



K. Zur Kopfhaltung bei der Betrachtung von Deckenmalerei

→ Deckenmalerei, himmelnder Blick,
Kopfhaltung, Rezeptionsästhetik,
Sant'Andrea della Valle, Vertikalsicht

In diesem Beitrag wird die Kopfhaltung bei der Betrachtung von Deckenmalerei untersucht. Zwangsläufig muss die Sicht verlagert werden, um Fresken an einer Decke zu betrachten. Diesem wesentlichen Faktor der Rezeption ist bislang kaum Beachtung geschenkt worden. Am Beispiel von Sant'Andrea della Valle zeigt dieser Aufsatz, inwieweit die Figuren des Kuppelbildes sowie der Pendentifzone die Vertikalsicht der Betrachterin anleiten. Emporschauende Bildfiguren vermitteln gleich einem »Relais« (Ganz 2003) oder als »Prologsprecher« (Brosette 2002) zwischen Kirchenraum und Bildraum und leiten an, es ihnen gleichzutun. Während sich die Haltung der Bildfiguren ikonographisch als eine Hinwendung zum Göttlichen deuten lässt, drängt sich diese Deutung über den Weg der Anleitung auch für die Betrachterinnenhaltung auf. Besucherinnen sind gewissermaßen performativ angeleitet, mit den Figuren die Schau gleich einer Verehrungshaltung zur Decke zu richten. Es ist daher anzunehmen, dass die hier besprochene Kopfhaltung als Resultat künstlerischer Entscheidungen geplantes Mittel gegenreformatorischer Bildpolitik ist.

Die Betrachtung von Deckenmalerei ist grundsätzlich mit einer unangenehmen und schwindelerregenden Untersicht verbunden. Es sei denn, wir betrachten sie durch Spiegel, die zur angenehmeren Betrachtung aufgestellt werden. Die Entscheidung, Malerei an eine Decke anzubringen, stellt die Betrachterin **01** des Bildwerks vor die Aufgabe, es in einer ungewöhnlichen Haltung wahrzunehmen. Die Verlagerung des Kopfes in den Nacken beim Aufschauen zum Deckenbild verändert die Wahrnehmung der Vertikalen und damit, wie wir die Ordnung des Raumes überhaupt wahrnehmen. Bemerkenswerterweise wird diesem Umstand in der Interpretation von Deckenmalerei kaum Rechnung getragen. Aufschauend begegnen wir in Deckenfresken oft einer Figuration, die unseren aufschauenden Gestus spiegelt und uns anleitet, es ihr gleichzutun. Im Folgenden werde ich zeigen, inwiefern die Kopfhaltung der Betrachterin für das Verstehen gegenreformatorischer Deckenmalerei von Bedeutung sein kann.

Für die Interpretation eines Deckenbildes und seine Darlegung ist man auf Medien zur Darstellung angewiesen. Dies reicht von einer fotografischen Aufnahme des Freskos bis hin zu einer phänomenal begehbaren Virtual-Reality. In jedem Fall wird man sich bemühen – sowohl für seine Schlüsse als auch für die Didaktik – die Reproduktion nur als Stütze zu gebrauchen. Einige Fragen ergeben sich oft jedoch erst aus der Betrachtung solcher Abbildungen. Bei einer flachen fotografischen Reproduktion drängen sich bestimmte Eigenschaften des Kunstwerks stärker auf als andere. Der mittelbare Zugang zu den Werken unterliegt der Norm der Zweidimensionalität. Das führt im Fall der Deckenmalerei zum Fokus auf **Sinneffekte** wie der Ikonographie. Sie lassen sich in der fotografischen Reproduktion sehr viel besser untersuchen als vor Ort, wo man unbequem den Kopf in den Nacken legen muss. Die Deckenmalerei befindet sich nicht in einem luftleeren, körperlosen Raum, sondern sie ist in einem architektonisch gestalteten Gefüge situiert. Die fotografische Reproduktion abstrahiert nicht nur von der oftmals räumlichen Kuppelform, sondern auch von den zeitlichen Bedingungen, die mit der Betrachtung von verschiedenen Standpunkten einhergehen. In der Regel nimmt man zur Betrachtung eines Deckenbildes verschiedene Standpunkte ein und unterschiedliche Haltungen. Vor Ort spielen neben **Sinneffekten** eben solche **Präsenzeffekte** **02** der Bewegung und Positionierung der Betrachterin im Raum eine besondere Rolle. Auf diesen Umstand hat die Literatur der vergangenen 20 Jahre vermehrt aufmerksam gemacht. Zentral für diese Neuausrichtung ist die Überlegung, dass der Leib **03** und damit die Bewegung der Betrachterin in der Rezeption des Kunstwerks berücksichtigt werden muss. **04** Herausragend ist in der neueren Literatur Svetlana Alpers' und Michael Baxandalls Erörterung der Fresken in der Würzburger Residenz, **Tiepolo and the Pictorial Intelligence**. **05** Sie beschreiben nicht nur die unterschiedlichen Betrachterinnenstandpunkte und Blickpunkte, von denen das Deckenbild nie vollständig erfasst werden kann, sondern berücksichtigen gar die Veränderung des Lichteinfalls je nach Jahres- und Tageszeit. In **Andrea Pozzo und die Videokunst** macht Felix Burda-Stengel auf die Wichtigkeit der Kinästhetik bezüglich der Deckenmalerei in **Sant'Ignazio** aufmerksam. Das Annähern und Entfernen vom perfekten linearperspektivisch konstruierten Augpunkt ermöglichen, so Burda-Stengel, ein Ein- und Ausschalten des Quasi-Wunders in Form der Deckenmalerei. **06** David Ganz zeichnet in **Barocke Bilderbauten** narrative Strukturen in den Bildensembles römischer Kirchen des 17. Jahrhunderts nach.

■ **01**

Ich verwende in diesem Text das generische Femininum.

■ **02**

Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt am Main 2004. Vgl. Dieter Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2002.

■ **03**

Leib meint hier gemäß der Phänomenologie den empfundenen und gelebten Körper, nicht den Körper als Gegenstand. Zur Unterscheidung Leib/Körper: vgl. Dietmar Kamper, »Körper«, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Stuttgart 2010, S. 426–450, insb. S. 428–430; vgl. Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966, S. 89 ff.

