

Wolfgang Brückle/Jürgen Müller

»Die unzimblichen *Gemähl* sein Lehrmeister und *Zeyger*«

Kunsttheoretische Splitter bei Hippolyt Guarinoni

Die folgenden Ausführungen zur gegenreformatorischen Kunsttheorie beziehen sich nur auf einen sehr eingeschränkten Teil der *Grewel*-Schrift des Guarinoni. Und zwar soll das zwanzigste Kapitel, das »Vom Grewel der belustigung ausz den unzüchtigen Gemählen« überschrieben ist, nebst den angrenzenden Auslassungen zur Ästhetik skizzenhaft in den literarischen Kontext der theoretischen Debatten seiner Zeit gestellt werden – soweit er sich überhaupt bestimmen läßt. Denn, das sei schon eingangs bemerkt, im Grunde entzieht sich der Text systematischer Erörterung weitgehend.

In seinen *Greweln der Verwüstung* warnt Guarinoni vor den Gefahren des sittlichen Verfalls in den Wissenschaften, der Erziehung, der öffentlichen Ordnung und in Kunst und Kultur. Für die Darstellung dieses Bereiches wählt er bevorzugt die Versuchungen, die der menschlichen Gesittung von der Schauspielkunst und von der Malerei her drohen, indem diese die öffentlichsten unter den Künsten sind (wenngleich er selbst, wie sich aus eingestreuten Konfessionen über seine Jugendzeit entnehmen läßt, vor allem durch Lektüre sich verführen ließ).¹

Guarinonis Argumentation ist in einem sehr weiten, unspezifischen Sinne kunsttheoretisch. Das heißt: Sie ist nicht in erster Linie für fachlich interessierte Laien bzw. Sammler oder gar bildende Künstler gedacht. Nur an einer einzigen Stelle geht es um Fragen des künstlerischen Personalstils, zumeist aber allgemeiner um Fragen bildnerischer Nachahmung, d. h. würdiger und unwürdiger Bildthemen. Kurz: es geht – ohne daß der Begriff fallen würde – um das Problem des bildnerischen Decorums. Es fällt auf, und damit ist auch der Unterschied zu älteren kunsttheoretischen Traktaten benannt, daß unter Guarinonis Adressaten auch Repräsentanten der gesellschaftlichen Ordnung fallen, also städtische und ländliche Obrigkeiten, Lehrer und Pfarrer, woraus sich ein erster Bezug zur Kunsttheorie der Gegenreformation ergibt.

Bekanntlich ist Gabriele Paleottis *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (1582) als der ambitionierteste Versuch gegenreformatorischer Kunsttheorie Frag-

1 Zur ersten Einführung vgl. Hubert Jedin, *Das Tridentinum und die bildenden Künste*, in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 74 (1963), S. 321–339; Anthony Blunt, *Kunsttheorie in Italien 1450–1600*, dt. München 1984, Kap. VIII, bes. S. 80 ff.; Ilse von zur Mühlen, *Nachtridentinische Bildauffassungen*. Cesare Baronio und Rubens Gemälde für S. Maria in Vallicella in Rom, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Künste* XLI (1990), S. 23–60.

ment geblieben. Von den geplanten fünf Büchern sind lediglich zwei erschienen. Grosso modo lassen sich die in viele Unterkapitel aufgeteilten Bücher folgendermaßen beschreiben: Das erste Buch behandelt Herkunft und Funktion der Malerei, das zweite bestimmte Arten der Malerei, weiterhin aber auch Gattungen der bildenden Kunst. Die nicht erschienenen Bücher drei bis fünf könnte man unter folgenden Begriffen zusammenfassen: zunächst Nacktheit als Ärgernis bzw. Probleme des Anstands, dann Ikonographie und schließlich adressatenbezogene Reflexionen, wie etwa die Klassifikation angemessener Präsentationsorte für jeweils verschiedene Kunstwerke. Daß Paleotti die größtmögliche Öffentlichkeit erreichen wollte, wird deutlich in der Zusammenschau seiner Zielgruppen. Nicht nur »avertimenti alli curati nel fare dipingere le loro chiese« liefert der Bologneser Bischof, sondern er spricht auch darüber, wie die »pitture« in den »osterie«, den »case particolari di ciascuno« auszusehen hätten.² Besonders sei in diesem Zusammenhang auf das geplante Kapitel XXVI hingewiesen, das sich nachfolgend Guarinoni zur Aufgabe gemacht zu haben scheint: »Quello che dovrebbero fare i superiori, così spirituali come temporali, i padri di famiglia, i capi dell'arti, e ciascuno in quanto può, per svellere gli abusi delle imagini.«³ Das bestimmend Neue dieser Theorie ist wohl in dem Versuch zu sehen, so differenziert wie möglich eine visuelle Öffentlichkeit zu konstruieren entsprechend dem Wunsch, dem Ausdruck des Katholizismus zu ubiquitärer Wirkung zu verhelfen.

Alle gegenreformatorische Theoriebildung in Beziehung auf die bildende Kunst ist nur denkbar vor dem Hintergrund aristotelischer Philosophie. Es sei auf den Beginn der *Metaphysik* verwiesen, der den Sinneswahrnehmungen sowohl in erkenntnistheoretischer als auch in physiologischer Hinsicht einen gewissen Eigenwert einräumt: Zu sehen, schreibt Aristoteles, ist eine wahre Lust.⁴ Jede Bilddidaktik nimmt von hier ihren Ausgangspunkt, da implizit behauptet wird, daß die Wahrnehmung unabhängig von den Inhalten als positiv erlebt werde. Dies hat zwar nichts mit heutiger Wahrnehmungspsychologie zu tun. Aber es macht doch für die nachtridentinische Kunsttheorie ästhetische Gebilde zu einer möglichen Anfechtung des Intellektes, in deren Herrschaft der rechte Glauben seinen Anhalt haben soll.

2 Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane, diviso in cinque libri* (Bologna 1582), in: Paola Barocchi (Hrsg.), *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bd. II, Bari 1961, S. 508. Allgemein zur Kunsttheorie der Gegenreformation vgl. neben den in Anm. 1 genannten Titeln Paolo Prodi, *Ricerche sulla teoria delle arti figurative nella Riforma cattolica*, Bologna 1984. Speziell zu Paleotti vgl. ders., *Il Cardinale Gabriele Paleotti*, 2 Bde., Roma 1959. Neuerdings vgl. ders., Giuseppe Olmi, *Gabriele Paleotti, Ulisse Aldrovandi e la cultura a Bologna nel secondo Cinquecento*, in: *Kat. Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*, S. 213–235.

3 Paleotti (wie Anm. 2), S. 509.

4 »Alle Menschen streben von Natur nach Wissen. Dies zeigt ihre Liebe zu den Sinneswahrnehmungen. Denn sie lieben diese Wahrnehmungen um ihrer selbst willen, unabhängig vom Nutzen, und zur mehr als alle anderen Wahrnehmungen diejenigen, die durch die Augen vermittelt werden.« Aristoteles: *Metaphysik*; deutsch von Friederich Bassenge, Berlin 1990, 980a. Im Anschluß weist Aristoteles auf die Überlegenheit des Sehsinns hin, der uns »mehr als alle anderen Sinne« zur Erkenntnis führt.

Sehen und erkennen

»Nihil est in intellectu, quod prius non fuerit in sensu.« So Aristoteles. Gesetzt den Fall, daß nichts im Verstand ist, was nicht vorher auch in den Sinnen war, kommt der bildenden Kunst eine ungeheure Aufgabe zu: Sie kann die Grenze zwischen der inneren Welt des Intellekts und der äußeren Welt der Dinge durchlässig werden lassen. Sie kann durch die Personifikation etwa eines Begriffs sinnhaft das zur Anschauung bringen, was eigentlich dem Verstand vorbehalten schien. Bilder (im weitesten Sinne) haben also die Aufgabe, zwischen der dinglichen Welt und dem Verstand zu vermitteln. Denn ontologisch betrachtet sind sie weder das eine, noch das andere. Insofern sie allerdings Teil an beiden haben, können sie diese auch miteinander in Verbindung bringen. »Das Gemähl ein formb aller Sachen ist«, heißt es dazu bei Guarinoni.⁵ Aus dem genannten aristotelischen Diktum konnte man allerdings eine politische Konsequenz ziehen: Wer die Welt des Sichtbaren beherrscht, beherrscht ebenso die Gedanken der Menschen. Die Unterschiedlichkeit der Auffassungen protestantischer Reformatoren in diesem Punkt ist bekannt. Die katholische Seite jedenfalls ging durchweg von der beschriebenen Anschauung aus. Die oben angeführte aristotelische Äußerung, Quelle aller ihrer zeitgenössischen Erwägungen zur öffentlichen Funktion von Kunst, findet sich dementsprechend unter der Überschrift »Cognitione« in der *Iconologia* Cesare Ripas: »Donna che stando à sedere tenghi una torcia accesa, & appreso havrà un libro aperto, che con il dito indice della destra mano l'accenni. La torcia accesa, significa, che come à i nostri occhi corporali, fà bisogno della luce per vedere, così all'occhio nostro interno, che è l'intelletto per ricevere la cognitione delle spetie intelligibili, fà mestiero dell'istrumento estrinseco de sensi, & particolarmente di quello del vedere, che dimostrarsi col lume della torcia, perciòche come dice Aristotele: Nihil est in intellectu, quod prius non fuerit in sensu, ciò mostrando ancora il libro aperto, perche ò per vederlo, ò per udirlo leggere si fà in noi la cognition delle cose.«⁶

Ripa weist deutlich auf die Aufgabe der äußeren Sinne und besonders auf die Vormachtstellung des Sehsinns hin, woraus sich auf die Bedeutung des Bildes schließen läßt. Auch dies ist ein aristotelisches Diktum: keine Erkenntnis ohne

5 Hippolytus Guarinonius, Die Grewel der Verwüstung Menschlichen Geschlechts. Ingolstadt 1610, S. 224. Im folgenden wird bei Zitaten aus diesem Werk nur noch auf die Seitenzahl verwiesen. – Anhand dieser Textstelle sei durch einen Vergleich mit dem Jesuiten Pontanus auf das zumindest in theoretischer Hinsicht geringe ästhetische Differenzierungsvermögen Guarinonis verwiesen. An der zitierten Stelle fährt der Text fort: »Die unmündigen kindlein[...] erschrecken ob den gemahlenen abschewlichen Thieren [...]. Was im Werck ein Grewel/ ein Grewel im Gemähl ist.« (S. 224) Dagegen schreibt Jacob Pontanus in den *Poeticarum Institutionum Libri Tres* (Ingolstadt 1594): *Non ipsae res tragicae, sed earum excellens imitatio nos delectat: ut in pictura leonum, draconum imitatio, quas bestias vivas fugimus, aut in pariete, aut peristromate artificium manu bellissime expressas insatiabiliter contemplamur.*« Zitiert nach Erwin Rotermond, *Der Affekt als literarischer Gegenstand*, in: Hans Robert Jauf (Hrsg.), *Die nicht mehr schönen Künste*. München 1968, S. 239–70, hier S. 251.

