebe<sup>38</sup>. Durch den Spiegel wurde aber zudem das illegitime Begehren des Selbst thematisiert. Gemäß den Metamorphosen Ovids, gab es zwei Arten des Sehens, welche die Geschichte von Aktäon und den Mythos von Philemon und Baucis verkörperten: Ein falches und ein richtiges Sehen, ein illegitimes und ein legitimes Sehen, ein unkeusches und ein keusches



13. Caravaggio, Medusenkopf, Florenz, Uffizien.

Sehen. Aktäon ist in den Metamorphosen das Paradigma für die falsche Weise, und der Spiegel ermahnt den Betrachter an die Gefahr eines illegitimen Begehrens des Selbst, das Parmigianino in denselben Jahren auch in seinem Selbstporträt (Abb. 14) thematisierte<sup>39</sup>.

Der Spiegel ist jedoch nicht alles. Andere dekorative Elemente des Zimmers haben weniger Aufmerksamkeit auf sich gezogen, aber die Stukkoköpfe, welche die Funktion der Konsolen der Decke übernommen haben, sind plastische Köpfe der Erinnyen, der Göttinnen der Rache, welche mit ihren Schlangenhaaren Form und Funktion der Medusa übernahmen<sup>40</sup>. Die berühmteste 'Eigenschaft' der Medusa war, daß ihr Blick die Menschen, die sie anschauten, versteinerte. Die Idee, eine Gestalt der nackten Diana und ein allegorisches Porträt Paolas zwischen zwei solche Köpfe zu stellen, war deshalb besonders klug<sup>41</sup>; sie führte das manieristische Spiel zwischen Realität und Inszenierung ein Stück weiter. Wenn der männliche Betrachter die Göttin nackt sah, wurde er entweder versteinert oder wie Aktäon in einen Hirsch verwandelt. Die Anspielung auf die Medusa und die illegitime Reflexion des Selbst im Spiegel führen unvermeidlich zu weiteren Assoziationen, wie dem Medusenkopf Caravaggios und dem Selbstporträt in einem konvexen Spiegel von Parmigianino (Abb. 13 und 14).

Das Werk Caravaggios wurde erst um 1597 gemalt, aber sie ist ein Reflex auf die Themen oder besser eine *Summa* derjenigen Probleme, welche die italienischen Maler der Hochrenaissance und des Manierismus

sehr beschäftigten. Leonardo da Vinci hat in seinen Schriften oft die Eigenschaften des Spiegels gelobt, aber hier ist es produktiver, die berühmten Anekdoten, die Vasari in seinem Leben Leonardos erzählte, zu zitieren. Vasari schrieb: „Dann hatte Leonardo den Einfall, ein Ölbild von dem Haupt der Medusa zu malen, deren Frisur aus einer Ansammlung von Schlangen bestehen sollte – eine Erfindung, wie man sie sich ungewöhnlicher nicht denken könnte. Doch war dies ein Werk, das Zeit erforderte, und so blieb es, wie viele seiner Vorhaben unvollendet. Es befindet sich jetzt in der vorzüglichen Sammlung im Palast des Herzogs Cosimo [de' Medici].“<sup>42</sup>

Das Bild Caravaggios wurde von seinem größten Mäzen, Kardinal Del Monte, in Auftrag gegeben, aber es war von Anfang an als ein Geschenk für den Großherzog Ferdinando de' Medici gedacht<sup>43</sup>. Obwohl die Beziehung zwischen den beiden Bildern in der Literatur über Caravaggio oft ignoriert wurde<sup>44</sup>, besteht kein Zweifel, daß Caravaggio das literarische Modell Vasaris absichtlich nachahmte. Das Bild Caravaggios wurde als eine bewußte Wiedererschaffung des unvollendeten Bildes von Leonardo gemalt. Aber die Beziehungen zwischen dem Bild Caravaggios und der Geschichte Vasaris hören hier noch nicht auf.

In einer früheren Passage seiner 'Vita' hatte Vasari schon eine andere für uns wichtige Anekdote erzählt. Der Vater Leonardos soll den Sohn einmal gebeten haben, etwas auf einen runden Schild zu malen. Vasari fügte hinzu, daß Leonardo darüber nachzudenken begann, „was er darauf malen sollte, so daß jeder, der den Schild zu Gesicht bekäme, sich erschrecken und er die gleiche Wirkung erzielen würde wie einst der Kopf der Medusa.“<sup>45</sup>

Die Leinwand Caravaggios war deshalb das Ergebnis der Synkrisis dieser zwei literarischen Passagen. Aber hier bin ich stärker an der transparenten Metapher der Kunst interessiert, welche aufgrund ihrer mimetischen Eigenschaften die Macht hat, wie die Medusa den Betrachter zu verzaubern und zu versteinern, und an dem Vorschlag, daß das Bild ein metaphorisches Selbstporträt Caravaggios sein könnte. Wie Louis Marin schrieb: „The fact that the painting of Medusa is not in any literal sense a self-portrait of the young Caravaggio does not in any way prevent it from figuring the act of painting and the scission that separates the painting's gaze from the gesture of painting. ... The essential point is that the subject of the painting is disguised, a *travesty*. What is essential is the humorous light this disguise sheds on the theoretical and practical 'problems' of the self-portrait, or in other words, on the *self-reflection* of the act of painting in its relation to 'truth' and 'nature'.“<sup>46</sup>

Die Überlegungen Marins über Selbstdarstellung und Selbstreflexion betreffen auch das narzißtische



14. Parmigianino, Selbstporträt,  
Wien, Kunsthistorisches Museum.

Bravura-Stück Parmigianinos (Abb. 14), welches der Künstler um 1524 malte – genau zu dem Zeitpunkt, als er in der Rocca Sanvitale in Fontanellato arbeitete<sup>47</sup>. Der amerikanische Dichter John Ashbery hat eine lange Poesie über dieses Selbstporträt geschrieben, und viele moderne Kunsthistoriker waren von diesem Bild begeistert<sup>48</sup>. Ich wiederhole hier erneut seine Geschichte, weil die Tafel nun in einem neuen Kontext diskutiert wird. Dieses Selbstporträt ist ein perfektes Beispiel für das eingangs angesprochene Thema, nämlich die Beziehung zwischen Realität und Imagination im Kontext der Eigenwirklichkeit des Mediums.