■ **04**

Vgl. David Ganz, Stefan Neuner, *Mobile Eyes. Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne*, München 2013. Vgl. August von Schmarsow, »Über den Werth der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde«, in: *Bericht über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig*, 47, Leipzig 1895, S. 44–61.

■ **05**

Vgl. Svetlana Alpers, Michael Baxandall, *Tiepolo and The Pictorial Intelligence*, New Haven und London 1994.

■ **06**

Vgl. Felix Burda-Stengel, *Andrea Pozzo und die Videokunst. Neue Überlegungen zum barocken Illusionismus*, Berlin 2001, S. 22f. und S. 102.

■ 07

David Ganz, *Barocke Bilderbauten. Erzählung, Institution und Illusion in römischen Kirchen 1580–1700*, Petersberg 2003.

In seinen narratologischen Überlegungen bezieht er sich nicht nur auf die Ikonographien und ihre Vernetzung quer durch das Kirchengebäude, sondern berücksichtigt institutionelle und künstlerische Ansprüche semiotisch im Bildaufbau und seiner Vernetzung. ⁰⁷ Für Ganz ist die Bewegung und mithin Körperlichkeit als eine notwendige Bedingung interessant. Ohne sie könnten die einzelnen Bildteile in ihrer Struktur nicht sinnvoll werden. Diese drei hier kurz benannten Ansätze haben gemein, dass sie die raumzeitlichen Bedingungen der Kunst stärker in den Blick nehmen.

Die Kopfhaltung bei der Betrachtung der Deckenmalerei von **Sant'Andrea della Valle** – um die es im Folgenden gehen wird – fand in dieser Diskussion bislang hingegen kaum Erwähnung. Dabei ist gerade sie zentral für das Medium der Deckenmalerei, das sich dadurch auszeichnet, sich **über mir** und nicht **vor mir** zu befinden. Die längere Betrachtung der Fresken ist nicht nur schmerzhaft, sondern führt zu einem unsicheren Stand bei der Betrachtung. Von diesen **Präsenzeffekten** abstrahieren wir jedoch. Das flachgedruckte, vor mir liegende Bild, verfälscht die fast ekstatische Haltung unter der Decke und die damit einhergehende Wahrnehmung. Dass die Kopfhaltung bloß eine Nebensache bei der Gestaltung sei, wurde bereits von John Shearman angezweifelt: ⁰⁸ Besonders Künstler haben von der schmerzhaften und unbequemen Nackenstellung Kenntnis gehabt. Michelangelo klagte in einem Sonett über die Schmerzen bei der Ausmalung der **Cappella Sistina**:

»[...] La barba al cielo, e la memoria sento
in sullo scrigno, e `l petto fo d'arpia,
e `l pennel sopra `l viso tuttavia
mel fa giocciando, un ricco pavimento [...]« ⁰⁹

■ 08

Vgl. John Shearman, *Only Connect. Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992, S. 149ff.

■ 09

Gottlob Regis, *Michelangelo's Gedichte*, Berlin 1842, S. 291.

Bei der Ausmalung, die sich über Jahre hinzog, muss das Alltagsleiden auch in die Planung eingegangen sein. Wir können davon ausgehen, dass es teils eine Maßhaltung der architektonischen Proportionen und der Ausstattung sowie der daraus resultierenden Kopfhaltungen gegeben hat. Künstler haben möglicherweise versucht, eine zu starke Verrenkung der Betrachterin zu vermeiden. Hierauf verweist eine im Reisetagebuch überlieferte Aussage Berninis, der empfiehlt, die Höhe, Breite sowie die Wölbung einer Kirche so zu proportionieren, dass die Sicht nicht zu unbequem werde. ¹⁰ Weiter illustriert er dies – wie so oft – mit einer Anekdote:

»Einst sei einem Architekten eine Kirche gezeigt worden, die stark überhöht war. Aus Protest habe er seinen Mantel mitten auf dem Kirchenboden ausbreiten lassen, anders sei ihm diese Betrachtung zu unbequem.« ¹¹

■ 10

Vgl. Paul Fréart de Chantelou, *Bernini in Paris. Das Tagebuch... über den Aufenthalt Berninis am Hof Ludwig XIV.*, hrsg. v. Pablo Schneider u. Philipp Zitzlsperger, Berlin 2006, S. 29.

■ 11

Ebd.

Die Betrachtung des an der Decke angebrachten Freskos erfordert unweigerlich, dass ich meinen Kopf in den Nacken lege, die Augen nach oben wende. Mein Stand ist unsicher, taumelnd, das Sichtfeld vom Rest des Raumes abgewandt. Die etwaige Größe und Unklarheit des gesamten Freskos verlangt für eine vollständige Betrachtung, lange in dieser Stellung zu verhar-

ren. Bewege ich mich in dieser Kopfhaltung durch den Raum, bin ich geradezu orientierungslos. Mein Blick ist ausschließlich auf das Sujet gerichtet.

Die körperliche Erfahrung bei der Betrachtung von Deckenmalerei kann versuchsweise so beschrieben werden: Während ich aufschau, gerate ich in einen schwindelerregenden Zustand. Es ist kein Drehschwindel, der mich völlig überwältigt, sondern eine Art Schwankschwindel, unter dem ich nicht die Kontrolle verliere, mich aber in einer unsicheren Lage wiederfinde. Während dieses unsicheren Aufblickens empfinde ich meinen eigenen Leib anders als im Moment der Perzeption eines Tafelbildes auf Augenhöhe. Gerade oder leicht aufschauende Haltungen können als gewöhnlich bezeichnet werden. Die **Horizontalsicht** begünstigt es, ein Bildfeld konzentriert zu erfassen. Die **Vertikalsicht** hingegen beeinträchtigt die fokussierte Betrachtung und verlagert meine Aufmerksamkeit partiell auf die Propriozeption, das heißt, auf die Wahrnehmung und Empfindung des eigenen Körpers. Dass mein Leib für mich »anwesend« wird, bedeutet nicht zwangsläufig, dass ich registriere, wie er meine Wahrnehmung beeinflusst. ¹² Das heißt, ich werde auch unabhängig meiner gerichteten Betrachtung des Deckenbildes von Affekten und Empfindungen beeinflusst, die aus der Haltung resultieren. Diese Tatsache verändert meine herkömmliche Wahrnehmung oder schränkt sie gar erheblich ein. Dem Leib kommt nur dann besondere Aufmerksamkeit zu, wenn unsere Interaktion mit der Welt in irgendeiner Weise gestört ist. Die Haltung unterhalb des Freskos führt nicht nur zu einer anderen Wahrnehmung der Malerei. Sie kann zu einer anderen Aufmerksamkeit für meinen eigenen Leib führen, was wirkungsästhetisch (gerade im sakralen Kontext) interessant sein kann. Wir können in aller Regel die physische Anordnung unseres Leibes zur Welt korrekt einschätzen. Es kommt jedoch zu erheblichen Abweichungen, wenn der Kopf der Betrachterin nicht aufrecht zur Erde ausgerichtet ist. ¹³ So wundert es kaum, wie die Kunstgeschichte des vorletzten Jahrhunderts wirkungsästhetische Probleme des Barock beschrieb. Der Beschauer vergesse die »enge Begränzung seines Leibes«, seine »Selbstversetzung« lasse ihn »in weitere und weitere Bahnen« entschweben. ¹⁴