6 Cesare Ripa, *Iconologia* (1603). Nachdruck Hildesheim/New York 1970, S. 70.

Bilder der Vorstellung. Im Umkehrschluß ließ sich aus einer solchen Annahme des Bewußtseins als einem Bilderhort folgern: keine Vorstellungsbilder ohne Rückschlußmöglichkeit auf das Bewußtsein. Im Streit um Michelangelos Jüngstes Gericht im Vatikan, das in den Diskussionen mehrfach zum Prüfstein gegenreformatorischen Geschmacks wurde, führte das dazu, daß ein Verteidiger der Fresken im pruden Entsetzen über die nackten Figuren nur den Beweis eines verderbten Geistes sah.⁷ Guarinoni machte sich eben diese Argumentationsweise zu eigen. Auch ihm geht es um die Besetzung einer Art von gesellschaftlichem Imaginären mit den Repräsentanten einer innerlich bereinigten Phantasie.

Exkurs: Erotik

Die Bandbreite mythologischer Aktdarstellungen, die Guarinonis Zorn vor allem auf sich zieht, ist in der Kunst um 1600, trotz aller Eingrenzungsbestrebungen auf papsttreuer Seite, noch sehr groß.

Guarinoni selbst gesteht die Notwendigkeit von unbekleideten Figuren bei bestimmten Themen der christlichen Ikonographie zu (S. 323), ohne sich jedoch genauer der Frage zu widmen, wie diese denn nun von unkeuscher Betrachtungsweise unanfechtbar blieben. Allzu spezifisch künstlerische Probleme sind die Sache des Arztes nicht, und die Rigorosität seiner moralisierenden Lesart hat ihm den Vorwurf der Prüderie wohl zu Recht eingehandelt (selbst das häusliche Entblößen beim Baden erscheint ihm noch als unziemlich).⁸ Es scheint, daß er

7 Dieser Gedanke findet sich bei Vasari. Vgl. Blunt (wie Anm. 1), S. 86.

8 Im Kontext einer Phänomenologie der Nacktheit wird er zitiert bei Hans Peter Duerr, *Nacktheit und Scham*. Frankfurt am Main 1988, S. 62 f. – Dem katholischen Anteil an der Entwicklung der europäischen Kultur hat am Beispiel von Guarinonis Entdeckung der »Schöne des Leibs«, Dieter Breuer, das Wort geredet, ohne daß ganz deutlich würde, ob es der Katholizismus oder die Kultur ist, die diesen Hinweis nötig hat. Der Nachweis jedenfalls, daß unsere Kulturgeschichtsschreibung von latentem Protestantismus gelenkt sei, dürfte schwerer zu führen sein, als der von Guarinonis heftiger Prüderie. Dessen von Breuer zitierte Leibesvisitation scheint eher ärztlicher Sorgfalt zu gehorchen als einem Leitbild, das der Autor wiederholt als dezidiert »antidualistisch« bezeichnet hat. (Vgl. »Schöne des Leibs«. Gesichtspunkte zum Auffinden vergessener Kulturleistungen der frühen Neuzeit (...), in: Bernd Thum (Hrsg.), *Gegenwart als kulturelles Erbe*, München 1985, S. 123–129, und vom selben Autor, Hippolytus Guarinonius als Erzähler, in: Harald Zeman (Hrsg.), *Die österreichische Literatur II*, Graz 1986, S. 1117–32. – Dem angeblichen Antidualismus, der am Ende aufs traditionelle Lob der Schöpfung hinausläuft, sei jedenfalls aus Guarinonis Schriften folgende Leibvorstellung entgegengehalten: »*Ens creatum, das von Gott (durchgestrichen: erschaffene Wesen) sowohl leiblich oder körperlich, als unleiblich oder unkörperlich Wesen ist. Das unkörperliche schließt inner sich alle himmlischen und unterhimmlischen Luft- und Höllen-Geister, wie auch der Menschen vom Leib durch den Tod abgesonderte Seelen. Nun aber unter Gestalt des unkörperlichen, so begreift das körperliche Wesen in sich die Himmel, das Gestirn, die vier himmlischen und vier unterhimmlischen Elemente des Feuers, Luft, Wasser und Erde und aller absonderlichen Geschöpfe, denn aller sein zwei allgemeine ursprüngliche Anfang [Erschaffer und Natur].*« Eine »Kulturleistung«, die damals im wesentlichen schon zwei Jahrtausende zurückliegt. Zitiert nach Karl Schadelbauer, *Von den kranken Menschen und der hohen Kunst der Arzneidoktoren*, in: Anton Dörner (Hrsg.), Hippolytus Guarinonius, Innsbruck 1954, S. 91–111, hier S. 102 f. In direktem Gegensatz zu Breuers Interpretation stehen auch die Ausführungen von Jürgen

durch ihre bloße religiöse Autorität die sinnliche Attraktivität ummantelt sieht. Damit steht er Mechanismen in ikonologischer Deutung nahe, die auch die Kunstgeschichte noch an der Einsicht in die oft ambivalente Wirkungsweise manchen Bildes hindert. Ginzburg etwa hat anlässlich Tizians auf die trügerische Neivellierung erotischer Stimulation durch die Vorherrschaft vergeistigender neoplatonischer Deutungsmuster hingewiesen.⁹ Allerdings wird durch die Schwierigkeit der Methodenwahl auch gegenteiligen Klischees zu dauerhafter Gültigkeit verholfen: Dem exzessiven Sammler Rudolph II. sagt man zum Beispiel gerne nach, daß er über seiner Leidenschaft für die Kunst seine Politik vernachlässigt habe, und gibt ihm den Schein eines Sardaphanal, der zügellos seinen ästhetischen Lüsten folgt: die sinnliche Sprache der Kunst als Nahrung für den erotischen Nimmersatt. Die Sekundärliteratur wird nicht müde, der rudolphinischen Kunst (und allgemeiner der manieristischen) eine verfeinerte Erotomanie zu unterstellen. Rudolph II. avanciert dabei zu einer Art »sexual obsédé«, und das kommt dem Urteil seiner Zeitgenossen nach: Ein Estensicher Botschafter wußte seiner Regierung für ein geplantes Geschenk nur den Rat zu geben, es solle ein Gemälde sein, das »etwas sinnlich« sei.¹⁰

Bücking (Kultur und Gesellschaft in Tirol um 1600, Lübeck und Hamburg 1968, dort S. 27–30), der in Guarinonis Schrift den schroffen paulinischen Leib-Seele-Dualismus wiederfindet.

- 9 Carlo Ginzburg, Tizian, Ovid und die erotischen Bilder im Cinquecento, in: Ders., Spurensicherungen. München 1988 (it. 1983), S. 234–58. Siehe zu den Problemen ikonographischer Methode in diesem Zusammenhang auch Horst Bredekamp, Götterdämmerung des Neuplatonismus, in: Andreas Beyer (Hrsg.) Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie, Berlin 1992, S. 75–83. – Ginzburg beobachtet eine zunehmende Bedeutung des Auges für die Apperzeption der Außenwelt im 16. Jahrhundert und weist für eine »Geschichte der Sinne« auf die Vorgabe des Themas bei Karl Marx hin. Die Stelle, die er wahrscheinlich gemeint hat, findet sich in den ökonomisch-politischen Exzerpten von 1844, Studienausgabe Bd. II, Frankfurt 1966 (Hrsg.: Iring Fetcher), S. 106. Daß sich daran noch eine Kulturwissenschaft anschließen lasse, ist zumindest zweifelhaft; was Thomas Kleinspehn im Anschluß an Ginzburg behauptet, läßt sich jedenfalls weder mit Marx noch mit dem besten Willen nachvollziehen. Für ihn ist Guarinoni »fasziniert von der fast magischen Dimension des Auges« und durch die erblickten Sünden insgeheim ergötzt. Auch bei Kleinspehn verdrängt das Auge im stetigen historischen Prozeß die anderen Sinne, wofür die »Grewel« als Beispiel herhalten (vgl. Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit, Frankfurt 1989, S. 92). Noch allgemeiner und noch bedeutungsloser liest sich die These bei Bücking: »Eines der auffallendsten Phänomene der deutschen Kulturgeschichte um 1600 war die ungemein große Anziehungskraft aller optischen und akustischen Reize auf das Volk« (wie Anm. 8, S. 182). Was soll das heißen? Sollen Augen und Ohren zuvor und danach unempfindlicher gewesen sein, noch dazu beim »Volk«? Das bevorzugte Auftreten des Blickes als hervorgehobenes Sinnesorgan hat seinen Grund wohl eher in der physiologischen Mythologie der Zeit und ihrem systematischeren Interesse an deren Reflexion als in größerer Hellsichtigkeit der Zeitgenossen. Ginzburg und Kleinspehn nehmen an, was etwa Bernhard von Clairvaux nur recht gewesen wäre, was aber schon Suger anders sah. – Vasari sei noch erwähnt, der Grund gehabt hätte zu einer Hervorhebung des Auges: »Ich weiß nicht, was größer war, die Beleidigungen des Auges durch die Zeichnungen von Giulio [Romano] oder die Vergewaltigung des Ohres durch Aretino.« Zitiert nach Paula Findlen, Humanismus, Politik und Pornographie im Italien der Renaissance, in: Lynn Hunt (Hrsg.), Die Erfindung der Pornographie, Frankfurt 1994, S. 44–114, hier S. 93.
- 10 Vgl. Werner Weisbach, Der Barock als Kunst der Gegenreformation Berlin 1921, S. 29. Zur Einführung in den Rudolphinischen Geschmack vgl. Görel Cavelli-Björkman, Mythologische Themen am Hofe des Kaisers, in: Prag um 1600, Katalog Essen 1988, S. 61–68, zur Erotik bes. S. 65 ff.

