

**Holger Steinemann: Eine Bildtheorie zwischen Repräsentation und Wirkung.** Kardinal Gabriele Paleottis „Discorso intorno alle imagini sacre e profane“ (1582) (*Studien zur Kunstgeschichte*, 164); Hildesheim: Olms 2006; 520 S., 36 SW-Abb.; ISBN 3-487-12942-6; € 48,-

Die frühneuzeitliche Kunsttheorie bildet nicht nur den Ausgangspunkt der Kunstgeschichtsschreibung, sondern gilt dieser auch als eines ihrer grundlegendsten Forschungsthemen, da sie über das Bildverständnis im zeitgenössischen Kontext Aufschluss zu geben und so bis heute entscheidend zur wissenschaftlichen Bildinterpretation beizutragen vermag. Bislang konzentrierte sich das Forschungsinteresse allerdings vornehmlich auf die Protagonisten der Kunsttheorie. Um so erfreulicher ist es, dass sich Holger Steinemann in seiner aus der Dissertation hervorgegangenen Studie nun dem bis dato eher als Nebenfigur betrachteten Kardinal Gabriele Paleotti (1522–1597) zuwendet, den er in seinem Schlusskapitel wie folgt beurteilt: „Kein Autor vor Paleotti hat die Möglichkeiten des Bildes als Medium der Massenkommunikation ebenso wie die mit diesen einhergehenden Gefahren in solch umfassender und den späteren Entwicklungen vorausgreifender Weise thematisiert [...]“ (S. 455).

Paleottis „Discorso intorno alle imagini sacre e profane“ erschien erstmals 1582 in Bologna in wenigen Exemplaren, die zunächst italienisch verfasst und den Textrevisoren zugeordnet waren, bevor das Traktat 1594 in Ingolstadt in höherer Auflage und lateinischer Übersetzung ediert und damit einem großen Rezipientenkreis zugänglich gemacht wurde. Es umfasst zwei Bücher, die ursprünglich um drei weitere, jedoch nicht mehr begonnene Bücher ergänzt werden sollten. Im ersten Buch des „Discorso“, das sich in drei Teile gliedert, erörtert Paleotti zunächst „verschiedene Dinge im Allgemeinen zu den Bildern, gleichsam als Fundament für den Rest des Gebäudes“, um anschließend „die Ursachen und den Ursprung von Bildern“ und zuletzt ihren hohen „Stellenwert in den bildenden Künsten“ im Kontext des Paragone abzuhandeln (S. 12, Anm. 10). Im zweiten, ebenfalls dreiteiligen Buch behandelt Paleotti die „grundlegenden Missbräuche in Bildern“, die er erstens für die als besonders wichtig erachteten „sakralen Bilder“ und zweitens für die „profanen Bilder“ darlegt, bevor er sich abschließend solchen Missbräuchen zuwendet, „die den einen wie den anderen gemeinsam sein können“ (S. 14, Anm. 13). Wie aus dem der Erstausgabe des „Discorso“ beiliegenden Gesamtentwurf des Inhaltsverzeichnisses hervorgeht (S. 35), hatte er für das dritte Buch eine Abhandlung über „laszive und unehrenhafte Bilder“ mit dem Thema des menschlichen Aktes vorgesehen (S. 35, Anm. 56), für das vierte eine Analyse der angemessenen Darstellung von Figuren der biblischen und kirchlichen Historie (S. 36, Anm. 57) und für das fünfte die Diskussion der verschiedenen Aufstellungsorte für sakrale Bilder (S. 36).

Diese Basisinformationen über den geplanten und ausgeführten Aufbau von Paleottis Traktat liefert Steinemann jedoch nicht in einem konzentrierten Überblick, sondern lässt sie – bereits durch erste Inhaltsanalysen begleitet – in die beiden Kapitel „Der Discorso – ein Traktat zwischen Orthodoxie und Innovation“ (S. 12ff.) und „Die Genese des Discorso“ (S. 34ff.) einfließen, was dem nicht in das Thema eingearbeite-

ten Leser den Einstieg in die Lektüre nicht gerade erleichtert. Auch den Grund für die fragmentarische Textgestalt diskutiert Steinemann in seiner Arbeit nicht. Christian Hecht vermutete ihn 2001 in der „Tatsache, dass die Aufstellung einer verbindlichen sakralen Ikonographie nicht nur zu Einschränkungen für Künstler und Auftraggeber geführt hätte, sondern dass der Großteil der überkommenen Bildwerke als fehlerhaft qualifiziert worden wäre. Schon Silvio Antoniano (Kardinal seit 1598) erkannte, dass Paleotti damit die Irrtumslosigkeit der kirchlichen Tradition in Frage stellen würde“<sup>1</sup>.