Wolfgang Schöne hat 1961 in einem Aufsatz argumentiert, dass die »unbequeme und schwindelerregende« ¹⁵ **Vertikalsicht** nur für wenige Fälle der barocken Deckenmalerei angenommen werden kann. Sie müsse in aller Regel aus der **Schrägsicht** und gerade nicht aus der **Vertikalsicht** betrachtet werden. Auch in einer exzentrischen Schrägsicht nehmen wir jedoch noch immer eine vergleichsweise ekstatische Vertikalsicht ein. Wer sich im Langhaus oder unter der Kuppel einer Kirche (oder auch in einer profanen Architektur) befindet, schaut zumindest zeitweise in der **Vertikalsicht** empor. Dies geht auch aus Schönes Analyse der Sichtpunkte bei der Betrachtung der **Chiesa Nuova** hervor ^[01]. Bei der Betrachtung nehmen wir nicht nur eine, sondern mehrere Sichtpunkte ein. ¹⁶ Anhand eines Längsschnitts zeigt uns Schöne einzelne Standpunkte der Betrachtung der Decke und mithin den Grad der Verrenkung beim Aufschauen. Solche Sichtpunktanalysen sind hilfreich, die Kinästhetik der Werke zu veranschaulichen. Wie auch Perspektivkonstruktionen geben sie Anlass, die **Schräg-** oder **Vertikalsicht** als bewusste Setzung zu begreifen.

■ 12

So beschreibt Sartre den Leib als »unsichtbar gegenwärtig«. vgl. Jean-Paul Sartre, *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Hamburg 1993, S. 574.

■ 13

Vgl. Horst Mittelstaedt, *A new solution to the problem of the subjective vertical*. *Naturwissenschaften*, 70, 1983, S. 272–281.

■ 14

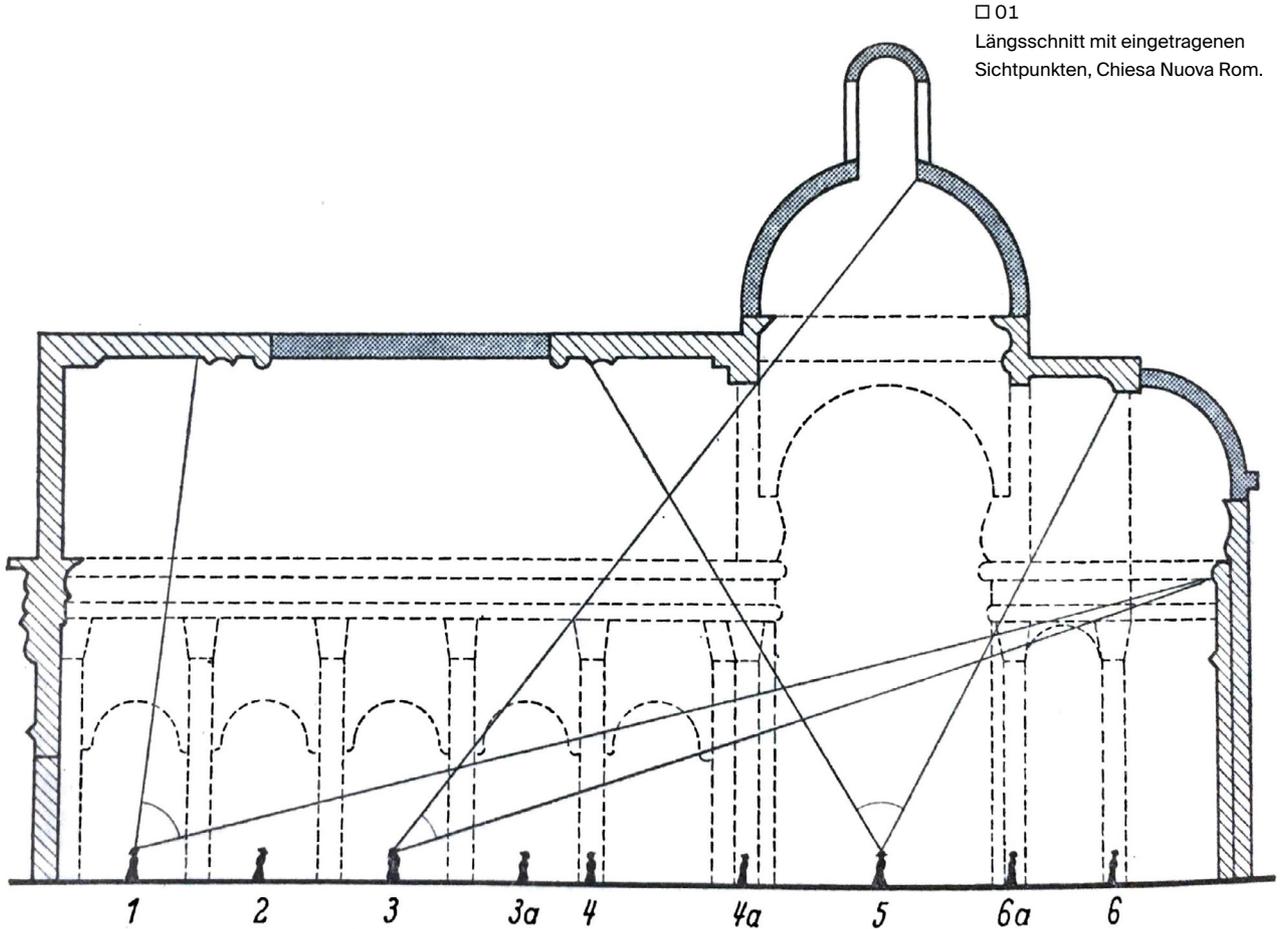
August von Schmarsow, *Barock und Rokoko. Eine kritische Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur*, Leipzig 1897, S. 27.