Die früheste Quelle zu Parmigianinos Selbstporträt ist Vasari, der als junger Mann das Bild im Haus des Pietro Aretino in Arezzo sah. In seiner Erzählung betonte Vasari die ludischen Aspekte dieses kapriziösen Bravura-Stücks. Als Parmigianino seine Gesichtszüge in einem halbrunden Barbierspiegel betrachtete, ließ er Vasari zufolge „auf der Drechselbank eine Kugel in der Größe des Spiegels drehen und diese durchteilen, um ein Halbrund zu haben, auf welches er mit großer Kunst alles abbildete, was sich in dem Glase spiegelte; vornehmlich sich selbst so naturgetreu, daß es unschätzbar und unglaublich ist. Da sich nun in dem Spiegel alle naheliegenden Gegenstände vergrößern

und die fernen kleiner werden, malte er eine Hand, welche zeichnet, ein wenig groß, wie sie im Spiegel erschien, so schön, als ob man sie in der Wirklichkeit schau.“<sup>49</sup>

Parmigianino war nicht der erste Künstler, der sein eigenes Gesicht in einem konvexen Spiegel beobachtete. Jan van Eyck hatte seine Gestalt als 'Signatur' im Spiegel des Arnolfini-Porträts hinzugefügt, und Dürer untersuchte die Verzerrungen des Spiegels schon in einer Zeichnung aus den 90er Jahren des 15. Jahrhunderts<sup>50</sup>. Aber Parmigianino war der erste, der die Fülle der narzißtischen Implikationen des Spiegels ausbeutete<sup>51</sup>.

Der Künstler ist, wie in allen Selbstporträts, Modell und Maler, Objekt und Subjekt, weil der Spiegel das malende Subjekt in ein 'Ich' und ein 'Du' trennt<sup>52</sup>. Aber die Entscheidung, die Effekte eines konvexen Spiegels auf eine konvexe Tafel zu reproduzieren, hatte zusätzlich eine technisch-theoretische sowie eine psychologisch-emblematische Bedeutung.

In technisch-theoretischer Hinsicht verändern die Verzerrungen, die der Spiegel verursacht, das grundlegende Axiom der Perspektive, wie es Leon Battista Alberti ein Jahrhundert früher formulierte. Der konvexe Spiegel verzerrt die ordentliche Mimesis der klassisch zentralperspektivischen Konstruktion des

Raums. Der entscheidende Punkt ist, daß das Bild kein Fenster mehr zur Welt ist. Das Gemälde Parmigianinos ist nicht mehr eine Projektionsfläche für eine mimetische und naturalistische Darstellung der Realität, sondern es ist mit seiner Dreidimensionalität, die den tatsächlichen konvexen Spiegel nachahmt, die Wirklichkeit selbst geworden. Mit einem einzigen Zug hat Parmigianino den König matt gesetzt: Sein winziges Selbstbildnis hat die zentrale Theorie der Renaissance-Malerei in Frage gestellt und demontiert.

Auf einer psychologischen Ebene stellt er gleichzeitig sich selbst und seine eigenen narzißtischen Impulse in Frage, die dem Selbstporträt als Gattung immanent sind. Einerseits scheint das Porträt die narzißtische Eitelkeit des Malers auf eine intensive, persönliche Art aufzunehmen, als ob er – wie Richard Brilliant bemerkte – scheinbar nur für sich selbst existieren würde<sup>53</sup>. Der konvexe Spiegel ist schließlich ein uraltes Symbol der Eitelkeit oder Vanitas. Aber andererseits distanziert sich Parmigianino durch den Trick des konvexen Spiegels von sich selbst. Indem er sich die genau gleichzeitige Idee des Spiegels in Fontanelato ausleiht oder sie einfach nachahmt, verzerrt er sein eigenes Bild, um die verschiedenen Sphären des 'Ich' weiter voneinander zu trennen. Er malt sich selbst, aber er kann sich selbst nicht sehen, weil es ist, als ob er blind wäre<sup>54</sup>.

Zugleich weiß Parmigianino mit Sicherheit, daß der Mythos von Narziß – wie Leon Battista Alberti in seinem Traktat schrieb – eine Metapher der Geburt der Malerei ist<sup>55</sup>. In dem Augenblick, in dem er seine eigene Selbstdarstellung in Frage stellt, fragt der Künstler auch nach der Funktion und dem Ziel der Malerei.

Sein Selbstporträt ist deshalb das visuelle Manifest einer Epoche, welche die theoretischen Ansprüche und die Mythen der humanistischen Gesellschaft aufdeckte. In seinem Buch über die flämische Malerei hat Hans Belting unsere Aufmerksamkeit auf die theoretischen Aspekte einer Kunst gelenkt, die fast keine theoretischen Schriften hinterlassen hat, aber deren theoretische Voraussetzungen den Bildern selbst immanent sind<sup>56</sup>. Zwischen 1504, als Pomponio Gaurico seinen Traktat *De sculptura* publizierte, und 1546, als Benedetto Varchi seine *Due lezioni* in Florenz hielt, wurden in Italien sogar nicht einmal theoretische Schriften gedruckt. Das Selbstporträt Parmigianinos muß deshalb in ähnlicher Weise als ein theoretisches Statement der Kunst dieser Epoche wahrgenommen werden.

In diesem Beitrag haben wir verschiedene Formen von poetischer und malerischer Fiktion in ihrer Beziehung mit der Wirklichkeit untersucht: erstens den literarischen Mythos als Verkleidung der irdischen Interessen und Ziele der Auftraggeber, zweitens die

Wirkung der imaginären Erzählung auf die Einbildungskraft des Betrachters als Mitspieler der poetischen und malerischen Fiktion, und schließlich drittens das Bild als Medium, das in seiner Eigenwirklichkeit eine Schwelle zwischen Imagination und Realität darstellt.