Die Grenze zwischen Erotik und Pornographie ist nur schwer zu bestimmen. Und es ist nicht zweifelsfrei zu beantworten, wann ein Gemälde eindeutig die Funktion hatte, die sexuelle Lust der Betrachter zu stimulieren. Denn auch hier hat man es im Rahmen der literarischen Quellen häufig mit topischen Versatzstücken zu tun. Dazu läßt sich Brantôme anführen, der das Thema der erotischen Verführung ähnlich obsessiv, aber von anderer Seite her angeht: Der Seigneur beschreibt in seinem *Vie des dames galantes* in fortgesetzter Folge, wie Hofgesellschaften durch Bilder erotisiert werden: »Ich halte es nicht mehr aus!« sagt eine in Liebe entbrannte Hofdame in der Gemäldegalerie des Grafen von ChataeuVilain und fordert ihren Liebhaber auf: »Steigen wir schnell in den Wagen und gehen nach Hause, denn ich kann dieses Feuer nicht mehr zurückdämmen [...].« Glaubt man Brantôme, so sind die Grenzen zwischen Erotik und Pornographie gar nicht zu bestimmen, weil die Wirkung sich doch endlich gleiche: Die beschriebene Episode resümiert der Franzose: »Solche Bilder und Gemälde bringen einer zerbrechlichen Seele mehr Schaden als man denkt [...].« Es gebe noch weitere Aktdarstellungen, so fährt er fort, die »verhüllter« seien als die Figuren des Aretino – Aretinos Sonette waren bekanntermaßen mit den überaus freizügigen Darstellungen des Marcantonio Raimondi erschienen –, »aber wie gesagt, es kommt doch alles auf eins hinaus«. ¹¹ Die Selbstgenügsamkeit der Sexualität als Attraktion führt dazu, daß sich nur graduelle, nicht aber prinzipielle Unterschiede zwischen erotischen Darstellungen bestimmen lassen. Vor allem aber dazu: daß sie eine Frage der Rezipientenpsychologie mindestens so sehr wie eine der ästhetischen Normen sind.

Die Effizienz der Malerei

Das bleibt – bei aller Stereotypie von dessen Gedanken zur Kunst – nicht ohne Verbindung zur Bedeutung und zur Gefährlichkeit der Malerei, wie sie Guarinoni in den *Greweln der Verwuestung* darstellt. Die bildende Kunst verdankt ihre Effizienz – ebenso wie das von Guarinoni angesprochene Schauspiel – ihre Wirkung dem Gesichtssinn des Menschen. Wie in einem Spiegel vermag das Bild die Wirklichkeit zu zeigen; es gibt die Form der Dinge wieder: »Seytemal man ein gemahlten Hund eben so wol ein Hund als ein lebendigen Hund nennet/ ein gemahltes Ross ein Ross/ [...]« (S. 224). Diese prinzipielle Unentscheidbarkeit, ob man es mit gemalter oder konkreter Wirklichkeit zu tun hat, besteht natürlich nur so lange, wie das Sprechen über diese Wirklichkeit das einzige Kriterium der Beurteilung bleibt. Am Ende der Lektüre einer langen Landschaftsbeschreibung könnte ein Autor zum Beispiel darlegen, daß es sich lediglich um eine Bildbeschreibung – eine Ekphrasis – handelt und nicht um eine direkte Darstellung der Wirklichkeit. Der Sprache selbst würde sich hier kein

11 Seigneur de Brantôme, *Das Leben der galanten Damen*. Bd I, S. 57. Eine entsprechende Szene auch bei Aretino, *Kurtisanengespräche*: vgl. Findlen (wie Anm. 9), S. 68.

Unterschied entnehmen lassen. Wenn es heißt, daß »das Gemähl ein formb aller sachen« ist, betrifft dies auch die Bildhaftigkeit der Wirklichkeit selbst und nicht nur ihre mögliche Erfassung. Mit anderen Worten: das Gemälde kann die Gestalt aller Dinge nachahmen und ist darin ihren Gegenständen näher, als Worte es wären. Zudem sind sie allgemeiner verständlich: Bilder sprechen, im Gegensatz zu verbalen Äußerungen, eine universelle Sprache.

Diese Fähigkeit zur naturgetreuen Abbildung der Wirklichkeit machte die Malerei zum optimalen didaktischen Mittel, durch das auch die Ungebildeten erreicht werden können, also zur *biblia pauperum*: »Dann wer einfeltig ist/ vnnd noch lesen noch schreiben/ noch vnderst in sein kopff bringen kan/ der verstehet zum wenigsten das Gemähl/ (...).« Ähnlich hieß es schon in Paleottis gegenreformatorischem *Discorso* von 1582: »[...] veduto nondimeno che molti seriano tra' fedeli non così capaci delle cose sacre, ne atti ad entendere quello che fosse scritto.«¹² Aber auch den Tauben und Stummen verhilft die Malerei zur Sprachfähigkeit. Ohne das gemalte Bild wären taube Menschen weder zu erreichen, noch stumme imstande sich mitzuteilen. Entsprechend heißt es: »Item/ wellicher stumm ist/ und nicht reden kann/ der verstehet zum wanigsten das Gamähl/ und kan ausz manichem Gemähl seinem willen zu verstehen geben/ wer taub und gehörlos ist/ der verstehet und höret ausz dem Gemähl was er an worten und stimmen nicht haben kan.« (S. 234) Eben diese Universalität der Malerei ermöglicht es, Bilder auf verschiedenen Niveaus zu verstehen: denn durch sie können Gebildete und Ungebildete zugleich angesprochen werden. Das ist eine Argumentation, die sich ähnlich bei Paleotti findet. Er verweist auf die Paulusstelle im Korintherbrief, wo es heißt, daß »er allen alles geworden sei, um nur einige für Christus zu gewinnen«. Der Bischof schreibt: »Questo esempio pare a noi che debba mover molto i pittori dell' imagini sacre, che sono taciti predicatori del popolo, come più volte è detto, ad affaticarsi con ogn' industria per conquistare più che potranno l'animo di ciascuno et apportare utilità universale a tutti.«¹³ Guarinoni greift offenbar im Rückgriff darauf das seit Aristoteles *De Anima* tradierte Motiv von der Überlegenheit des Sehsinns auf, welcher der eigentliche Leitsinn des Menschen sei. Erst die Möglichkeit der optischen Orientierung lasse die Welt Gestalt annehmen: »Da her der Fürstlich Weltweysz Aristoteles nicht umbsonst gesagt/ das Gesicht sey unter allen andern eusserlichen Sinnen das beste/ das annemblichste/ durch welches der mensch viel unn weit mehr/ als durch kein andern Sinn/ in die Vernunft bringt/ [...].« (S. 180)

Allgewant der Malerei

Ein weiterer Grund für die Effizienz der Malerei besteht in ihrer Ubiquität: sie kann an zahlreichen öffentlichen Plätzen aufgestellt werden und so ein Maxi-

12 Paleotti (wie Anm. 2), S. 207.

13 Paleotti (wie Anm. 2), S. 496–497.

mum an Adressaten erreichen und von vielen Menschen zugleich wahrgenommen werden. Aber auch ihre Beschaffenheit trägt zu ihrer positiven wie negativen Effizienz bei: Die unzüchtige Rede ist schnell vergessen, »das unzüchtig Gemähl aber« – führt der Autor aus – »das bleibt stets/ und ermahnt den Menschen/ so oft an das übel/ als oft er fürüber gehet/ (...).« (S. 231) Schon aus den angeführten Gründen läßt sich schließen: Wer Auftraggeber für bildende Kunst oder Maler ist, kann nicht nur die öffentliche Meinung beeinflussen, sondern stellt diese selbst her. Aber mit den Möglichkeiten der Einflußnahme auf die Illiterati werden auch die Gefahren deutlich, die von der Malerei ausgehen können: Gerade weil das Gemälde die Wirklichkeit abzubilden vermag, darf es nicht unmoralisch sein.

Als ein beispielhaftes Dokument des moralischen Läuterungsprozesses eines Künstlers vor dem erweiterten Publizitätsverständnis der Gegenreformation ist der Brief des Bildhauers Bartolommeo Ammanati bekannt geworden, den er 1582 an die Accademia del Disegno in Florenz richtete: Schändlicher als üble Schriften seien Statuen und Bilder, die böse Gedanken entzündeten, denn sie seien in der Öffentlichkeit und in den Kirchen zu sehen für alle Augen und könnten auf einen Blick unsaubere und obszöne Gedanken wecken.¹⁴ Das glaubt auch Guarinoni, und darin begründet sich der gegenreformatorische Zweck seines Textes.