■ 15

Wolfgang Schöne, *Zur Bedeutung der Schrägsicht für die Deckenmalerei des Barock*, in: Martin Gosebruch (Hg.), *Festschrift Kurt Badt zum Siebzigsten Geburtstag*, Berlin 1961, S. 144–172, hier S. 144.

■ 16

Vgl. Schöne 1961, S. 144.



Neben phänomenologischen Überlegungen zum Leib, die alleinstehend zu allgemein für eine konkrete Interpretation bleiben, ist die Kopfhaltung rezeptionsästhetisch von Interesse. Ich werde mich der Haltung der Betrachterin über den »Umweg« der Bildfigur nähern. Denn die emporblickende Haltung ist motivisch in der Kunst des 17. Jahrhunderts auffällig häufig rezipiert worden und wird durch ihre Referentialität zur Betrachterin eine Grundlage des Verstehens. Ich konzentriere mich im Folgenden auf die Deckengestaltung von Sant'Andrea della Valle [02](#)[03](#).

□ 02

Giovanni Lanfranco, Kuppelfresko,
1621–1625, Sant'Andrea della
Valle, Rom).





□ 03
Domenichino, Andreaszyklus und
Pendentifzone, 1623–27, Blick in den
Innenraum, Sant'Andrea della Valle, Rom.

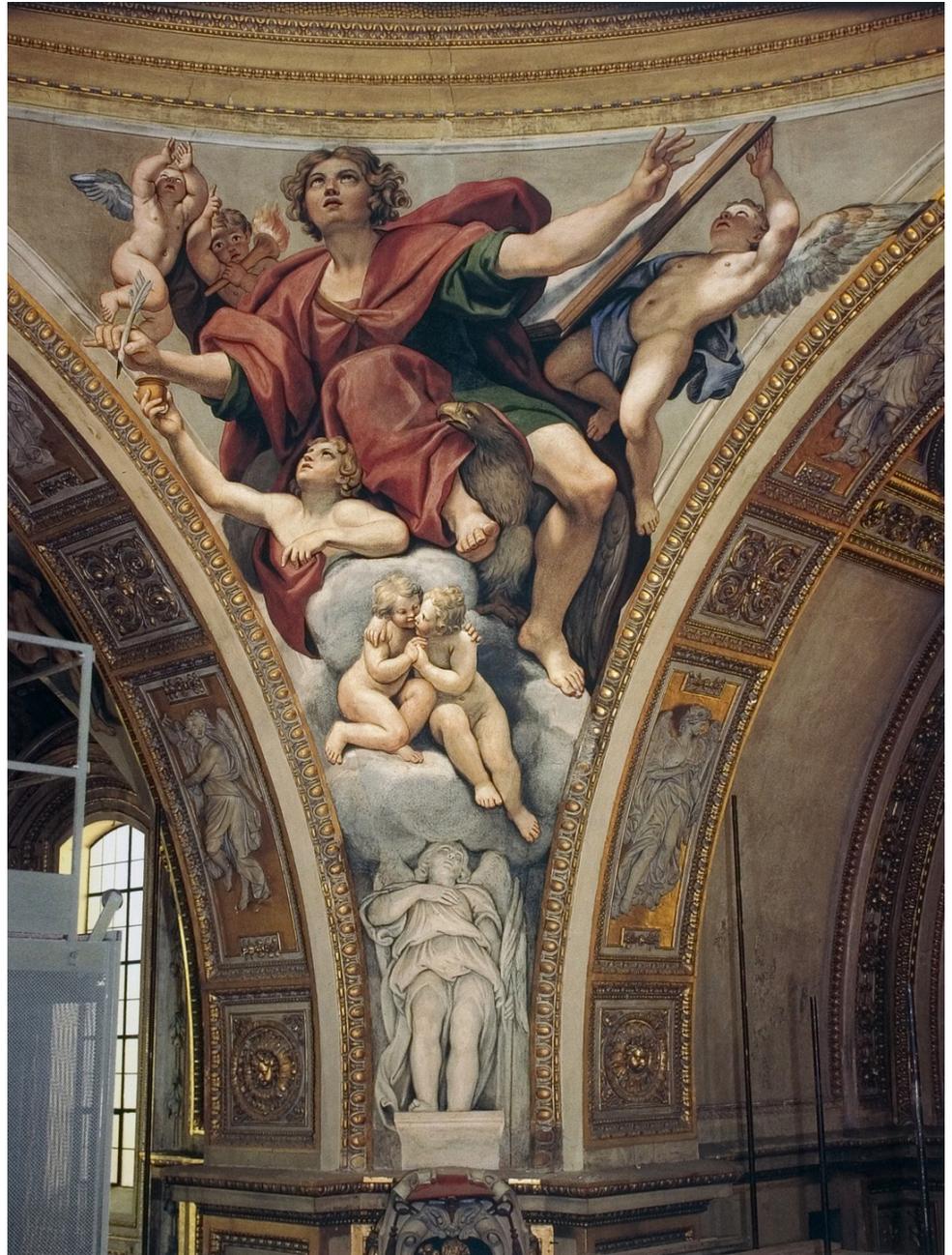
■ 17

Vgl. Ganz 2003; außerdem: Elisabeth Oy-Marra, *Innovation als kritische Revision des Alten. Lanfrancos römische Kuppelfresken*, in: Ulrich Pfisterer, Gabriele Wimböck, Novità. *Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600*, Zürich 2011, S. 263–295; Alba Costamagna, *La Cupola di Sant'Andrea della Valle*, in: Erich Schleicher (Hg.), *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, Milano 2001, S. 71–91; David Ganz, *Öffnungen. Visionäre Himmelsbilder und die Deckenmalerei des Barock*, in: Jörg Jochen Berns, Thomas Rahn, *Projektierte Himmel*, Wiesbaden 2019, S. 284–315.

■ 18

Vgl. Ganz 2003; Maria Grazia Bernardini, *Gli Evangelisti del Domenichino*, in: Alba Costamagna (Hg.), *Sant'Andrea della Valle*, Mailand 2003, S. 195–235.