Das Selbstbildnis Parmigianinos bestätigt wie alle Meisterwerke dieses Axiom und greift es gleichzeitig an. Das Prinzip der albertianischen Mimesis wird genau in dem Augenblick in Frage gestellt, in dem es seinen Zenit erreicht, nämlich genau in dem Augenblick, in dem das Bild kein Fenster mehr ist, sondern ein Objekt. In diesem Augenblick, in dem die Darstellungsfläche Objekt wird, entdeckt jedoch das Subjekt seine tiefere psychologische Individualität.

Während der reale Spiegel von Fontanelato ursprünglich die Gesichtszüge des Betrachters verzerrte und ihn deshalb in Aktion transformierte, gibt uns der gemalte Spiegel eine gespaltene Persönlichkeit zurück. Wir erleben nicht mehr die Metamorphose des Betrachters, sondern wir nehmen die Metamorphose des Betrachteten wahr, die in einem formalen und inhaltlichen Metaspiel den Weg in die Richtung der phantastischen Konstruktion des modernen Individuums eröffnet, wie es in dem Selbstporträt von Escher dargestellt ist<sup>57</sup>.

#### Anmerkungen

- <sup>1</sup> Mein herzlicher Dank gilt Stefan Germer für seine freundlich kritischen Hinweise und Klaus Herding für seine Verbesserungen der deutschen Sprache. Der Artikel ist Ingrid Baumgärtner gewidmet.
- <sup>2</sup> Die Datierung der Fresken ist unumstritten. Alle modernen Kunsthistoriker sind der Meinung, daß Correggio seine 'Camera' nach einer Reise nach Rom malte, wo er vermutlich die von Andrea Mantegna freskierte Kapelle Papst Innozenz VIII. im Belvedere und die Kapelle Chigi in Santa Maria del Popolo von Raffael sah, zwei wichtige Vorbilder für seinen Zyklus. Die neueste Monographie über Correggio schlägt den Sommer 1519 als mögliches Entstehungsdatum der Dekoration vor: David Ekserdjian, *Correggio*, New Haven-London 1997, S. 77.
- <sup>3</sup> Auch die Datierung der Fresken Parmigianinos vor seinem römischen Aufenthalt ist unumstritten; zuletzt vgl. Cecil Gould, *Parmigianino*, Mailand 1994, S. 30–31.
- <sup>4</sup> Erwin Panofsky, *The Iconography of Correggio's Camera di San Paolo*, London 1961. Die zahlreichen und manchmal wichtigen Buchbesprechungen der Monographie Panofskys bleiben in der Literatur über Correggio merkwürdigerweise oft unberücksichtigt. Zu erwähnen sind die Rezensionen von: Gerta Calmann, in: *Apollo* 113 (1962), S. 325; Robert Klein, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 25 (1962), S. 85–87; Ellis K. Waterhouse, in: *Italian Studies* 17 (1962), S. 63–65; Giovanni Copertini, in: *Burlington Magazine* 105 (1963), S. 334–335; Wolfgang Stechow, in: *Art Bulletin* 45 (1963), S. 280–282. Klein und Stechow schlugen neue Identifikatio-

nen für die Lünetten vor. Copertini bemerkte, daß der reale Name der Auftraggeberin Giovanna Piacenza und nicht Giovanna da Piacenza (oder 'aus Piacenza') war, wie in der englischen Literatur oft wiederholt wurde.

Der Vortrag von Gombrich wurde ursprünglich für die Mitglieder der englischen 'Society for Renaissance Studies' gehalten: Ernst H. Gombrich, *Topos and Topicality in Renaissance Art*, London 1975. Eine deutsche Übersetzung mit einem enthüllenden Brief von Gombrich an Andreas Beyer wurde zehn Jahre später gedruckt: *Topos und aktuelle Anspielung in der Kunst der Renaissance*, in: *Freibeuter* 23 (1985), S. 15–40.

Maurizio Calvesi, *Gli inconsulti e i virtuosi*, in: *Art e Dossier* 44 (1990), S. 23–36; ND in: Marzio Dall'Acqua (Hg.), *Il Monastero di S. Paolo*, Parma 1990, S. 193–200. Vgl. zudem Maurizio Calvesi, *Giove Statore nella Tempesta di Giorgione e nella Camera di san Paolo del Correggio*, in: *Storia dell'arte* 86 (1996) „S. 5–12. Die letzte allgemeine Interpretation der 'Camera' bietet Regina Stefaniak, *Correggio's Camera di San Paolo: An Archaeology of the Gaze*, in: *Art History* 16 (1993), S. 203–238. Die neueste Publikationen sind: Pier Paolo Mendogni, *Il Correggio e il Monastero di San Paolo*, Parma 1996, S. 20–70; David Ekserdjian (wie Anm. 2), S. 77–91; Ingrid Rowland, *The Genius of Parma*, in: *The New York Review of Books*, 11. Juni 1998, S. 5–6. Leider konnte ich die Dissertation von Maureen Pelta, *Form and Content: Correggio's Frescoes for the Camera di San Paolo*, Bryan Mawr 1989, nicht konsultieren.

<sup>5</sup> Der Text von Affò bleibt noch heute einer der wichtigsten Beiträge zur Camera di San Paolo: Ireneo Affò, *Ragionamento del Padre Ireneo Affò sopra una stanza dipinta dal celeberrimo Antonio Allegri da Correggio nel Monistero di S. Paolo in Parma*, Parma 1794. Diesen seltsamen Text druckte Barocelli nach: Francesco Barocelli (Hg.), *Correggio e la Camera di San Paolo*, Parma 1988, S. 37–62.