Im „Discorso“ verzichtete Paleotti ferner – mit der Ausnahme Albrecht Dürers – auf die exemplarische Nennung von mehr oder weniger vorbildlichen Künstlern, um seine Theorie, Steinemann zufolge, „über die Kontingenz singulärer und regionaler künstlerischer Phänomene [zu] erheben und ihr durch die Anbindung an die Theologie den Status zeitungebundener Allgemeingültigkeit [zu verleihen]“ (S. 11). In dieser „theologischen Intention“ des Traktats begründe sich zugleich, wie der Autor die geltende Forschungsmeinung bekräftigt<sup>2</sup>, dessen „Praxisferne“ (S. 11). Dies mag nicht zuletzt ausschlaggebend dafür gewesen sein, dass die Rezeption von Paleottis „Discorso“ nach Steinemanns Ergebnissen „bis in die jüngste Gegenwart hinein von einseitigen Ausdeutungen gekennzeichnet gewesen ist, die ihn entweder ausschließlich als kontroverstheologischen Traktat oder aber als rein kunsttheoretische Abhandlung zu vereinnahmen suchten“ (S. 455). So ist es Steinemanns – leider erst im Schlusskapitel formulierte – Absicht, mit der vorgelegten Studie eine Synopse anzustreben.

Diese leitet er im ersten Hauptkapitel des Buches unerwartet mit der „Wirkungsgeschichte des Discorso“ ein (S. 31–49) und rechtfertigt seine Methode damit, dass sein „Versuch, Paleottis ‚Discorso‘ in seinem historischen Kontext zu verorten, [...] nicht die Frage in den Vordergrund [rückt], ob und wie der Text zum Ausgangspunkt künstlerischer Prozesse wird“ (S. 38) – zumal Paleottis Traktat die beiden zur Ikonographie vorgesehenen Bücher vermissen lasse (S. 37) –, „sondern diejenige, wie er den Herausforderungen einer im Wandel begriffenen künstlerischen Wirklichkeit in der theoretischen Reflexion begegnet“ (S. 38). „Dies“, so Steinemann, „bedeutet eine Umkehrung eingeübter kunsthistorischer Kontextanalysen“ (S. 38), und zwar in doppelter Hinsicht. Erstens insofern, als er statt einer Indiziensuche nach der Rezeption des „Discorso“ in jüngeren Kunstwerken vielmehr ältere Kunstwerke als Konstituenten für Paleottis Theorie heranziehen will (S. 38) – was jedoch der tradierten, historischen Methode entspricht. Und zweitens, indem er der „Annahme“ nachgehen will, dass „wegweisende von Paleotti formulierte Einsichten in die medien- und kommunikationsspezifischen Eigenheiten des Bildes erst in späterer Zeit durch die Kunst

1 CHRISTIAN HECHT: Rezension von: LUISE LEINWEBER: Bologna nach dem Tridentinum. Private Stiftungen und Kunstaufträge im Kontext der katholischen Konfessionalisierung. Das Beispiel San Giacomo Maggiore (*Studien zur Kunstgeschichte*, 136), Hildesheim: Olms 2000; in: *Kunstform* 2, 2001, Nr. 2; URL: [http://www.arthistoricum.net/index.php?id=276&ausgabe=2001\\_02&review\\_id=5614](http://www.arthistoricum.net/index.php?id=276&ausgabe=2001_02&review_id=5614).

2 CHRISTIAN HECHT: Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren; Berlin 1997, S. 43.

eingelöst wurden beziehungsweise erst nach Herausbildung neuerer epistemologischer Modelle überhaupt theoretisch gewürdigt werden konnten“ (S. 37). Ein solcher rezeptionsgeschichtlicher Brückenschlag von der Frühen Neuzeit in die gegenwärtige Moderne erscheint jedoch äußerst gewagt und wird später noch eingehender zu diskutieren sein.

In der Mitte dieses der „Wirkungsgeschichte“ gewidmeten Kapitels teilt Steinemann dem überraschten Leser schließlich mit, dass der „Discorso“ „zuvorderst [...] aber nicht auf seine unmittelbaren und mittelbaren Wirkungen hin befragt werden, sondern selbst als Produkt seiner Zeit und [als] Ausdruck eines sich wandelnden Kunstverständnisses analysiert werden“ soll (S. 37). So werden dann auch in allen folgenden Kapiteln Theorieanalyse und Kontextforschung kontinuierlich miteinander verwoben (S. 51–435), bis die Argumentationskette am Ende des Buches – nach Steinemanns letzter Teilanalyse von Paleottis „Discorso“ – unvermittelt abreißt.