Eine erschöpfende Analyse der Kuppelfresken ist nicht das Ziel der nachfolgenden Überlegungen, die vielmehr die Position und Haltung der Betrachterin zum Gegenstand haben. In stark geraffter und pointierter Form soll allein die Betrachterinnenposition zum Thema werden. Der dabei unvermeidlichen, eigentlich unverzeihlichen cursorischen Behandlung vieler zentraler Aspekte und Fragestellungen ist sich der Autor bewusst. **17** Die Freskierung des Innenraums der Theatinerkirche in Rom wurde in den 1620er Jahren von den Künstlern Giovanni Lanfranco und Domenichino gestaltet. Lange hat man auf die Rivalität der zwei Künstler hingewiesen. David Ganz zeigte durch die Analyse narratologischer Bezüge wie die Beschreibung von Blickkorrespondenzen, dass es sich um ein Gemeinschaftswerk handelt und die Fresken in der Kuppel und dem Kirchenraum in Beziehung zueinander stehen. Lanfranco malte die Kuppel aus, während Domenichino den Andreaszyklus im Chorraum sowie die Zwickelzone mit den vier Evangelisten ausmalte. **18**



□ 04

Domenichino, Pendentifzone Johannes der Evangelist, 1624–25, Sant'Andrea della Valle, Rom.

Bereits vom Eingang zu sehen, ist auf dem rechten Zwickel der Evangelist Johannes [03][04] dargestellt, der ekstatisch hinaufblickt. Das »jähle Aufschauen« schreibt David Ganz, erscheine

»als sei der junge Autor mitten im Eintauchen seiner Feder eines überwältigenden Anblicks in der Höhe der Vierung gewahr geworden.« [19]

■ 20
Ebd.

■ 21
Wolfgang Kemp, *Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz*, in: Hans Belting (Hg.), *Kunstgeschichte eine Einführung*, Berlin 2008, S. 247–265, hier S. 256.

■ 22
Vgl. Ursula Brosette, *Die Inszenierung des Sakralen. Das theatrale Raum- und Ausstattungsprogramm süddeutscher Barockkirchen in seinem liturgischen und zeremoniellen Kontext*, Weimar 2002.

Johannes fordert uns auf, es ihm gleichzutun und mit ihm in die hoch oben liegende Kuppel zu schauen. David Ganz beschreibt die Funktion der Figur als ein **Relais**: »Kirchenbesucher können im Schauen der Johannesfigur dabei etwas von ihrem eigenen Schauen wiederfinden.«²⁰ Wolfgang Kemp hat den Begriff des **Relais** als einen »Teil der inneren Kommunikation« definiert, der »zur Rezeptionsvorgabe funktionalisiert wird.«²¹ Die Zwickelfiguren vermitteln in **Sant'Andrea della Valle** zwischen dem Zuschauerraum und dem Bildraum. Ursula Brosette spricht von »Prologsprechern«, um die Verwandtschaft zur dramatischen Inszenierung deutlich zu machen.²² Wir sind, bereits ohne uns unter der Kuppel zu befinden, aufgefordert, den Raum zu durchschreiten und schließlich empor zu schauen. In ^[03] ist gut zu erkennen, wie sich die Kuppel oberhalb des Tambours dem Blick verschließt, während die Schau auf die Zwickelfiguren freiliegt. Der emporblickende Evangelist Johannes ist dabei Vorgabe und Identifikation, und lässt die Wirkung kenntlich werden, die bei der Betrachterin erzielt werden soll. Der Evangelist zeigt in seiner körperlichen Erschütterung gerade diese Affekte, die Vorlage der Wirkungsästhetik sein könnten und bei der Betrachtung ausgelöst werden sollen.



□ 05
Giovanni Lanfranco, Kuppelfresko, Detail, 1621–1625, Sant'Andrea della Valle, Rom.

Dabei komplettiert der unsichere Stand die Wirkung des »Wolkenvertigos«. Johannes, doch auch Figuren im Kuppelfresko selbst leiten an, mit ihnen hinauf zur emporschwebenden Madonna zu schauen [05]. Die einzelnen Figuren stellen nicht nur eine Beziehung zwischen dem Raum und seinen Bildern her, sondern halten die Betrachterin an, auf die gegebenen Figuren und Bezüge zu reagieren und ihre Position nach der Figuration zu wählen, sich also in sie »einzustellen«, mitzumachen. Die Körperhaltung des Johannes [03] steht in einem innerbildlichen Bezugssystem. Im Fall des Evangelisten ist die Kopfhaltung und die körperliche Reaktion gewissermaßen als Demonstrativpronomen oder als Deixis verwendet, die auf die Vision im Himmel zeigt und uns verdeutlicht: »dieses dort oben«. Sie weist aus der Zwickelzone in die darüberliegende Kuppel, in der die Himmelfahrt Mariens dargestellt ist sowie der sie empfangende Christus in der Laterne. Johannes hat eine doppelte Referenz, denn er bezieht sich ebenfalls auf uns. Er zeigt uns, was dort oben liegt und leitet uns zur Betrachtung an. In seinem Schauen können wir etwas von unserem Schauen wiederfinden. Als **Repoussoir** oder **Relais** ist er der Andere, der so ähnlich ist wie ich. Er wird zu einer Identifikationsfigur im Bild. Als Betrachterin bin ich weder außenstehend, objektiv, wie bei der Betrachtung eines Tafelbildes auf Augenhöhe, wo ich die Gegenstände in einem strategischen Überblick betrachte, noch bin ich tatsächlich Teil des bildlichen Sujets – wie könnte ich auch? Vielmehr partizipiere ich durch den Anderen. Meine Betrachtung oszilliert zwischen objektiver außenstehender Betrachtung und subjektiver Partizipation. Gilles Deleuze hat diese Struktur als semisubjektiv oder als **Mitsein** beschrieben. [23]

■ 23

Vgl. Gilles Deleuze, **Das Bewegungs-Bild**. Kino 1, Frankfurt am Main 2013, insbesondere S. 103–109.