Die Bestimmungen zur Reformierung der bildenden Kunst im Schlußdekret des Konzils von Trient hatten vorgeschrieben, daß keine Bildwerke mehr aufgestellt werden dürfen, die zu einem strittigen Dogma in Beziehung stünden; alles Unreine und herausfordernd Indezente war verboten. Einfachheit und Verständlichkeit der Darstellung und realistische Interpretation der religiösen Stoffe sollten die Glaubensinhalte verankern.

1577 wurde die römische »Accademia di San Luca« gegründet, in deren Stiftungsbrief als Zweck dieser Einrichtung die Säuberung der Kunst von unedlen heidnischen Elementen und ihre Indienstnahme für die katholische Propaganda genannt wurden. Dort sollten die Künstler religiöse Unterweisung erhalten, eine Aufgabe, die häufig von Jesuiten wahrgenommen wurde. 1603 wurde durch ein Edikt des Kardinals Camillo Borghese alle Kunst, die an einem »heiligen Ort« (das heißt an einem geweihten) Platz finden sollte, der Zensur unterstellt. Zuwiderhandlungen werden durch die Inquisition verfolgt. Die wichtigste Neuerung des Konzils hatte in der Übertragung von Entscheidungsbefugnissen in Fragen der Kunst an die Bischöfe gelegen. Die Bestimmungen des Konzils selbst waren sehr allgemein gewesen und forderten zu zahlreichen Kunsttraktaten heraus, die

14 »Es ist eine schwere und große Sünde, necktie Statuen, Satyrn, Faune und ähnliche Sachen zu bilden und dabei diejenigen Teile zu entblößen, die bedeckt bleiben sultan und die man nicht ansehen kann, ohne sich zu Schumann: Der gesunde Menschenverstand wie die Kunst lehren gleichermaßen, daß sie bedeckt bleiben sollten ... Die anderen begreifen des Künstlers unschicklichen Sinn und seine Gier, zu Befallen, weshalb derartige Werke gegen die Lebensweise ihres Schöpfers zeugen.« Zitiert nach Margot und Rudolf Wittkower, *Künstler Außenseiter der Gesellschaft*, Stuttgart 1989, S. 94 f.

sich mit den ästhetischen und inhaltlichen Problemen religiöser Kunst auseinandersetzen. Einer der wichtigsten Streitpunkte betraf die Darstellung von Nacktheit. Von den Autoren seien hier nur Carlo Borromeo, Johannes Molanus, Antonio Possevino und natürlich der schon zitierte Bologneser Bischof Gabriele Paleotti genannt. Die wesentlichen Forderungen aller dieser Kunsttraktate lassen sich zusammenfassen unter Klarheit, Einfachheit und Einsichtigkeit der Interpretation der thematischen Vorgabe, Realismus im Sinne von historischer Treue, emotionalem Eindruck auf die Frömmigkeit.

Das christliche Decorum

In der grundsätzlichen Ausrichtung von Guarinonis Ausführungen zur Malerei finden sich alle diese Kriterien wieder. Dabei greift er gängige Topoi der von der Gegenreformation in Anspruch genommenen Kunstkritik auf. Überhaupt scheint es, als handle es sich bei seinen Ausführungen hauptsächlich um Kompilationen approbierter Autoren zu didaktischen Zwecken. Es sei hier nur auf jene Textstelle aus der *Politik* des Aristoteles verwiesen, auf die von Erasmus über Molanus bis hin zu Guarinoni immer wieder Bezug genommen wird: »Da wir alle derartigen [unzüchtigen] Reden verbannen, so tun wir natürlich ein gleiches in bezug auf die Ausstellung von unzüchtigen Gemälden oder die Aufführung von solchen Theaterstücken.«¹⁵ In Anlehnung an diese Textstelle liest man in den *Greueln*: »Merck und verwunder dich drob/ was unter andern der uhralt weiterberhümbt Weltweysz Aristoteles lehret/ da er von guter Policey/ die man in den Städten halten solle redet/ damit die Jugent sonderlich wol und tugentlich erzogen/ unnd nicht etwan an fangs balt verführt werde.« (S. 227) – Guarinonis Kritik und seine Forderungen an die Malerei entsprechen auch insofern dem Geist der Gegenreformation, als die protestantische Haltung gegenüber der bildenden Kunst, die Ablehnung christlicher Bildthemen und das humanistische Interesse an mythologischen und historischen Bildthemen – alle diese Tendenzen faßt er vereinheitlichend unter die »sacrischen Predicanten« – scharf angegriffen werden. Sein ganzer Zorn trifft die »nackenden Weibs oder Manns gemähln [...] und Gottlosen heydnischen/ verfluchten/ huorischen/ entblösten Venus Götzen und Bilder [...]« (S. 225). Dieser Aufzählung folgt eine Liste von abzulehnenden mythologischen Bildthemen. Während die Darstellungen der christlichen Heiligen von den Protestanten als Abgötterei verurteilt werden, befürworten diese – so unterstellt Guarinoni – die unmoralischen Abbildungen der heidnischen Mythologien. Diese mythologischen Bildthemen aber seien durchweg Fiktion. Der Autor wendet also den Topos der Lügenhaftigkeit der Malerei gegen seine Gegner; das ästhetische wandelt er in ein moralisches Faktum. Demgegenüber steht die zweite malerische Fiktion – die Übersetzung einer dreidimensionalen Wirklichkeit in eine zweidimensionale Fläche – den Ansprüchen Guarinonis nicht

15 Aristoteles, *Politik*. Deutsch von Eugen Rolfes, Hamburg 1981, S. 279.

entgegen und ist solange zulässig, wie eine Referenz in der historischen Wirklichkeit gewährleistet ist (wozu natürlich alle heiligen Geschehen zählen). Darüber hinaus sind die mythologischen Figuren profaner Malerei sündig und gehören, falls es sie gegeben hat (fügt Guarinoni hinzu – S. 227), nach christlichen Moralvorstellungen sämtliche in die Hölle. Besonders anstößig innerhalb der historischen und mythologischen Sujets ist natürlich die Aktmalerei. Wer Akte malt, zeigt ebenso wie derjenige, der sie anzusehen liebt, seine innere Verderbtheit: »Unzüchtig gemähl ist der Råther/ so ist es eben so ehrlich der Thåter/ oder das Werk/ und eben so wenig ehrlich oder billich ein unschambar gemähl/ mit viehischen lust anzusehen/ als ein unschambers werk zu vollbringen.« (S. 226) Während die Bilder der Heiligen auf das willfährige Gemüt des Gläubigen als *exempla* wirken und zur *imitatio* anregen, verführen die unmoralischen mythologischen Bilder zu unkeuschen Gedanken, die wiederum in einem Maße Schaden zufügen, der bis zum »frühen Tod« führen kann (S. 228). Indirekt appelliert Guarinoni in seiner Argumentation an die Maler und ihre Auftraggeber: Die christlichen Gemälde regen auf keinen Fall die erotische Lust an, das Anschauen mythologischer Gemälde und frivoler Bilder hingegen führt den Betrachter in einen Teufelskreis der Unkeuschheit: Er wird zu unkeuscher Lust erregt, er ist fortan unkeusch und lehnt daraufhin die keuschen Gemälde ab, er ist von krankhafter Unmoral infiziert (S. 229). Eine Mahnung ergeht so an die Künstler und die Kunstbetrachter gleichermaßen: Alle Produktion und Rezeption zeige die innere, moralische Verfaßtheit an. Ebenso gilt: Was jemand denkt und empfindet, zeigt sich an seinen Werken. So ist es eine Welt permanenter Selbstoffenbarung, die im Text entworfen wird (und der der konfessionelle Charakter mancher seiner eingestreuten Lebenserinnerungen zu entsprechen sucht). Der verderbte Mensch ist klar zu erkennen. Dieses Denken in Analogien, die permanent Innen und Außen verschränken, schafft eine zerbrechliche, dauernd von Anfechtung bedrohte Welt, die der Autoritäten und des Kanons bedarf.