Es folgt lediglich eine „Zusammenfassung“ als Schlusskapitel, in der der Autor nun in lobenswerter Klarheit, wie sie bereits in der Einleitung und im analytischen Teil des Buches wünschenswert gewesen wäre, die Forschungsaufgabe und die ermittelten Kernpunkte von Paleottis Theorie darstellt. Als zentral erachtet Steinemann Paleottis Neudefinition des „imitatio“-Begriffs, den der Kardinal mit „imago“ gleichsetze (S. 455) und – sich weniger an der aristotelischen Tradition als vielmehr an naturwissenschaftlichen Methoden orientierend (S. 456) – einem „Höchstmaß an Naturähnlichkeit und Naturwahrheit“ (S. 456) verpflichtet sehe. Rein fiktive Elemente würden daher aus der bildenden Kunst ausgeschlossen. Vor dem Hintergrund dieses „Veritas“-Ideals entwickle Paleotti schließlich ein „ausgeklügeltes Modell der Rezipientensteuerung durch Bilder“ (S. 459). Sakrale Sujets, die im Unterschied zu profanen Darstellungen nicht das „vor Augen Stehende“ abbilden könnten, sollten im Hinblick auf ihre belehrende Funktion streng den Vorgaben des Bibeltextes folgen (S. 456) – oder, falls dieser keine Auskunft über die historischen Sachverhalte gebe, nach Wahrscheinlichkeitskriterien rekonstruiert werden (S. 457). Auf diese Weise befreie Paleotti „das Bild von dem Anpassungsdruck“, der vom Angemessenheits- und Schicklichkeitsmodell des „*decorum*“ als ehemals dominanter Leitvorstellung ausgegangen ist“ (S. 457). Für die daraus resultierenden Schwierigkeiten bei der künstlerischen Umsetzung von religiösen Sujets, die zwangsläufig der künstlerischen Imaginationskraft bedürften, schlage Paleotti ebenfalls Lösungen vor. So empfehle er sowohl für Darstellungen der christlichen Tugenden, die auf eine moralisierende Wirkung zielten, als auch für Darstellungen der himmlischen Sphäre, die den Betrachter im Sinne der christlichen Heilsbotschaft vereinnahmen und zum Seelenheil führen sollten, der Bildtradition zu folgen, welche er um die ebenfalls hinzuzuziehende Quelle der „bis dato [...] ungenutzten ekphratischen Beschreibungen [...] in den aprobierten Schriften der Kirchenväter“ (S. 458) erweitere. Ferner berücksichtige Paleotti verschiedene Rezipientenschichten und nehme dazu Systemanleihen bei der Rhetorik (S. 459). In diesem Kontext gelingt Steinemann die Entdeckung, dass sich die „Übertragung des rhetorischen Modells“ im „Discorso“, „entgegen der in jüngeren Untersuchungen zumeist vertretenen Ansicht“, aber „nur im Hinblick auf die Über-

nahme der Wirkungsfunktionen des *Docere*, *Movere* und *Delectare*, nicht aber in verfahrenstechnischer Hinsicht“ erfülle, weil Paleotti „das Belehrungspotenzial des Bildes aus der Abhängigkeit der verbalsprachlichen Medien befreien möchte“ (S. 459). Entsprechend liege für Paleotti der „Belehrungsnutzen des Bildes [...] in medien-spezifischen Eigenschaften, über die Wort und Schrift nicht verfügen: in der Herstellung von Evidenz („Vor-Augen-Stellen“) und Präsenz („Überwindung der zeitlich-räumlichen Distanz“))“ (S. 459). Zugleich erhebe Paleotti „das *Movere* zur primären Wirkungsfunktion“ (S. 461), da es einen „Emotionalisierungsimpuls in Richtung eines Erkenntnisprozesses“ (S. 460) auslösen könne, „wenn der Betrachter die Themen und Motive [...] als relevant für die eigene Lebenssituation“ empfinde (S. 460).