<sup>6</sup> Ich habe den Text von Gombrich leicht verändert, weil er eine generelle Überlegung anstellt, obwohl er sich mit dem Fall von Giovanna beschäftigt. Der Originaltext lautet (wie Anm. 4, S. 29): „Ich glaube, daß es in der Ikonographie der italienischen Renaissance recht häufig vorkommt, aus dem Namen, dem Wappen oder einer Devise den Ausgangspunkt eines sogenannten Programms zu machen. Diese humanistischen Huldigungen entstammen der panegyrischen Tradition, die elegante und häufig leere Lobrede auf einen Fürsten oder Herrscher. Ihr Ziel ist es nicht, Informationen mitzuteilen, und noch weniger, an einem mißlichen Streit [Gombrich spielt auf den Klausurstreit zwischen Giovanna Piacenza und dem Papst an] zu erinnern, sondern vielmehr, die Familie zu feiern und die Tugenden der Auftraggeber mit aller Grazie und allem Scharfsinn, über den die Kunst verfügt, hervorzuheben“.

<sup>7</sup> Seit Affò ist bekannt, daß viele der sechzehn Lünetten auf dem Vorbild römischer Münzen basieren. Diese Bemerkung könnte benutzt werden, um eine einfache *all'antica* Erklärung für diese Wahl vorzuschlagen. Aber die Tatsache, daß Correggio die ikonographische Bedeutung seiner Darstellungen manipulierte, beweist, daß die Auftraggeberin und der Künstler eine spezifische Botschaft übermitteln wollten: Die Lünetten sind nicht immer präzise „Kopien“ der klassischen Münze, sondern auch Variationen dieser Modelle. Einige Lünetten sind zudem ganz neue Erfindungen ohne klassische Vorbilder.

<sup>8</sup> Der größte „Gegner“ einer ikonologischen Interpretation der 'Camera' war Longhi, der fünf Jahre vor der Publikation des Buches von Panofsky indirekt gegen die panofskyanische Me-

thode polemisierte. Longhi beklagte sich über die Pedanten „sempre pronti ad addressare agli artisti, e persino i più svagati e incolpevoli, le some della loro erudizione supererogatoria“: Roberto Longhi, *Il Correggio e la Camera di San Paolo a Parma*, Genua 1956, S. 27.

<sup>9</sup> Die Identifikation der *Fortuna* ist unproblematisch, weil Correggio exakt eine römische Münze kopierte: die FORTVNA AVGVSTI, FORTVNA POPVLI ROMANI oder FORTVNA REDVX. Vgl. Panofsky (wie Anm. 4), S. 58.

Die Gestalt in der zweiten Lünette wurde vor Panofsky als *Minerva* oder *Pallas Athena* identifiziert, aber Panofsky zeigte, daß die Fackel ein spezifisches Attribut von *Bellona* ist: Vgl. Panofsky (wie Anm. 4), S. 55–56. Beide Göttinnen eignen sich für meine Interpretation, aber *Bellona* ist gemäß den Argumenten Panofskys vorzuziehen.

Die drei Grazien sind unproblematisch. Die vierte Lünette der Nordwand bietet einen der umstrittensten ikonographischen Fälle. In der Tradition als *Adonis* bezeichnet, wurde die Gestalt von Panofsky als *Virtus* identifiziert. Dieser Vorschlag wurde in der Literatur über Correggio immer wieder abgelehnt, weil *Virtus* eine Frau sein sollte. Für Gombrich handelt es sich um *Endymion*, weil er zum Mythos Dianas gehört. Dieser Vorschlag ist sehr verführerisch, aber die Begründung ist leider sehr schwach: „wenn ich [Gombrich] auch nicht beweisen kann, daß der schöne junge Mann mit dem Wanderstab dieser liebliche Schäfer ist, so werden Sie doch zustimmen, daß er es sein könnte“ (Gombrich, wie Anm. 4, S. 38). Für Calvesi (wie Anm. 4) handelt es sich um *Jupiter Stator*. Für meine Interpretation wäre *Endymion* geeignet, aber Panofsky (wie Anm. 4, S. 59–69) demonstrierte, daß eine Münze des Kaisers Galba *Virtus* als Mann darstellt. Zudem erwähnte er, daß Etymologiewissenschaftler denken, daß das Wort *virtus* von *vir* kommt. Obwohl nicht definitiv, finde ich diese Bemerkungen von Panofsky noch gültig, wenigstens bis ein besserer Vorschlag gemacht wird.

<sup>10</sup> Panofsky (wie Anm. 4), S. 90–91.

<sup>11</sup> Für die drei überzeugenden Identifikationen vgl. Panofsky (wie Anm. 4), S. 81–90.

<sup>12</sup> Panofsky (wie Anm. 4), S. 70–74 schlug den Tempel des *Jupiter Capitolinus* und *Rhea mit Jupiter als Kind* vor, aber beide Vorschläge sind fraglich. Für Gombrich (wie Anm. 4), S. 37 stellt die Frau mit dem Kind *Lucina*, die Göttin der Geburt, dar.

<sup>13</sup> Gemäß Panofsky (wie Anm. 4), S. 74–78 gehört diese Gestalt nicht zur Westwand, sondern sie formt eine Art Pentiptychon mit den vier Lünetten der Südwand und stellt *Diana Lucifera* dar. Zur merkwürdigen Botschaft dieses panofskyanischen Pentiptychons vgl. unten Anm. 17.

Klein (wie Anm. 4), S. 86 identifizierte diese Gestalt mit *Venus*, auch um das merkwürdige Pentiptychon Panofskys zu demontieren: „Venus ergibt im Zusammenhang der Westwand einen guten Sinn: mit der Flamme der Leidenschaften und der Kugel der Unbeständigkeit symbolisiert sie die weltliche Liebe, ein passendes Gegenstück zur Keuschheit am anderen Ende der Wand.“ Für Gombrich (wie Anm. 4), S. 37 ist sie entweder *Ceres* oder *Proserpina*. Auch Stechow (wie Anm. 4), S. 281 dachte, daß diese Lünette zur Westwand gehört und schlug *Frömmigkeit* als mögliche Alternative vor.