Aufgaben der Kunst

Um zu beweisen, daß auch große Künstler ohne die unkeusche Aktdarstellung ausgekommen seien, behauptet Guarinoni, Tizian und Tintoretto hätten in ihren besten Bildern darauf verzichtet, Akte darzustellen. Höher zu schätzen als alle Kunstfertigkeit sei die Schöpfung des Malers, die sich christlicher Inbrunst verdankt; durch sie erst schafft der Künstler Einzigartiges (S 231). Überdies könne der Künstler in züchtigen Bildern seine Kunst ebenso zeigen wie in unzüchtigen. Kunst, Tugend und Nutzen zusammen seien aber höher einzuschätzen als die kunstvolle Darstellung allein. Darum sind züchtige Bilder größere Kunst. Guarinoni wendet sich gegen alle für ihn künstlichen ästhetischen Dualismen, wie etwa die Unterscheidung von Form und Inhalt. Die Qualität eines Gemäldes ist für ihn primär in seinem christlichen Inhalt gegeben und er hält die Unterschei-

ding von Form und Inhalt, von *prodesse* und *delectare* für gefährlich, soweit es im Sinne ästhetischer Gefälligkeit die Kunst bestimmt. Denn das *delectare*, traditionell legitimiert durch die Vermittlung moralischer Wahrheiten, könne ja nur die Ebene der Sinne berühren und damit zur Unkeuschheit verführen. Dagegen soll der christliche Künstler die Menschen zu Gott führen und ihren Glauben bestärken. Dieser Ausrichtung ist jede Schönheit der Darstellung nachgeordnet. So heißt es: »Kunst/ Tugent und nutz beysammen/ sein viel künstlichert dann kunst allein. Wer aber züchtig mahlt/ der zygete sambt der Kunst/ auch Tugent an/ und bringt nutz/ so ist es dann das züchtig Gemähl viel künstlicher dann das unzüchtig.« (S. 232) Der Konsequenz nach fallen Kunst, Nutzen und Tugend hier in eins und heischen einen tugend samen Künstler – was an sich nicht neu ist und die Theorien der Renaissance wie ein roter Faden durchzieht. Ist er ohne Tugend, so soll man ihn, und auch hier dient Aristoteles als Vormund, verjagen bzw., so Guarinoni an anderer Stelle, »außreutten/ und mit nichten in den Städten/ noch einigen ehrlichen orth leyden/ sonder zu den Türcken/ Heyden/ und dessen gelüffters Leut hinschicken« (S. 227 und 230).¹⁶

Die Reformation der Kunst

Formal zeigt sich die Bedeutung des zwanzigsten Kapitels in verschiedener Hinsicht. Zunächst ist es die Schärfe seiner Polemik gegen die säuischen, schweinishen, hurischen Gesellen: unmoralische Maler oder gottlose Häretiker, die durch ihre bösen Absichten, die Menschen und besonders die Jugend zu verderben, vergleichbar erscheinen. Guarinoni ruft zum Schutz der Kinder, der Ungebildeten und Armen im Geiste auf vor den Verführungen durch die allzu schönen Künste. Die von den Künsten ausgehenden Gefahren gilt es zu entlarven und so deutlich vor Augen zu stellen, daß zum einen ein Verbot über diese Verführungen verhängt, zum anderen die Kunst selbst reformiert werden könne. Der Fanatismus der Schrift entspricht der Verderbnis der Welt. Guarinoni spricht diejenigen an, die für Erziehung und moralische Betreuung zu sorgen haben. Die Adressaten für Guarinonis Ermahnungen sind der Hausvater, vielleicht der Lehrer, in jedem Fall aber die dörfliche und städtische Obrigkeit, diejenigen also, die für den Schutz und die moralischen Integrate einer kleineren oder größeren sozialen Gemeinschaft verantwortlich sind: »Spitzet die Ohren ihr frommen Christen Obrigkeiten und habt acht/ [...]« (S. 217), so und ähnlich wendet sich der Text an seine Leser. Genau sind diese freilich nicht bestimmbar. Der Text geht hinaus in alle Welt; schon das trennt ihn vom spezialisierten Kunsttraktat. Guarinoni beschwört die heiligen Jungfrauen und wendet sich an Aristoteles, ruft die Sendboten des Teufels an und die Sünder, hat aber – im zwanzigsten Kapitel etwa in Maler und Obrigkeit – auch einen willigeren »vielgeliebten« Leser (dem

16 Vgl. auch Platon, Republik, 401 b, und das Kapitel über den vornehmen Künstler bei Wittkower (wie Anm. 14).

er entgegenkommt durch Übersetzung der Zitate).¹⁷ Ein Mangel an Systematik eignet allgemeiner dem Konzept der Schrift, die weniger erörternd ist als ein Pamphlet. Auffällig ist in diesem Zusammenhang die Redundanz des Textes. Guarinoni kommt immer wieder auf dieselben Punkte seines Themas zu sprechen, die er in wenig variablen Formulierungen anschaulich zu präsentieren sucht. Wie praktisch seine Absichten zu verstehen sind, wird auch durch die vielen eingestreuten Merksprüche deutlich. Guarinoni beruft sich in seinem Anliegen, wie schon erwähnt, auf Aristoteles, der »der Stadt Obrigkeit« geraten habe, zum Schutze der Jugend eine gute Policy zu halten, die diese vor Unmoral und Unzucht schützen solle: »Wen gehet die sach am meisten an? [...] derhalben [so sage Aristoteles] sol es der Stadt Obrigkeit/ dem Rath/ den Bürgermeistern/ den weisen herrn/ denen/ sagt dieser heyd/ (und merck du Christ)/ sol es zum höchsten angelegen sein/ [...].« (S. 228) Guarinonis Bezugnahme auf Aristoteles verdient als eine weitere Eigenart seines Textes unsere Aufmerksamkeit, die den Ausführungen eine scheinbar dialogische Struktur gibt; denn immer wieder ist es Aristoteles, der über Fragen als Kronzeuge für die Richtigkeit der Thesen aufgerufen wird. Dieser Bezug auf eine ursächlich heidnische Antike hat die Funktion, für den Leser den Anschein größerer Objektivität zu erstellen. Nicht in Fragen des rechten Glaubens, aber in solchen der allgemeinen Policy wird der »Heide« – wie ihn Guarinoni auch nennt – als Autorität angeführt, da er, insofern er einem anderen Weltalter amgehört, nicht parteiisch sein zu können scheint im Kampf der Konfessionen.¹⁸ »Was lernen aber und schreiben offt manliche Christen?«, legt Guarinoni dem Aristoteles als Frage in den Mund und weiß sie nur verschämt zu beantworten: »O ich darffs nicht sagen/ dann du Heyd in sie [gemeint sind die Schein-Christen] und nicht unbillich speyen würdest/ weil sie das gerade widerspil treiben/ [...].« (S. 229) Trotz der Gefahren, die von der Malerei ausgehen, eignet ihr doch eine Dignität, die mit ihrer spezifischen medialen Verfaßtheit zu tun hat. Es scheint kein Zufall

17 Gewidmet ist das Buch Kaiser Rudolph II. Ob er in den Betrachtungen zur Kunst an ihn und seinen Geschmack gedacht hat, läßt sich nicht entscheiden. Immerhin kann er über die Tätigkeit seines Vaters als dessen Leibarzt darüber orientiert gewesen sein. Und daß sich der Text seiner Bestimmung nach einem Fürstenspiegel nähert, läßt manche Passage vermuten. Diese Gattung wurde von jesuitischer Seite aus mit Eifer gepflegt. Vgl. dazu Jean-Marie Valentin, Jesuiten-Literatur als gegenreformatorische Propaganda, in: Horst Albert Glaser (Hrsg.), Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Bd. III, Reinbek 1985, S. 172–205, bes. S. 182–88. Valentin weist auch auf die Funktion der Bilder in der jesuitischen Pädagogik hin. Der Katechismus des Canisius etwa (1569) war mit Holzschnitten illustriert, was Valentin aus der Hervorhebung der sinnlichen Erkenntnis des Thomismus ableitet (vgl. dazu auch Anm. 9).

18 Als Arzt braucht Guarinoni Aristoteles die Reverenz auch dort nicht zu versagen, wo er den humanistischen Antikenkult der Kunst verdammt. Die Lektüre des Aristoteles gehörte derzeit noch zu den Grundbestandteilen des Medizinstudiums; sie ermöglichte über die fachliche Information hinaus auch prototypisch die Autorität des Wissenschaftszweiges in allgemeinen anthropologischen Fragen. Vgl. hierzu August Buck, Die Medizin im Verständnis des Renaissancehumanismus, in: Ders., Studien zu Humanismus und Renaissance. Wiesbaden 1991, S. 232–52, bes. S. 237. – Zugleich ist der Verweis charakteristisch für die humanistische Erziehung, die Guarinoni als Schüler der Jesuiten erhalten hat. Für sie war es Programm, den Humanismus mit seinen eigenen Waffen zu bekämpfen. Vgl. Wilfred Barner, Barockrhetorik. Tübingen 1970, S. 327–30.

zu sein, daß es sich bei den Exempla besonders sündhafter Künstler – Praxiteles und Pygmalion – um Bildhauer handelt. Pygmalion, der sich in sein eigenes Werk verliebt, verdeutlicht noch einmal als negatives Exemplum die Folgen einer unchristlichen Kunst, in welcher die sinnliche Begierde schon für die Schönheit des Werkes ursächlich ist. Auch der Maler Aurelius, der »kurz vor Kaiser Augusto« gelebt hat, bezeugt, daß sich pornographische Vorlieben bis in die Antike zurückverfolgen lassen, also schon von daher einen Rückfall in die heidnische Vorwelt bedeuten. Allerdings entsprechen dem nicht prinzipiell die Möglichkeiten der Malerei. Denn diese – davon scheint Guarinoni auszugehen – besitzt gegenüber der Skulptur einen ontologischen Vorrang. Fester Bestandteil des antiken Sagenstoffes waren veritable Liebesverhältnisse von Menschen und Statuen gewesen, die bis zur Vergewaltigung von Steinskulpturen gingen. Durch Überlieferung bei Plinius waren daraus im Mittelalter venus- bzw. teuflisches besessene Statuen geworden. Die mimetischen Eigenschaften dieser Kunst legten mehr als andere Gattungen den Übergang ins fleischliche Leben nahe.¹⁹ – Demgegenüber entspricht die adaptierende Wahrnehmung gemalter Wirklichkeit der besonderen Fähigkeit der Malerei, zweidimensionale Flächen räumlich erscheinen zu lassen. Sie ist zwar »bloßer Schein«, defizient gegenüber der realen Welt – die immer auch die der Sünde ist –, besitzt aber doch eine gewisse Dignität in bezug auf die transzendente Welt des Glaubens. Die Anschauung der Malerei transformiert den Menschen für die Dauer dieses Aktes, enthebt ihn seiner Körperlichkeit und schafft durch Entbindung von den Fesseln des Fleisches die Voraussetzung für eine Vergegenwärtigung des Martyriums und eine daraus resultierende *Compassio*. Ziel und Zweck einer christlichen Darstellungsweise ist diese Bewegung des Gemüts, die erfordert, daß die Figuren in ihrem Leid lebhaft – als lebten sie – vor Augen geführt werden: Realismus im Dienste des Glaubens. Aber auch generell – so weiß Guarinoni zu berichten – vermag die Malerei in einem Spiegel so zu schildern, daß »darin das Menschlich Gemüt/ ohn alle bereitschaft/ gefahr/ [...] wo es ihm gefällig einkehren [...]« (S. 184) Der Malerei eignet demnach die Fähigkeit, das Entfernte in den Bereich der Anschauung zu holen, den Betrachter derart der schlagendsten Exempla versichernd.