Auffällig häufig findet man den aufschauenden Gestus der Figuren als Motiv in der Malerei des 17. Jahrhunderts. Figuren blicken zu Visionen und Himmelfahrtsdarstellungen empor. In einer Vorstudie von 1617 für ein Altarbild kann man Lanfrancos Interesse an der genauen Erfassung der Kopfhaltung beobachten [06]. Johannes' Kopf ist leicht zurückgelegt und seine Augen nach oben gewendet. Die vergrößerte Darstellung und eine zweite Studie bekunden das Interesse des Künstlers für den Ausdruck und die Haltung des Kopfes. Während die kleinere Studie die Kontur genauer erfasst und die Schulterpartie einschließt, sind in der größeren Mimik und Gestik ausführlicher studiert. Den ausgeführten Altarbildern und Deckenmalereien sieht man an, dass Lanfranco den himmelnden Blick sorgfältig bedacht hat. Im Pfingstwunder von 1619 zeigt Lanfranco die gesamte Figuration als eine Variation aufschauender Köpfe [07]. In einem späteren Deckenfresko in der **Certosa di San Martino** füllt Lanfranco ein gesamtes Bildfeld mit einem emporschauenden Engelschor [08].



□ 06
Giovanni Lanfranco, Zwei Studien für den
Kopf von San Giovanni der Pendentifzone
in der Kuppel Gesù in Neapel,
1634–1635, New York, The Pierpont
Morgan Library.

□ 07

Giovanni Lanfranco, Pfingsten,
1616–1617, Fermo, Pinacoteca
Comunale, vorher Hauptaltar in San
Filippo, Öl auf Leinwand (373cm × 241cm).





□ 08

Giovanni Lanfranco, Langhaus und Fresko, 1637–1638, Certosa di San Martino, Neapel.

■ 24

Vgl. Andreas Henning, Gregor J. M. Weber (Hg.), *Der himmelnde Blick. Zur Geschichte eines Bildmotivs von Raffael bis Rotari*, Dresden 1998, S. 17.

■ 25

Cesare Ripa, *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini [...]*, Rom 1603, S. 101.

■ 26

Gerlind Werner, *Ripa's Iconologia. Quellen – Methode – Ziele*, Utrecht 1977, S. 7.

■ 27

Erst die zweite Ausgabe von 1603 schloss auch die Abbildungen ein.

Der **himmelnde Blick** der Bildfiguren versammelt eine Vielzahl verschiedener Passionen, die das Heilige adressieren. So kann der **himmelnde Blick** Hinweis einer Vision, Inspiration oder Anbetung sein. ²⁴ Cesare Ripa beschreibt in seiner *Iconologia* den emporgerichteten Blick, »il viso rivolto al cielo« ²⁵, als ein wichtiges Element der verschiedenen Ikonographien der Anbetung ^[09]. ²⁶ Das Bildwörterbuch der *Iconologia* (1593/1603) stellt ein »unentbehrliches Hilfsmittel zum Verständnis barocker Kunst« dar. ²⁷ Ripas Werk war die primäre Quelle für Bildsetzungen im 17. Jahrhundert.



□ 09

Cesare Ripa, Amore verso Iddio, 1669.

■ 28

Cesare Ripa, *Iconologia Overo Descrittione Di Diverse Imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione*, Venedig 1669, S. 18.

■ 29

Vgl. Thomas Kirchner, *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz 1991, S. 36.

Die *Iconologia* versammelt Allegorien und Personifikationen. Sie gibt Begriffen, Tugenden und Lastern, Elementen oder Regionen eine visuelle Gestalt und soll zur Auseinandersetzung anregen. In der ersten bebilderten Ausgabe von 1603 wird die *desiderio verso Iddio* durch einen emporschauenden Jüngling mit flammendem Herz dargestellt, begleitet von einem Hirsch, der aus einer Wasserquelle trinkt: »Wie der Hirsch lechzt nach frischem Wasser, so lechzt meine Seele, nach dir, Gott.« (Psalm 42,2) In der hier gezeigten Abbildung aus einer Ausgabe von 1669 ist die Darstellung auf die Geste konzentriert. Die Liebe zu Gott wird hier beschrieben als »Huomo che stia riverente con la faccia rivolta verso il cielo [...]« 28.

Der emporgerichtete Blick ist zudem Bestandteil einiger Passionen, die Charles Le Brun in seinen pathognomischen Studien aufführt. Während Ripa sich in erster Linie auf antike sowie zeitgenössische Bildquellen zur Darstellung der Begriffe bezog, beansprucht Le Brun Idealtypen der Affekte des Menschen zu entwickeln, die er sowohl an der Kunst als auch an den menschlichen Gesichtsmuskeln studierte. 29 Seine Arbeit stellt eine Taxonomie menschlicher Befindlichkeit dar.



□ 10
Bernard Picart. Le Ravissement, aus
Charles Le Brun, Méthode pour apprendre
à dessiner les passions, Edition von 1752.



□ 11
Bernard Picart. L'amour simple, aus
Charles Le Brun, Méthode pour apprendre
à dessiner les passions, Edition von 1752.

■ 30
Charles Le Brun, Le Bruns Méthode
pour apprendre à dessiner les
Passions, Amsterdam 1702, Nr. 14.

Es ist anzunehmen, dass ein Künstler des späten 17. und 18. Jahrhunderts mit Le Bruns **Méthode pour apprendre à dessiner les Passions** (1667/68) vertraut war. Sie ist jedoch nicht lediglich Vorgabe, sondern synthetisiert bereits bestehende Vorstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts. In der Beschreibung der **L'Amour simple** ¹¹, die mitunter an Gott adressiert wird, neigt sich der Kopf »hin zu dem Objekt, welches unsere Liebe verursacht.« ³⁰ Le Brun zeigt zudem **Le Ravissement** ¹⁰ als eine emporschauende Geste.

»[...] der Kopf wird sich zum Herzen neigen, Augenbrauen und Pupille aber werden nach oben gerichtet sein. Durch den in der genannten Weise geneigten Kopf wird die Erniedrigung der Seele ausgedrückt. Aus dem gleichen Grund aber sind Augenbrauen und Augen nicht nach unten, sondern zum Himmel gewandt, auf den sich die Blicke heften, um das zu entdecken, was die Seele nicht erkennen kann [...]« ³¹

Beschreibung und Abbildung fallen hier auseinander. Zwar sind die Augen auch in der schriftlichen Form nach oben gewendet, doch ist der Kopf »zum Herzen geneigt«. Die Abbildung steht jedoch in der Tradition der Visionsdarstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts und zeigt auch den Kopf emporgerichtet. Eine innerlich empfundene Unterlegenheit und Bewunderung zeigen sich durch die äußere Gebärde.