<sup>14</sup> Panofsky (wie Anm. 4), S. 39–45 identifizierte die literarische Quelle Correggios: es handelt sich um ein Scholion des Pseudo-Theon zu Aratus, *Phainomena* 284.

<sup>15</sup> Panofsky (wie Anm. 4), S. 49–54.

<sup>16</sup> Diesen „rationalen“ Ansatz Panofskys kritisierte schon Klein mit deutlicher Ironie am Ende seiner Buchbesprechung (wie

- Anm. 4), S. 87: „Tadel gebührt in solchen Fällen dem Erfinder oder höchstens noch Paolo Giovio, der vergaß, seinen vier Regeln der Impresa eine fünfte hinzuzufügen: *bisogna che l'invenzione sia tale, che l'immagine si possa intendere solo in un modo, cioè quello voluto dall'autore.*“
- <sup>17</sup> Seiner Meinung nach *beginnt* der Zyklus mit der Gestalt des Pan auf der Westwand, der, nebenbei gesagt, ein Wortspiel über seine eigene Person war: Pan als Panofsky. Auf dieser Wand vermitteln drei der vier Lünetten folgende Aussage: Die Integrität oder Rechtschaffenheit (die er mit der Frau mit der Taube identifiziert) und die Keuschheit oder Jungfräulichkeit (also die Frau mit der Lilie) stehen der panischen Angst gegenüber.
- Die Nordwand vergleicht Glück und Tugend (also *Fortuna* und *Virtus* auf der äußeren Seite) sowie Streit und Eintracht, also *Bellona* und die drei Grazien, in den zwei zentralen Lünetten.
- Die Ostwand soll, gemäß Panofsky, die vier Elemente symbolisieren. Wenn die zwei zentralen Lünetten die Erde (oder *Tellus*) und die Luft (also die in der Luft hängende *Juno*) darstellen, müssen die beiden anderen Gestalten Wasser und Feuer sein. Obwohl die Figur auf der rechten Seite *Vesta* darstellt und deshalb das Feuer symbolisieren könnte, ist es schwer zu verstehen, warum der junge Mann auf der linken Seite, der *Genio Augusti* oder *Genio populi romani*, das Wasser versinnbildlichen sollte.
- Schließlich sollten die Südwand und die erste Lünette der westlichen Wand eine merkwürdige Botschaft veranschaulichen; sie lautet in einem Satz zusammengefasst: Niemand, nicht einmal ein Gott, kann sich seinem Schicksal entziehen. Die Darstellung der drei Parzen in der Mitte dieses imaginären Pentptychons erhält dadurch eine spezielle Betonung.
- <sup>18</sup> Vgl. oben Anm. 17.
- <sup>19</sup> Merkwürdigerweise schenkte die Literatur keine große Aufmerksamkeit der Funktion des Zimmers, obwohl sie eine zentrale Frage für die Interpretation der Fresken darstellt. Vielleicht ist das so, weil die Architektur des Konvents im 18. und 19. Jahrhundert gründlich umgebaut wurde. Nur Panofsky (wie Anm. 4), S. 6–14 hat die Disposition der Zimmer und die eingravierten Motte des Apartements in seiner Forschung berücksichtigt. Die neueste Untersuchung der Architektur von San Paolo ist: Marzio Dall'Acqua, *Il Monastero di San Paolo*, in: Marzio Dall'Acqua (Hg.), *Il Monastero di San Paolo*, Parma 1990, S. 11–42. Die Dokumentation ist leider fragmentarisch. Wir können die ursprüngliche Funktion des Zimmers nicht sicher benennen, aber es war vermutlich ein multifunktionaler Raum, in dem die Äbtissin ihre Gäste empfing, ihren Nonne Audienz erteilte und vielleicht sogar Musik machte. Für Affò und Longhi (wie Anm. 8, S. 24) handelte es sich um einen 'tinello' oder Speisesaal „adatto per una casina di villeggiatura o di caccia“ (Longhi, wie Anm. 8, S. 25). Für Rowland (wie Anm. 4, S. 6) handelt es sich um ein Schlafzimmer.
- <sup>20</sup> Als erster machte diesen Vorschlag Corrado Ricci, Antonio Allegri da Correggio: *His Life, his Events and his Time*, London 1896, S. 165.
- <sup>21</sup> Gombrich (wie Anm. 4), S. 34.
- <sup>22</sup> Vgl. Anm. 9 für seine unbegründete Erklärung der Gestalt, die er mit *Endymion* identifizierte.
- <sup>23</sup> Panofsky (wie Anm. 4), S. 47.
- <sup>24</sup> Vgl. Panofsky (wie Anm. 4), S. 13–14 und Ekserdjian (wie Anm. 2), S. 86. Zur Beziehung zwischen der Ikonographie der 'Camera' und der Adagia vgl. auch Charles Dempsey, *SVA* CVIQUE MIHI MEA: the mottos in the Camerino of Gianna da Piacenza in the Convent of San Paolo. in: *Burlington Magazine* 132 (1990), S. 490–492.
- <sup>25</sup> Andrea Alciati, *Emblemata*, Lyons 1550, Nr. 38: „Abstinentia. Marmoreae in tumulis una stat parte columnae/Urceus, ex alia cernere malluvium est./Ius haec forma monet dictum sine sordibus esse./Desunctum puras atque habuisse manus.“
- <sup>26</sup> Die erste erhaltene Urkunde (um 1005–1015) des Klosters beginnt mit diesen Worten: „Hoc cenobium paucarum sacratarum virginum...“ (vgl. Dall'Acqua, wie Anm. 18, S. 11). Zu San Paolo als Kloster der aristokratischen Familien der Stadt und seiner Umgebung vgl. Dall'Acqua (wie Anm. 18), S. 24.
- <sup>27</sup> Vgl. Panofsky (wie Anm. 4), S. 38. Neben der meisterlichen Analyse der Ikonographie des Pan ist die Identifikation der literarischen Quelle der drei Parzen die zweite wichtige Entdeckung der Forschungen Panofskys zur Camera di San Paolo. Panofsky erklärte, daß die *geflügelten* Parzen in den Homerischen Hymnen beschrieben wurden. Weil Pan, der die Meeresschnecke bläst, und die drei geflügelten Parzen keine visuellen Vorbilder hatten, kann man daraus nur schließen, daß ein Gelehrter die griechischen Texte des Pseudo-Theon zu Aratus und die Homerischen Hymnen für den Maler übersetzte. Diese beiden Fälle sollten diejenen warnen, die gegen die Rolle und die Wichtigkeit der ikonographischen Berater in der Frühen Neuzeit polemisieren.
- <sup>28</sup> Das Thema der Kompetenz des Betrachters wurde bereits am Anfang der 80er Jahre in der Kunstgeschichte debattiert, und ich habe darauf in meiner Dissertation hingewiesen; vgl. Alessandro Nova, *The Patronage of Pope Julius III (1550–1555). Profane Imagery and Buildings for the De Monte Family in Rome* [Ph.D. 1982], New York-London 1988, S. 218–235. Vgl. zudem Salvatore Settis, Die Trajanssäule: der Kaiser und sein Publikum, in: Andreas Bayer (Hg.), *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*, Berlin 1992, S. 40–52; der Autor thematisiert dort das von Paul Veyne aufgeworfene Problem der Kunstwerke ohne Zuschauer. Zur „pluralité des fonctions d'une même oeuvre, multiplicité des attitudes selon les individus“ vgl. Paul Veyne, *Conduites sans croyance et oeuvres d'art sans spectateurs*, in: Diogenè 143 (1988), S. 13.
- <sup>29</sup> Zum Begriff Polyphonie, den Bakhtin in der 'dritten' Phase seiner Laufbahn zwischen ca. 1930 und 1950 entwickelte, vgl. Deborah J. Haynes, *Bakhtin and the Visual Arts*, Cambridge 1995, S. 8. Zusammen mit anderen Begriffen wie Heteroglossia, Kronotope und Karnival entwickelte Bakhtin den Begriff der Polyphonie vor allem in seinem berühmten Buch über *Rabelais* und in seinen Aufsätzen, die unter dem Titel 'The Dialogic Imagination' auf englisch publiziert wurden.
- <sup>30</sup> Ekserdjian (wie Anm. 2), S. 91 spricht mit recht von „sense of humour“, aber man sollte auch eine gewisse Unheimlichkeit der Dekoration nicht unterschätzen.
- <sup>31</sup> Vgl. oben Anm. 17.
- <sup>32</sup> Für diese Aspekte bleibt die Arbeit Panofskys (wie Anm. 4), S. 6–14 unübertroffen.
- <sup>33</sup> Der Artikel von Stefaniak (wie Anm. 4), war für die Entwicklung dieser Gedanken hilfreich. Trotzdem kann ich ihrer Theorie der „aggressiven Augen“ der Diana-Giovanna nicht folgen.
- <sup>34</sup> Die neuesten Beiträge zur Geschichte der Rocca sind: Marzio Dall'Acqua, *La Rocca di Fontanellato*, Parma 1992; und Fontanellato, Mailand 1994.
- <sup>35</sup> Der Raum wurde im 18. Jahrhundert für ein Badezimmer gehalten; vgl. Romualdo Biastrocchi, *Notizie de pittori che lavoravano in Parma, raccolte dal P. Romualdo Biastrocchi*, Bi-