Konformität

Aber Guarinonis Text umgeht die Probleme bzw. Fragen, die sich aus dem eigenen Anspruch ergeben, durch einfaches Schweigen. Denn um wirklich garantieren zu können, daß die Malerei der gegenreformatorischen Ordnung zugute kommt, wäre es natürlich am besten, wenn die Maler automatisch zu den Heiligen gehörten. Paleotti etwa verzeichnet in seinem *Discorso* Heilige, die

19 Siehe dazu Bertold Hinz, Statuenliebe. Antiker Skandal und mittelalterliches Trauma, in: Marburger Jahrbuch für Kunstgeschichte XXII (1989), S. 135–42.

angeblich auch gemalt haben. Die Unmittelbarkeit der göttlichen Schau enthebt den Theoretiker der Malerei der Aufgabe, das *Decorum* wirklich definieren zu müssen. Auch Guarinoni setzt den heiligen Maler lieber voraus, als daß er erklärte, wie man zu einem solchen wird. Hierin ist offenbar seine spärliche Auswahl an Beispielen begründet. Der fromme Maler Christoph Schwartz ist für Guarinoni ein solcher gegenreformatorischer Modellathlet, der – so weiß der Autor zu berichten – in München für die Jesuiten ein derart überzeugendes Gemälde schaffen konnte, daß niemand es zu kopieren vermochte. Ein Wunder also? Zumindest in der Legende findet sich da Bestätigung für die Allianz von beispielhafter Schönheit und der Heiligkeit der Kunst.²⁰ Daß aber diejenige Malerei, der es allererst um die Produktion von Kunst geht, nicht immer konform zur Glaubensausübung stehen kann, wußte schon Erasmus von Rotterdam im *Ciceronianus* von 1528 zu beklagen. So heißt es im genannten Dialog: »Und wenn heutzutage jemand die jungfräuliche Gottesmutter so darstellte, wie Apelles einst die Diana malte, oder die Jungfrau Agnes in der gleichen Gestalt wie Apelles die in der gesamten Literatur gefeierte Anadyomene, wenn er der heiligen Thekla das Aussehen der Lais gäbe: Würdest du so einem Maler sagen, daß er an Apelles heranreicht?«²¹ Natürlich gibt es darauf eine eindeutige Antwort: Künstler und des weiteren Rhetoren, die Fragen des Stils über solche der christlichen Lehre stellen, erziehen die Menschen nicht zur funktionalisierenden Wertschätzung Ciceros, sondern zum Heidentum. Nur zur Unterstützung historischer Richtigkeit duldete Erasmus das *Decorum*. Auch das war ein moralisches, kein ästhetisches Argument gewesen. Die Historie läßt sich aber, weniger noch als ästhetische Regeln, nicht in einem Corpus fassen. Es mag insofern bezeichnend sein, daß Paleottis *Discorso* Fragment geblieben ist (Molanus allerdings hat eine Art ikonographischen Index). Die drei geplanten Bücher, die konkrete Anweisungen hätten enthalten sollen, sind nie erschienen.²¹ Wenn man alle Bedingungen, die hier denkbar wären, ausführen wollte, so müßte man die künstlerische Phantasie einholen. Und es müßten alle denkbaren behandelt sein, um die unaus-

20 Der jesuitischen Kunst wird dadurch anekdotenhaft ihre gegenreformatorische Sonder- und Führungsrolle bestätigt: Laut Paleotti wird ein Kunstwerk bereits durch seinen christlichen Inhalt geheiligt, wahlweise aber auch durch ein an ihm vollzogenes Wunder (vgl. von zur Mühlen, wie Anm 1, S. 30 ff.). Daß mehr ein gesegnetes Geschehen denn eine bravouröse Artistenleistung in der Anekdote liegt, ergibt sich allerdings erst im Kontext Guarinonis. Woher er die Behauptung bezieht, ist ungewiß. Bei van Mander ist sie nicht erwähnt, wohl aber der Ruhm des Künstlers bestätigt: »Die Perle der Malerei von ganz Deutschland ist in unserer Zeit Christoph Schwartz von München in Bayern gewesen.« Vgl. Carel van Mander, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler. München und Leipzig 1906, II S. 96. Auch Sandart sind die fehlschlagenden Kopierbemühungen nicht zu Ohren gekommen. Die Qualität des Malers schätzt er noch ähnlich ein (Joachim von Sandart, *Academie der Bau-, Bild- und Malerey-Künste von 1675*. München 1925, S. 118). Daß Schwartz schon zu Lebzeiten zu Kopien Anlaß gab, lag im Mißverhältnis zwischen seinem Ruhm und seiner geringen Produktion. Rudolph II. ließ gar durch Hans von Aachen eines seiner Gemälde wiederholen. Vgl. zu des Schwartz Ruhm und Nachruhm weiterhin Brigitte Volk-Knüttel, *Candid nach Schwartz*, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst XXXIX* (1988), S. 113–32, bes. S. 116–18.

21 Erasmus von Rotterdam, *Ciceronianus sive De optima dicendi genere. Ciceronianer oder Der beste Stil*, in: ders.: *Ausgewählte Schriften*, Bd. 7; hrsg. von Werner Welzig, S. 2–355, hier S. 131.

weichliche Unwägbarkeit in der Überführung von Textgehalten in Bilder ebenso wie die anschließende Erregbarkeit der Betrachterphantasie zu unangemessener Rezeption im Zaume zu halten. Entsprechend undeutlich bleibt in den vollendeten Teilen des Traktates, wie ein allerchristlichstes Gemälde konkret auszusehen habe; lediglich die Themen weiß Guarinoni zu benennen:

Heilige, die als christliche Exempla dienen können. Nur ein Musterbuch hätte hier die erforderliche Effizienz. In der Tat scheint eine Tendenz in der Kunst um 1600 den Konformitätsdruck spürbar zu machen, der von den religiösen Anforderungen an sie ausgeht. Es ist nämlich auch unabhängig von denjenigen künstlerischen Zentren, an welchen das rhetorische Lehrideal der *Imitatio* ausschlaggebend wirken konnte – etwa in Prag – ein verstärkter Zug zum Kopierwesen und zur Normierung künstlerischer Formensprache zu beobachten. Für manche Bereiche des christlichen Kultes wurde fast ausschließlich nach Stichvorlagen gearbeitet.²² Den Auftraggebern als den Observanten religiöser Linientreue kam diese Möglichkeit der Vorauswahl natürlich entgegen. Daß ihnen unbedingte Folge zu leisten sei, forderte auch die zeitgenössische Kunsttheorie selbst ausdrücklich.²³

Bewegung des Gemüts und *Colores rhetorici*

Nur an einer einzigen Stelle kommt Guarinoni auf die eventuelle ästhetische Notwendigkeit der Nacktheit von Figuren zu sprechen: »Es ist mir nicht unbekannt, das auch viel unter den gebürlichen/ ja Gottseligen dingen sein/ die man nicht anderst allein im nackenden anzeigen kan/ als etwan die Biltnuß Christi am Creutz/ die Geyblung/ [...].« Des weiteren nennt Guarinoni hier die Bildnisse der Märtyrer. Aber nicht in der Darstellung des Nackten bestehe dort die Kunst, »sonder ausz der erbärmlichen/ oder eyferigen/ oder andächtigen Anmutung/ [...] dadurch das Menschlich Gemüt bewegt wird/ gleichsamb die Sach lebendig vor Augen stunde.« (S. 232) – Die Bewegung des Gemüts bildet den in den *Greweln* immer wieder beschworenen Effekt, welchen die Kunst im Betrachter zu bewirken habe. Die Wortwahl ist charakteristisch, und nicht zufällig tritt sie stets in Verbindung mit einem anderen Begriff auf. Über das Schauspiel, das seinen hohen Stellenwert bei Guarinoni der Tatsache verdankt, daß es »nichts anders seyn/ dann ein lebendigs gemähl«, heißt es: »so ist wol zu dieser Zeit in der gantzen weiten und breiten welt kein Ergötzlichkeit über diese/ in welcher mancher Gottloser (...) bewegt/ und in ein bessers und Gottsseligers leben zu treten

22 Diese Feststellung bei Heinrich Geissler, Die Zeichnungen des Augsburger Bildhauers Caspar Meneller, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst XXXIV (1983), S. 59–100, hier S. 93. Seines Erachtens liegt eine geistesgeschichtliche Vorbereitung dieses Phänomens allerdings in einer Überführung des mittelalterlichen »Imago-Gedankens« in »formalästhetischen Vorstellungen«, die den approbierten Formen kultische Bedeutung sichern (vgl. ebd., S. 92–94). Die Gegenreformation in Bayern erwähnt er nicht.