Aber nicht nur in der Kunst, sondern auch in Gebetsanweisungen wurde der **himmelnde Blick** codiert. Hier wird versucht – gewissermaßen *vice versa* – die richtige seelische Stimmung durch das Einnehmen einer bestimmten Körperhaltung zu erzielen. Sie wird nicht wie bei Le Brun abgelesen, sondern zur Bewirkung einer Vision eingenommen. In einem Werk des Heiligen Dominikus, **De Modo Orandi Corporaliter Sancti Dominici**, werden unterschiedliche Haltungen beim Gebet vorgestellt, wozu auch die Wendung zum Himmel gehört. Dominikus leitet das Gebet mithilfe bestimmter Körperhaltungen an, um so »die Ekstase der Beschauung« ³² erreichen zu können. ³³ Die bebilderte Schrift wurde im 13. Jahrhundert in Bologna veröffentlicht und war auch im 17. Jahrhundert noch verbreitet. ³⁴ Die sieben Stationen beginnen mit der Aufforderung, sich niederzuknien und gänzlich auf den Boden niederzuwerfen. Auch wenn es hier noch heißt »Ich bin nicht würdig, die Höhe des Himmels zu schauen« ³⁵, wird bei den letzten Stationen die Verbindung zum Himmel hergestellt (»die Wolken zu durchbrechen«), jedoch nicht visuell, sondern mit Hilfe einer inneren Schau, die wiederum zur Elevation führen kann. ³⁶ Das Emporblicken zum Himmel ist im christlichen Kontext so grundlegend, dass wir dazu neigen, ihm keine Beachtung mehr zu schenken. Auch in der Himmelfahrt Christi – die auch textliche Vorlage der Himmelfahrt Mariens wird – ist die Rede vom emporschauenden Blick (Apostelgeschichten 1,9–11): »Da wurde er vor ihren Augen emporgehoben, und eine Wolke nahm ihn auf und entzog ihn ihren Blicken. Während sie unverwandt ihm nach zum Himmel emporschauten [...]«.

Die Kopfhaltung bezeichnet innerhalb der bildlichen Struktur die Anbetung Gottes. Sie ist als Zeichen göttlicher Anbetung deutbar. Körperhaltungen können in Bildern etwa eine figurative Syntax bilden. ³⁷ Das ist gut zu erkennen, wenn sie im Verhältnis einer Zweierheit auftritt wie in Lanfrancos **Pfingsten** ⁰⁷. Unten sind die Apostel zu sehen, oben die Ausgießung des Heiligen Geistes. Die Haltung ist die Konjunktion beider Bildobjekte. Als Teil der Figuration ermöglicht sie die Kommunikation von oberem und unterem Register, von himmlischer und irdischer, von seelischer und körperlicher Welt. Wie wir mit Hilfe Ripas und Le Bruns sehen konnten, gibt es einen Code der Körperhaltungen, die sich als Zeichen auch in ihrer Bedeutung dechiffrieren lassen. Unabhängig davon sind wir,

■ 31
Ebd., Nr. 6. Übersetzung von Stoichita 1997 übernommen.

■ 32
Simon Tugwell, »The Nine Ways of Prayer of St. Dominic«, in: *Mediaeval Studies*, 47, 1985, S. 1–124, S. 94. Übersetzungen von Stoichita (1997) übernommen, S. 188.

■ 33
Vgl. Vgl. Victor Stoichita: *Das mystische Auge. Vision und Malerei im Spanien des goldenen Zeitalters*, München 1997, S. 85 und 97.

■ 34
Vgl. Stoichita (1997), S. 188.

■ 35
Tugwell (1985), S. 1–124, S. 95.

■ 36
Ebd. S. 85 u. S. 97.

■ 37
Vgl. Louis Marin, »The gesture of looking in classical history painting«, in: *History and Anthropology*, 1, 1984, S. 175–191.

gewissermaßen phänomenologisch, mit der Vehemenz dieser Haltungen konfrontiert, wenn sie in unserer Umwelt auftreten. Dabei geht es um so etwas wie Affektübertragung. Diese Figuren haben oftmals die Funktion, zur Empathie anzuregen. Leonardo schrieb in seinem Traktat zur Malerei:

»Die Zusammenstellung gemalter Historien sollen die Beschauer und Betrachter derselben zu Äußerungen des gleichen Affekts bringen, [...], so soll die Seele der Beschauenden und Betrachtenden deren Glieder zu Bewegung veranlassen, daß es den Anschein hat, als seien sie selbst an dem Fall beteiligt, der in der Figuration der Historien zur Vorstellung kommt.« ³⁸

■ 38

Leonardo da Vinci, Traktat von der Malerei, (hrsg. und übers. v. Heinrich Ludwig), Jena 1909, S. 126 (§ 246).

■ 39

Vgl. Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, Bologna 1582, Bd. 1, Kap. XXI, S. 61 f., vgl. Christian Hecht, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock: Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin 1997, vgl. Leone Battista Alberti, *Kleinere kunsttheoretische Schriften* (hrsg. v. Hubert Janitschek), Wien 1877, S. 120.

Diese Überlegung ist bereits in der antiken Rhetorik tradiert. Sie ist bei Leon Battista Alberti zu finden und auch Gabriele Paleotti fordert im Zuge der Gegenreformation das Mitleiden des Betrachters zu provozieren. ³⁹

Eine Forderung nach Empathie scheint in *Sant'Andrea della Valle* nicht nur erfüllt, sondern durch die räumliche Anlage des Bildes zu einer Sympathie gesteigert worden zu sein. Zwangsläufig blicke ich empor, wie es die Figur des Johannes anleitet. Über die Referenz zur Relaisfigur wird auch die Betrachterin einschließlich ihrer Gesten auf das Bild bezogen ¹².



□ 12

Darstellung der Rezeptionssituation in Sant'Andrea della Valle.