biblioteca Palatina, Parma, ms. no. 1106, S. 72. Augusta Ghidiglia Quintavalle war noch der Meinung, daß es sich um eine 'stufetta', ein Badezimmer oder 'Boudoir' handelte: Il „Boudoir“ di Paola Gonzaga Signora di Fontanellato, in: *Paragone* 18, 209 (1967), S. 3–17. Und so auch die letzten beiden Monographien: Mario Di Giampaolo, *Parmigianino. Catalogo completo*, Florenz 1991, S. 34 (Boudoir), und Gould (wie Anm. 3), S. 30 ('sala da bagno o stufa'). Aber Davitt Asmus bemerkte: „bauliche Vorrichtungen für einen solchen Gebrauch wurden bei der Restaurierungsarbeiten 1962–65 nicht festgestellt“; vgl. Ute Davitt Asmus, *Fontanellato II. La trasformazione dell'amante nell'amato. Parmigianinos Fresken in der Rocca Sanvitale*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 31 (1987), S. 36, Anm. 4. Vgl. auch dazu Augusta Ghidiglia Quintavalle, *Il restauro degli affreschi del Parmigianino nella rocca di Fontanellato*, in: *Bollettino d'Arte* 51 (1966) S. 187–190.

Das kleine Zimmer ist wahrscheinlich doch zu groß, um ein Badezimmer zu sein, aber wir wissen zu wenig über diese Strukturen in der frühen Neuzeit, um definitive Antworten zu geben. 'Stufette' wie die des Kardinals Bibbiena, des Kardinals Giberti und des Papstes Clemens VII. waren vermutlich nicht verbreitet. Öfter wurde vermutlich eine Badewanne in ein Zimmer gebracht, so daß schwierige und teure Kanalisationsarbeiten nicht notwendig waren. Zum Problem des Renaissance-Badezimmers vgl. den Ausstellungskatalog, *Quando gli dei si spogliano. Il bagno di Clemente VII a Castel Sant'Angelo e le altre stufe romane del primo Cinquecento*, Rom (Castel Sant'Angelo) 1984.

Ob das Zimmer in Fontanellato tatsächlich ein Badezimmer war oder nicht, ist hier aber relativ unwichtig. Viel wichtiger ist, daß dieser Raum ein Teil des privaten Apartments von Paola Gonzaga war, in dem sie sich auch kaum bekleidet bewegen konnte. Meine Interpretation berücksichtigt besonders die erotischen und spielerischen Aspekte der Dekoration und wurde geschrieben, bevor die ähnliche Argumentation von Daniel Arasse publiziert wurde; vgl. Daniel Arasse, *Parmigianino au miroir d'Actéon*, in: *Françoise Siguret und d'Alain Laframboise, Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté*, Paris 1996, S. 257–272. Eine hermetische-kabbalistische Interpretation der Fresken liefert Ute Davitt Asmus in ihrem bereits zitierten Artikel.