23 Vgl. Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura* (1590), Hildesheim 1965, S. 263.

entzündt wirdt« (S. 215, vgl. z. B. auch S. 229). Daß Entzündung auf Bewegung folgt, ist mehr als eine metaphorische Beliebigkeit für Guarinoni, der als Arzt über die Affektenlehre als selbstverständliches Basiswissen zur menschlichen Physiologie verfügt. Die Augen – daher ihre hervorragende Rolle im Erkenntnisprozeß; Guarinoni spricht von den Freuden, »so durch die Augen ins Menschlich Gemüt kommen« (S. 224) – sind durchlässig für die *spiritus*: Vehikel unentschiedener Konsistenz, die die Abbilder der Welt zum Herzen tragen.²⁴ Die Tätigkeit des Herzmuskels überträgt in Ausdehnung und Erwärmung die Neigungen der Seele auf die physischen Reaktionen, das heißt auf die Affekte. So kann die visuelle Auffassung erotischer Signale nach zeitgenössischem Verständnis Begierden hervorrufen (die wiederum nichts Psychologisches an sich haben, sondern in einem durch die innere Erwärmung entstehenden Säftestau erklärlich sind²⁵). Die Unausgewogenheit der Körperflüssigkeiten vermag so auch die »abkürzung ihres lebens« bei den Betrachtern unlauterer Gemälde zu erklären, da sie »gleichsamb durch ein schädlichs Gifft von grund verderbt« (S. 224) werden. »Herzu/ herzu/ ihr verdambten Hellen Gespenster/ [...] hier opfert man euch die Augen/ das Hertz/ den Leibs gesondt/ bald darauf die Seel« (S. 225). Dennoch sind die Passionen der Seele zumindest dort schlechthin verdammenswert, wo der Aristotelismus das wissenschaftliche Denken beherrscht.²⁶ Der oben angesprochene Rückbezug aller Erkenntnis auf die Sinne und die vermittelnde Tätigkeit der Affekte machte aus ihnen Instrumente der Überzeugung auch in positiver Hinsicht, zumal deren Zweck in der reinen Liebesneigung der christlichen Seele zu sehen ist. So sind für die medizinische Theorie der Aristotelesnachfolge die *humores* als die Medien der Seelenregungen zwar möglichst rein zu erhalten, nicht aber auszutrocknen.²⁷ Im Gegenteil sind sie als die Garanten dafür angesehen, daß die Vermittlung auch

24 Vgl. Thomas Rahn, Anmerkungen zur Physiologie der Liebesblicke in Lohensteins Agrippina, in: *Simpliciana XIV* (1992), S. 163–76, bes. S. 163 f.

25 Guarinonius S. 226: »Dann was die Viehischen Augen gern sehen/ die Ohren gern hören/ das unschambar Maul gern redt/ dessen übergeheth das inner hertz dermassen starck/ das es durch alle fünff Thor und Thüren/ Augen/ Ohren/ Nasen/ Maul und Henden herauß muß/ nicht underset/ als mit gebür ein volles Secret/ deß allenthalben/ und an unterschiedlichen Orten außbricht/ von menge des wusts wegen.«

26 Die mit dem Aristotelismus um die Vorherrschaft konkurrierende antike Denktradition wird im 17. Jahrhundert die Stoa, der freilich die Leidenschaften unbedingt suspect waren. Vgl. zur Antikenrezeption in diesem Bereich Gerhard Oestreich, *Policey und Prudentia civilis in der barocken Gesellschaft von Stadt und Staat*, in: Albrecht Schöne (Hrsg.), *Stadt – Schule – Universität – Buchwesen und die deutsche Literatur im 17. Jahrhundert*. München 1976, S. 10–21.

27 Der Reinheit steht zu dieser Zeit nicht nur metaphorisch, sondern eigentlich physiologisch die Vergiftungserscheinung gegenüber. Guarinonis Beschimpfung unflätiger Maler als »giftigen Drachen und Basilisken« (denen man die Fähigkeit nachsagte, in ihrem Blick giftige Gase dem Opfer durch sein Auge einzuführen) bezieht sich zweifellos darauf. Vgl. Thomas Rahn, *Affektpathologische Aspekte und therapeutische Handlungs zitrate in Lohensteins Agrippina*, in: Udo Benzenhöfer/Wilhelm Kühlmann (Hrsg.), *Heilkunde und Krankheitserfahrung in der frühen Neuzeit*, Tübingen 1992, S. 201–27, bes. S. 211 f. Das Buch von Ludwig Rapp (Hippolytus Guarinonius, Stiftsarzt in Hall. Brixen 1903), von dem wir uns näheren Aufschluß über seinen wissenschaftlichen Standort erhofft hätten, war uns leider nicht zugänglich.

von Schwer- oder Unerklärlichem gelingen kann. Im *Cannocchiale Aristotelico* Tesauros heißt es in diesem Sinne: »Egli è certa cosa, che le Passioni dell'animo arruotano l'acume dell'ingengo humano: & come parla il nostro Autore [Aristoteles], la perturbatione aggiunge forza alla persuasione. Et la ragione è, che l'affetto accende gli Spiriti, i quali son le facelle dell'Intelletto [...].²⁸ Solche und ähnliche Sätze durchziehen im 16. und 17. Jahrhundert die Bücher zur Rhetorik, in der die Epoche ihr Kommunikationsmodell fundiert hat, durchgängig, und daß in Guarinonis Äußerungen das »gemüt« zu den strapaziertesten Begriffen zählt, verwundert nicht. Das Gemüt ist der Affektsitz, den es zu bewegen (perturbare) gilt auf Gottes Weg zum Herz der Gläubigen.²⁹ Dieser Weg führt dem rhetorischen Begriff nach über den *Ornatus*, also den Schmuck, in den die frohe Botschaft sich zu kleiden hat. Guarinonis rhetorische Bildung ist durch seine jesuitische Schülerzeit unzweifelhaft, und auch seine *Grewel* legen diesen Kontext nahe. Die Streitschrift, die ohnehin die Gattungen zu mischen scheint, ist zum geringsten ein Traktat zur Kunst. Der Schimpf auf die geschmackliche Unzucht wird in seiner theoretischen Indifferenz und seinem Mangel an Systematik verständlich im Stande einer Polemik, die nur das negative Abbild darstellt zu seinem gänzlich funktionalisierten Lob der Malerei als Medium.³⁰ Diese Kunst besteht für Guarinoni dem fundamentalen Prinzip nach in der Wirkung der Farben, deren Auflistung er mit einer quasiikonographischen Auflistung verbindet: Die Farbe Grün zum Beispiel mag uns ergötzen, weil sie »auß der Erden/ daraus wir seint meistens herfleust«; die gelbe als Farbton der Dukaten gefalle vor allem den Geizigen (S. 182 und 183). Moralisierende Erörterungen schließen sich jeweils an. Zentral ist jedoch die Erörterung der Farben deshalb, weil sie eine Entscheidung für das *colore* und gegen das *disegno* mit sich bringt. Guarinoni hält sich damit an die norditalienische Malerei zu ungunsten der Florentiner Schule, deren esoterischer Neoplatonismus für die Gegenreformation ohnehin kein erfolgversprechendes Konzept mehr abgab: Eine Argumentation von kirchlicher Seite aus, die wie der Inquisitor im Prozeß gegen den blasphemieverdächtigen Veronese die nackten Figuren Michelangelos mit dem Hinweis verteidigte, sie seien »ganz Geist«, ist um 1600 kaum noch denkbar.³¹ Es sind insofern keine

28 Emmanuele Tesauro, *Il Cannocchiale Aristotelico* (1654). Zitiert nach Erwin Rotermund (wie Anm. 5), S. 254. Siehe zu den »facelle« auch das obige Ripa-Zitat. Vgl. ferner Paleotti (nach von zur Mühlen, wie Anm. 1, S. 31): Das Bild bewege in seiner similitudine (nicht in seiner Materie! Statuen haben da einen schwereren Stand) »nostro affetto« und lenke ihn auf den repräsentierten Prototyp.

29 Vgl. Joachim Dyck, *Ticht-Kunst. Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition*. Bad Homburg u. a. O. 1969, S. 82. Siehe dort auch zum frühneuzeitlichen Gemüts-Begriff, S. 176–78.

30 Das rhetorische Kalkül des Textes als stilgebunden zu interpretieren, erlauben die allgemeinen Erläuterungen von Georg Braungart, *Zur Rhetorik der Polemik in der frühen Neuzeit*, in: Franz Bosbach (Hrsg.), *Feindbilder*. Köln u. a. O. 1992, S. 1–21, bes. S. 18 f. Die Polemik stellt, ohne eine Gattungsnorm in eigenen Grenzen zu definieren, Mittel zur Affekterregung zu jedem beliebigen Einsatz bereit.