Sie ist aufgefordert es ihr gleichzutun. Die Bildfunktion beschränkt sich also nicht auf eine Empathie, bei welcher die Betrachterin die innere »seelische« Bewegung an den äußerlichen Gebärden ablesen kann. Vielmehr kann von einem **Mitsein** gesprochen werden, welches uns die Partizipation durch die Relaisfigur nahelegt. Die Funktion der Anleitung beschränkt sich nicht auf die Figur des Johannes in der Pendentifzone. Sie ist im vielfigurigen Sujet des Kuppelfreskos angelegt. Dieses setzt sich anachronistisch aus Figuren des Alten Testaments, Aposteln des Neuen Testaments sowie Heiligen zusammen. Links in ⁰⁵ sehen wir Moses die Gesetzestafeln haltend und nach oben schauend, neben ihm eine Figur die Hände faltend und den Kopf zurückgelegt, wobei der Kehlkopf stark hervortritt. Unterhalb dieser Gruppe eine Figur die Hände ausbreitend und empor-schauend. Rechts im Ausschnitt des Freskos sehen wir ebenfalls Figuren den Kopf ekstatisch zum Himmel richtend und die Hände zum Gebet gefaltet oder in einem Empfangsgestus weit von sich gestreckt. Der Dichter Ferrante Carlo beschrieb kurz nach Fertigstellung der Malerei in **Sant'Andrea della Valle** einige der Gesten der Figuren des Deckengemäldes als »Il viso rivolta al cielo«. Carlo benennt sie also mit dem gleichen Wortlaut wie Cesare Ripa, ohne den Betrachter völlig davon auszunehmen, welcher »terribilmente ma con soavità« **disotto in sù** in die Weite der Kuppel hinaufschauet. ⁴⁰ Unten stehend, schauen wir gewissermaßen **mit** den anderen empor. ⁴¹ Die Disposition der Deckenmalerei stellt die Kopfhaltung der Betrachterin zwangsläufig her und macht sie in Bezug auf die Anleitungfiguren als eine Verehrungshaltung verständlich. Die Kuppel präfiguriert die Anwesenheit einer Gemeinde, die durch meine eigene Anwesenheit ergänzt wird. ⁴² Jacques Lacan hat anhand Tintoretto's Fresko der **Seeschlacht von Lepanto** auf eine Gemeinschaftsbildung und bildlich verkörperte Norm aufmerksam gemacht. »Was sieht das Volk in diesen gewaltigen Kompositionen?« fragt er »Den Blick jener Leute, die, wenn das Volk nicht da ist, in diesem Saale Rat halten. Hinter dem Bild ist ihr Blick da.« ⁴³ Diese Überlegung gilt entsprechend für das Kuppelfresko von **Sant'Andrea della Valle**. Ich habe die gleiche Körperhaltung und bekomme einen Platz zugewiesen, bei dem ich das Heilsgeschehen in den Höhen des Himmels mit den Figuren wahrzunehmen scheine. Die Betrachterin wird wie die übrigen Figuren unter das Heilsereignis subordiniert. Sie ist Teil eines Zuschauerraums, Teil einer Gruppe. Sie betrachtet das Heil an der Schwelle zur Bildfigur. Dieses »Wir« deutet emphatisch auf die transzendente Erscheinung hin und verstärkt sie gerade durch die Anwesenheit einer ganzen Gemeinde.

Die Kopfhaltung ist in diesem Zusammenhang nicht nur von wirkungsästhetischem Interesse, da sie Überwältigungseffekte hervorruft. Sie markiert auf dem Körper einen religiösen Diskurs des 17. Jahrhunderts, der sich ausgehend von Quellen und anhand der Referenz von Bildfigur und Betrachterin erschließen lässt. Die künstlerische Auseinandersetzung um **himmelnde Blicke** beschränkt sich nicht auf das gerahmte Bildfeld, sondern lässt den Körper der Betrachterin zu einem Zeichenträger werden. Ausgehend vom Bild wird die Haltung nolens volens zum Teil der bildlichen Figuration. Die Möglichkeit, die Deutung einer Figur auf die Körperhaltung einer realen Betrachterin zu übertragen, scheint ein methodisch gewagtes Unterfangen: Wie kann meine eigene Haltung eine bestimmte Bedeutung erfahren, ohne dass ich diese bewusst evoziere oder meiner unbewussten Verfassung Ausdruck verleihe? Hier wurde ein Referenzsystem dargelegt,

■ 40
Nicholas Turner, Ferrante Carlo's
descrittione della Cucpola di S. Andrea
della Valle dal Cavalier Gio: Lanfranchi,
in: *Storia dell'arte* 12, 1971, S. 297–
325, hier S. 317 ff. und S. 322.

■ 41
Siehe auch Ganz 2003, S. 35.

■ 42
Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe
der Psychoanalyse*, Wien 2015, S. 120.

■ 43
Ebd.

das die innerbildlichen Bezeichnungen und Bedeutungen auf die außerbildliche Betrachterin überträgt. Die Überlegungen betreffen, um dies noch einmal zu verdeutlichen, nur die Haltung und den Platz innerhalb der Ordnung des Bildes, nicht das Subjekt und seine Kompetenz, denn über tatsächliche Empfindungen oder Frömmigkeitsgebaren lässt sich wenig sagen. Nur innerhalb der Bildordnung erfährt die Haltung der Betrachterin eben jene Bedeutung, die durch die Referenz zur Relaisfigur hergestellt wird.

An diesem hier einleitend dargelegten Beispiel kann nachvollzogen werden, wie entscheidend die Haltung der Betrachterin für das Bildverständnis ist. Neben den Strategien der Positionierung durch Perspektivkonstruktionen sind es solche der Figuration, die durch ein **Repoussoir** oder **Relais** Rezeptionsvorgaben und gar bestimmte Körperdiskurse transportieren und damit die Kopfhaltung der Betrachterin in einer Sinnstruktur verständlich werden lassen. Die räumliche Disposition eines Kunstwerks gehört zu den künstlerischen Problemen, die grundsätzlich Beachtung finden müssen. Zum einen gehen damit bestimmte Rezeptionsvorgaben einher, die unseren Leib bedingen. Zum anderen kann die räumliche Disposition in die Figuration eingehen und mithin Anleitung zur Partizipation der Betrachterin geben – wie dieser Text anhand des **himmelnden Blicks** zeigen konnte.

Neue Formen der Reproduktionsmedien, um zum Thema dieses Bandes zurückzuführen, können zwar niemals die Situation der Kirchen und Schlösser rekonstruieren, sie sind aber in der Lage, neue methodische Ansätze dahingehend zu stützen, dass das verfügbare Material die Sichtweise auf Kunstwerke nicht länger auf **Sinneffekte** beschränkt, sondern zudem **Präsenzeffekte** fokussiert. **Digitale Raumdarstellungen** können zumindest tendenziell vermeiden, die Fresken gleichsam aus ihrem »gelebten« Kontext auszuschneiden, indem sie zum Beispiel die Kopfhaltung veranschaulichen oder erlebbar werden lassen.