In den neuesten Publikationen wurde das Zimmer entweder als 'Camerino' (vgl. Roberto Tassi, *La Camera di Fontanellato: La giovinezza del Parmigianino*, in: *La corona di primule. Arte a Parma dal XII al XX secolo*, Parma 1994, S. 129) oder als 'Camerino' bzw. 'studiolo' (vgl. Katherine A. McIver, *Love, Death and Mourning: Paola Gonzaga's Camerino at Fontanellato*, in: *artibus et historiae* 36 (1997), S. 103) bezeichnet.

<sup>36</sup> Der Text lautet: „AD DIANAM:/DIC DEA SI MISERVMSORS HVC ACTEONA DVXIT A TE CVR CANIBVS/TRADITVR ESCA SVIS? NON NISI MORTALES ALIQVO/PRO CRIMINE PENAS FERRE LICET: TALIS NEC DECET IRA/DEAS“ (vgl. Sydney J. Freedberg, *Parmigianino. His Works in Painting*, Cambridge (Mass.) 1950, S. 162 und Paola Rossi, *L'opera completa del Parmigianino*, Mailand 1980, S. 89). Die deutsche Übersetzung lautet: „[Diese Inschrift] richtet sich an Diana. Sag, Göttin: wenn das Unglück den armen Aktäon hier hergeführt hat, warum hast Du ihn seinen Hunden vorgeworfen? Es ist nicht erlaubt, daß die Sterblichen bestraft wurden, wenn sie keine Schuld haben. So eine große Rache schickt sich nicht für eine Göttin.“

<sup>37</sup> Der ursprüngliche Spiegel ist verloren, aber die Autoren, die an eine moderne Manipulation des Raums denken, irren sich.

Zweifel an der Originalität des Spiegels äußerte Germano Mulazzani, *La pittura*, in: *Corti del Rinascimento nella provincia di Parma*, Turin 1981, S. 165. Er denkt, daß der Spiegel nach dem Ende des 18. Jahrhunderts hinzugefügt wurde, weil ein Kupferstich von Bresciani ihn nicht zeigt, aber der Spiegel wird schon in einem Text des Jahres 1696 erwähnt; vgl. Ute Davitt Asmus (wie Anm. 35), S. 53, Anm. 92. Daß der Spiegel ein ursprünglicher Aspekt der Dekoration und vermutlich *convex* war, beweist die Inschrift selbst rund um den Spiegel, weil sie erst eine Bedeutung gewinnt, wenn der Betrachter sich in einem konvexen Spiegel reflektiert.

<sup>38</sup> Vgl. Arasse (wie Anm. 35), S. 260–263 und Leonard Barkan, *Diana and Actaeon: The Myth as Synthesis*, in: *English Literary Renaissance* 10 (1980), S. 340.

<sup>39</sup> Hinweise über falsches und richtiges Sehen im Kontext der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts gibt Werner Busch, *Das keusche und das unkeusche Sehen. Rembrandts „Diana, Aktäon und Callisto“*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 52 (1989), S. 271–274. Der Mythos von Aktäon oder Aktäon thematisiert das Geheimnis des Selbstbewußtseins, das Begehren nach Verbotenem; wichtige Hinweise und Überlegungen zum Thema des verbotenen Sehens und des verbotenen Wissens bei Barkan (wie Anm. 38), S. 317–359.

<sup>40</sup> Vgl. aber auch Davitt Asmus (wie Anm. 35), S. 15 und S. 42, Anm. 44.

<sup>41</sup> Zu ihrer Identifikation mit Demetra gemäß der griechischen Vase und den Ähren vgl. Pietro Citati, *Il dolore di Demetra*, in: *Paragone* 41, 483 (1990), S. 4–5. Diese Identifikation hat Arasse bestätigt (wie Anm. 35), S. 259.

<sup>42</sup> „Vennegli fantasia di dipignere in un quadro a olio una testa d'una Medusa, con una acconciatura in capo con uno agrupamento di serpe, la più strana e stravagante invenzione che si possa immaginare mai; ma come opera che portava tempo, e come quasi interviene in tutte le sue cose, rimase imperfetta.“ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. v. Rosaria Bettarini u. Paola Barocchi, Bd. 4, Florenz 1976, S. 23. Dieses Werk ist in der erste Ausgabe der *Vite* nicht zitiert. Zur Diskussion des verlorenen Vorbildes von Caravaggio im Kontext der Medici Familie vgl. John Varriano, *Leonardo's Lost Medusa and Other Medici Medusas from the Tazza Farnese to Caravaggio*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 139 (1997), S. 73–80.

<sup>43</sup> Vgl. Detlef Heikamp, *La Medusa del Caravaggio e l'armatura dello Scia' Abbās di Persia*, in: *Paragone* 17, 199 (1966) S. 62–76.

<sup>44</sup> Aber vgl. Heikamp (wie Anm. 43), S. 63.

<sup>45</sup> Bettarini u. Barocchi (wie Anm. 42), S. 21. Das Bild der Medusa von Rubens, heute im Kunsthistorischen Museum in Wien, wurde ungefähr zwanzig Jahre später um 1617–18 gemalt, aber es ist sicherlich auch von Vasaris Erzählung inspiriert; vgl. Michael Jaffé, *Rubens*, Mailand 1989, S. 232, Nr. 448.

<sup>46</sup> Louis Marin, *To Destroy Painting* [1977], Chicago-London 1995, S. 132–133.