31 »(...) non vi a cosa se non de spirito.« Die ideale Nacktheit verweist auf die höhere Schönheit einer immortale forma. Vgl. Nikolaus Himmelmann, *Ideale Nacktheit*. Zeitschrift für Kunstgeschichte 48 (1985), S. 1–28, hier S. 13. Der vollständige Text der Befragung bei Philipp Fehl, Veronese and

zufälligen Künstler, die Guarinoni ins Feld führt; spärlich genug ist seine Auswahl. Von drei genannten Malern stammen zwei aus Venedig – Tizian und Tintoretto – und einer aus Deutschland: Christoph Schwartz, der von der Kunst Venedigs Einflüsse verarbeitet (was Guarinoni aber sicher nicht vor Augen stand). Daß Werke nur von letzteren beiden zur Sprache kommen, zeichnet sie noch im besonderen aus. Tintoretts Naturalismus machte ihn nach tridentinischer Maßgabe schon beispielhaft; hinzu kommt der religiöse Eifer, den man ihm nachsagte, und dieser Grund gilt auch für Schwartz, soweit man ihn in seinen Werken gespiegelt sah: Sein bekanntestes und vielkopiertes Gemälde hat er, wie oben bereits erwähnt, für das Jesuitenkolleg in München geschaffen (1580/81) und für denselben Orden in Augsburg wiederholt. Ein Bild, das, so Guarinoni, »noch heutig tags wol zu sehen/ aber nicht hinnach zu machen ist/ wie starck sich viel ansehnliche Maler darumben angenommen« (S. 231). Es sei umso löblicher und köstlicher, als dort die Kunst an Maria und dem Jesuskinde erprobt worden sei. Es klingt in der Behauptung, daß das Bild nicht nachzuahmen sei, ein Hauch von Wunderlichkeit mit – als sei das Bild ausgezeichnet über seine ästhetische Bravour hinaus und sperre sich gegen das Profanierende einer Kopie. Kunst, Tugend und Nutzen greifen bei Schwartz und ebenso bei Tintoretto ineinander. Die erwähnten Arbeiten beider sind im Auftrag tragender Institutionen der katholischen Welt entstanden. Ihre Kunst ist weniger intellektuell eindringlich; eher rührt sie Emotionen auf. Ästhetisch ist das ein Verdienst der Farben, des *Ornatus* der Malerei – der *Ornatus* sei die Farbe, mit der man die Rede ausmalt, hatte von seiten der Rhetorik Quintilian geschrieben.³² Und in der Tat scheint die Farbenmalerei der Tiziannachfolge den Sieg über Florenz mit Hilfe der Rhetorik errungen zu haben. Mitte des 17. Jahrhunderts schreibt der Bologneser Malvezzi, der die Rhetorik als begeisternden Zauber zur Aktivierung der Affekte bezeichnete: »Seneca berichtet von einigen Rednern, deren von ihnen selbst vorgetragene Reden großartig wirkten und auf Antrieb Beifall fanden [...]. Er bekennt, daß sie den Verstand überrumpelten [...]. Dasselbe sieht man in Gemälden, unter denen es solche gibt, die derart koloriert sind, daß sie auf den ersten Blick das Urteil der Ungebildeten wie der Gebildeten zum Lob hinreißen [...]. Tintoretts Werke, obwohl den Gemälden Raffaels unterlegen, mindern ihm durch diese Eigenschaften [des Furors] den Vorsprung. [...] Größeren Beifall wird der beim Volke finden, der besser koloriert, als jener, der besser zeichnet, auch wenn er gut koloriert. Ebenso geht es in der Musik, der Dicht-

the Inquisition. Gazette des Beaux-Arts 58 (1961), S. 325–54, dort S 349–51. Für die platonische Anschauung zieht der Widerschein der göttlichen Güte »in der gefälligsten Weise die menschlichen Blicke auf sich und prägt sich, auf sie eindringend, der Seele ein, die er durch eine neue Süßigkeit ganz und gar erregt und entzückt und zum Verlangen nach sich entzündet. Wenn die Seele, nachdem sie von dem Verlangen ergriffen worden ist, sich aber von dem Urteil der Sinne führen läßt, verfällt sie in die schwersten Irrtümer und meint, daß der Körper, an dem sie die Schönheit erblickt, deren Hauptursache sei, weswegen sie es für ihren Genuß als notwendig erachtet, sich aufs Innigste mit ihm zu vereinen. Das ist falsch.« Baldesar Castiglione, Das Buch vom Hofmann; deutsch von Fritz Baumgart. Bremen o. J., S. 386, vgl. auch S. 398.

32 Vgl. Dyck (wie Anm. 29), S. 77 f.

kunst, der Rhetorik, weil bei ihnen allen immer dasjenige allgemeinen Beifall findet, das in jenem Teil überwiegt, der mehr den Sinnen zugehört. Denn er teilt sich sofort dem Menschen mit, und dieser gibt ihn schleunigst dem Verstand weiter, der, ohne daß ihm Zeit zum Urteilen bleibt, gezwungen ist, zugunsten des Anscheins zu urteilen.«³³

Rührung ist die zentrale ästhetische Kategorie auch bei Guarinoni, der die Kunst nachkommen muß, indem sie, wie oben zitiert, »auß der erbärmlichen/ oder eyferigen/ oder andächtigen anmutung/ zu sehen ist/ dadurch das Menschlich Gemüt bewegt wird/ gleichsamb die Sach lebendig vor augen stunde« (S. 232).³⁴ Bei seinen eigenen Projekten hat das zu kuriosen Ergebnissen geführt. Nicht nur hat er für seine Karlskirche an der Volderer Brücke ein Altarblatt gemalt, das in einzigartiger Weise mehrere Sujets vermischt haben muß und offenbar durch die Massierung Devotion erzwingen sollte, sondern auch die Kirchenarchitektur, die er wohl selbst entworfen hat, kann sich nicht genug tun an Symbolik.³⁵ An den Pilastersockeln prangen Herzen als Ausdruck göttlicher Liebe, die Kanneluren umfassen langstielige Stuckkerzen, deren Flammen hochzüngeln. Unter den Kapitellen sitzen erneut Herzen und auf den Kämpferplatten je drei Flammen, wahrscheinlich die Dreieinigkeit symbolisierend. Diese verspielte Fülle paßt sich dem Zeitgeschmack nur mühsam ein, obgleich auch in Italien die Tendenz zur Steigerung des Schmuckes merklich ist.³⁶ Andererseits hat ihm sein Dilettantismus eine Wahrnehmung befördert, die im ästhetischen Vokabular der Zeit

33 Virgilio Malvezzi, Alcibiade (1648). Zitiert nach Ezio Raimondi, *Literatur in Bologna im Zeitalter Renis*, in: Sybille Ebert u. a. (Hrsg.), *Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm*, Frankfurt 1989, S. 71–88, hier S. 85 f.

34 Auf die gegenreformatorische Wertschätzung der Gemütsregung weist auch Erwin Iserloh am Beispiel von Ignatius von Loyola hin, der das »res sentire et gustare interne« gepriesen hatte, und von Paleottis Ergriffenheit durch Martyrienbilder, die auch bei ihm ausdrücklich durch die »lebendigen Farben« befördert wurde (vgl. lib. I, cap. 25, und Iserloh, *Evangelismus und katholische Reform in der italienischen Renaissance* in: August Buck, *Renaissance – Reformation. Gegensätze und Gemeinsamkeiten*. Wiesbaden 1984, S. 35–46, hier S. 45). Charakteristisch für die diesbezügliche Rolle der Bilder ist auch das Zeugnis Baronis, der von Filippo Neri aussagte, er habe in einer Vision (1572) den Heiligen vor Christus knien sehen, der dabei in der Gestalt erschienen sei, wie ihn die Kunst bei der Auferstehungsszene darstellt. Vgl. Weisbach (wie Anm. 10), S. 6 f. Michelangelo hatte für heftige Gemütsbewegung nur Verachtung gehabt und setzte seiner eigenen (florentinischen) Kunst nach der Überlieferung solche als schwächlich entgegen, die den Frommen Tränen entlockt. »Ein gutes Gemälde ist nämlich nichts als ein Abglanz der vollkommenen Werke Gottes und eine Nachahmung seines Malens, eine Musik und eine Melodie, die nur ein edler Geist erfüllen kann und dies nur mit größter Anstrengung.« Zitiert nach Hannelise Hinterberger (Hrsg.), *Michelangelo. Lebensberichte, Briefe, Gespräche, Gedichte*. Zürich 1985, S. 320 (vgl. auch S. 319).

35 Das Altarblatt ist verloren. Vgl. zur Ikonographie (Immaculata, Geburt Mariae, der Heilige Carlo Borromeo bei der Speisung von Kranken u. a. Heilige, die die Züge von Zeitgenossen vom Kaiser bis zum Maurermeister der Kirche getragen haben sollen) und zur Innenarchitektur Oswald Trapp, *Guarinonius als Baukünstler*, in: Dörner (wie Anm. 8), S. 189–92. Bückings Passage zur Behandlung der bildenden Künste in den »Greweln« enthält keine nennenswerten Ergebnisse; er beschränkt sich im wesentlichen auf den Nachweis von Guarinonis Vorliebe für sittlich-religiöse Erbauung (wie Anm. 8, S. 92–95).

36 Stefan Kummer, *Docent episcopi. Auswirkungen des Tridentiner Bilderdekrets im römischen Kirchenraum*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 64 (1993), S. 508–33.

nicht aufgehoben ist und die als Privilegierung der Phantasie einem moderneren Strang der Rezeption angehört. »Wann dann ein jede [...] lustigen farben/ insonderheit vergnüglich unnd gewaltig ist/ durch die Augen das Menschlich Gemüt zu erlustigen/ wie viel mehr wird diß geschehen mögen unnd sollen [...] wann gleichsamb in einem Kleinen Spiegel zusammen gezogen und gezeigt wird/ was sonst in einer grossen und weyten Landschafft/ auff viel Meylen kaum mit den augen mag erreicht und ersehen werden? wann in einem engen Hauß/ Zimmer/ oder an einer schmalen Wandt/ nicht nur ein Stadt/ ein Gegend/ ein Landschafft/ sonder die gantz Welt vor augen dargestellt wird/ darin das Menschlich Gemüt/ ohn alle bereitschafft/ gefahr/ mühe/ zörung/ ohne fahren/ reitten/ schöffen/ allenthalben/ wo es ihm gefällig einkehren/ sein Läger schlagen/ und bey oder hinder dem warmen Kachelofen durch Italien/ Hispanien/ Frankreich/ Türckey/ sc. Reysen mag?« (S. 184, vgl. auch S. 185) In der Tat eine verlockende Aussicht. Je länger die Augen ein Gemälde ansähen, desto mehr an Ergötzlichem fänden sie darin, fügt Guarinoni hinzu. Eine Rezeptionsform, die als »voyage autour de ma chamber« diessseits des Regelkanons sich behauptet und darauf weist, daß immer anderes auf Bildern zu erblicken war, als deren Theorie enthielt.