<sup>47</sup> Marin (wie Anm. 46), S. 130–131. Die Beziehung des Selbstbildnisses zu Fontanellato ist nicht nur zeitlich sehr eng. Gemäß einer Version des Mythos war es Diana, die Narziß mit unerfüllbarer Selbstliebe strafte; vgl. Juana Danis, *Einführung*, in: J. Danis, J. Lacan, *Narzißmus in Mann und Frau*, München 1996, S. 149.

<sup>48</sup> Zur Poesie von John Ashbery vgl. Richard Brilliant, *Portraiture*, Cambridge (Mass.) 1991, S. 158. Das Bild hat die Imagination der besten modernen Kunst- und Kulturhistoriker entzündet: Gustav Friedrich Hartlaub, *Zauber des Spiegels*.

- Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst, München 1951, S. 192; Heinrich Schwarz, *The Mirror in Art*, in: *Art Quarterly* 15 (1952), S. 97–118; Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Hamburg 1957, S. 8, 12, 14, 24–30, 124 und 212; Louis Marin (wie Anm. 46), S. 126–135: „The Portrait in the Convex Mirror“; Jurgis Baltrusaitis, *Der Spiegel. Entdeckungen, Täuschungen, Phantasien* [1978], Giessen 1986 (2. Auflage 1996), S. 294–296; Joachim Schickel, *Narziß oder die Erfindung der Malerei. Das Bild des Malers und das Bild des Spiegels*, in: *Spiegelbilder*, Hannover-Duisburg-Berlin 1982, S. 14–26; Ute Davitt Asmus, *Fontanello I. Sabatizzare il mondo. Parmigianinos Bildnis des Conte Galeazzo Sanvitale*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 27 (1983), S. 19; Daniel Arasse, *Les miroirs de la peinture*, in: *L'imitation, aliénation ou source de liberté?* Paris 1985, S. 63–88; Martin Warnke, *Der Kopf in der Hand*, in: Werner Hofmann (Hg.), *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*, Wien 1987, S. 55–61, ND in: Martin Warnke, *Nah und Fern zum Bilde. Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie*, Köln 1997, S. 108–120; Richard Brilliant, *Portraiture*, Cambridge (Mass.) 1991, S. 157–158; Victor I. Stoichita, *L'instauration du Tableau. Métapeinture à l'aube des Temps modernes*, Paris 1993, S. 234–238; Jonathan Miller, *On Reflection*, London 1998; Mary Rogers, *The Artist as Beauty*, in: Francis Ames Lewis u. Mary Rogers (Hgg.), *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, Aldershot 1998, S. 96–97. So weit ich weiß, wurde ein Vortrag von Rudolf Preimesberger am Kunsthistorischen Institut in Florenz, der dem Selbstbildnis Parmigianinos gewidmet war, nie publiziert.
- <sup>49</sup> Bettarini u. Barocchi (wie Anm. 42), S. 534–535. In dieser Passage betont Vasari zwei wichtige Aspekte, die Spannung zwischen der naturgetreuen Perfektion der Darstellung und der Fiktion sowie den Kontrast zwischen Nah und Fern.
- <sup>50</sup> Zu Jan van Eyck gibt es neben den zahlreichen Monographien über den Maler und sogar über das Arnolfini-Porträt auch reichlich Literatur über den Spiegel in der Kunst; vgl. beispielsweise Jan Bialostocki, *Man and Mirror in Painting: Reality and Transience*, in: *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, New York 1978, S. 61–72, ND in: Jan Bialostocki, *The Message of Images. Studies in the History of Art*, Vienna 1988, S. 93–107, insb. S. 94; vgl. auch Arasse (wie Anm. 48), S. 70–71 und 74–75. Für Dürers Selbstporträts vgl. vor allem Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago-London 1993.
- <sup>51</sup> Zum Problem des Narzißmus in der Psychoanalyse vgl. vor allem Sigmund Freud, *Zur Einführung des Narzißmus* [1914], in: *Gesammelte Werke*, Band 10, Frankfurt 1946 (8. Auflage 1991), S. 137–170 und Jacques Lacan, *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint* [1949], in: *Schriften I* [1966], ausgewählt und hg. v. Norbert Haas, Berlin 1986 (4. Auflage 1996), S. 61–70. Lacans Begriff des Ideal-Ich ist für die Untersuchung von Selbstbildnissen von besonderer Bedeutung und wurde von Harry Berger Jr. in einem Artikel über Porträts im generellen mit Profit benützt: Harry Berger Jr., *Fictions of the Pose: Facing the Gaze of Early Modern Portraiture*, in: *Representations* 46 (1994), S. 87–120.
- <sup>52</sup> Marin (wie Anm. 46), S. 132.
- <sup>53</sup> Brilliant (wie Anm. 48), S. 158.
- <sup>54</sup> Zur 'Blindheit' des Künstlers vgl. die Gedanken Derridas, die er anlässlich der Exponate einer Ausstellung im Louvre im Jahre 1990 formulierte: *Aufzeichnungen eines Blinden: Das Selbstporträt und andere Ruinen*, München 1997.
- <sup>55</sup> Vgl. unter anderem Cristelle L. Baskins, *Echoing Narcissus in Alberti's *Della Pittura**, in: *Oxford Art Journal* 16 (1993), S. 25–33.
- <sup>56</sup> Hans Belting u. Christiane Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994; vgl. auch Christiane Kruse, *Eine gemalte Kunsttheorie im Johannes-Veronika-Diptychon von Hans Memling*, in: *Pantheon* 54 (1996), S. 37–49.
- <sup>57</sup> Zu Escher und dem Begriff der 'Seltsamen Schleife' oder 'the „Strange Loops“ phenomenon' vgl. Douglas R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid*, Hassocks (Sussex) 1979, S. 10–15 (dt. Ausgabe: *Gödel, Escher, Bach: ein Endloses Geflochtenes Band*, Stuttgart 1985, S. 12–17). Zum Selbstporträt von Escher im Kontext des Manierismus vgl. Edwin Lachnit, *Zur Geschichtlichkeit des Manierismusbegriffs*, in: Werner Hofmann (Hg.), *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*, Wien 1987, S. 32–42.