Diese „Eignung zur Affizierung des Betrachters“ schreibe Paleotti „den sakralen Themen grundsätzlich zu, da diese [...] sich auf Gott und das menschliche Seelenheil beziehen“ und so „in höchstem Maße als relevant erfahren werden“ (S. 460). Analog könne auch die „Verbildlichung von Gewalt und Schrecken [...] in zweifacher Weise wirksam“ werden (S. 461). Erstens im Märtyrerbild, in dem die „zur Anschauung gebrachten Tugenden [...] die visualisierte Gewalt als bedeutungsvoll erfahren“ lasse und letzte daher in einem „moralischen Bezugssystem“ verankere (S. 461). Und zweitens in Bildtypen, die in der „Vergegenwärtigung der Hölle und der ewigen Verdammnis die Folgen sündhaften Handelns vor Augen“ führten (S. 461) und ganz auf die abschreckende Wirkung setzten. „So erfährt“, wie Steinemann seine Arbeit beschließt, „zumindest in diesem einen Themenbereich Paleottis Bildbegriff eine Öffnung zugunsten der Wirkungsfunktionen, die selbst das ansonsten von ihm so hochgehaltene Nachahmungsgebot hinter sich lässt“ (S. 462).

Gewährt diese gelungene Zusammenfassung am Schluss einen Erkenntnisgewinn, so stellen sich dagegen nicht erst bei der Lektüre der Eingangskapitel, sondern schon beim Buchtitel Verständnisfragen: Was hat man sich unter einer Bildtheorie „zwischen Repräsentation und Wirkung“ vorzustellen? Die beiden Begriffe erscheinen weniger als Gegenpole als vielmehr als verwandte Elemente der Rezeptionsästhetik. Nach den sieben ersten Textseiten lässt sich erahnen, dass Steinemann den Terminus „Repräsentation“ aus Paleottis Definition des „imitatio“-Begriffs abgeleitet hat (S. 15). Deutlich wird dies aber erst auf S. 89, als der Autor „rappresentare“ – „seltener in substantivierter Form gebraucht“ – zum „Schlüsselbegriff in Paleottis Traktat“ erklärt. Die Tatsache aber, dass „rappresentare“ zu Paleottis Zeiten eine andere Bedeutung besaß als heute – nämlich die produktionsästhetisch konnotierte des „Darstellens“ (S. 89), während wir heute darunter das eher im rezeptionsästhetischen Sinne gebrauchte „(standes-)würdige Auftreten“ verstehen –, scheint Steinemann vernachlässigt zu haben. Möglicherweise hätte sich durch die Beibehaltung der italienischen Originalbegriffe oder durch die Beschränkung auf den sachlichen Untertitel „Kardinal Gabriele Paleottis ‚Discorso intorno alle imagini sacre e profane‘ (1582)“ eine überzeugendere Lösung ergeben.

Wenig aussagekräftig ist auch die Gliederung, in der auf das „Vorwort“ die vier Hauptkapitel „I. Einleitung“, „II. Funktionen des Bildes: Repräsentation und Wirkung“, „III. Nachahmung und Repräsentation“ und „IV. Die Wirkungsfunktionen

des Bildes“ folgen. Diese gliedern sich ihrerseits in zahlreiche unnummerierte, auch aufgrund des Einheitsformats als gleichwertig erscheinende Unterkapitel, deren argumentative Hierarchie sich erst im Laufe der Lektüre offenbart. Exemplarisch seien vier aufeinanderfolgende Unterkapitel des II. Kapitels genannt, die sich sämtlich unter das Thema „Geistige Konzepte als Darstellungsproblem“ hätten subsumieren lassen: „Das Antlitz der Tugend – geistige Konzepte als Darstellungsproblem“ (S. 193); „Die Neubestimmung des Personifikationsmodells“ (S. 212) – gemeint ist das der Tugend; „Das Symbol: Sinnbild im Gewande der *Historia*“ (S. 251) und „Die himmlische Sphäre: mittelbare Repräsentation“ (S. 271). Andere Kapitelüberschriften, wie „*Dedictare*: der Schatten der Erkenntnis“ (S. 343), „*Dilettazione rationale*: die Nachahmung und der Gaumen des Geistes“ (S. 365) und „*Movere*: der Geist im Nebel der Gefühle“ (S. 373) wirken auf den modernen Leser gestelzt und teils unverständlich. Allein letztere legitimiert sich unausgesprochen dadurch, dass sie auf eine Formulierung in Juan Luis Vives' Schrift „*De ratione dicendi*“ (1532) zurückgeht, was sich indes erst im nachfolgenden Kapitel „Der Status der Affekte zwischen positiver Macht und zerstörerischer Triebkraft“ aus dem erst dort wiedergegebenen Zitat erschließt (S. 381).

Im Laufe der Ausführungen, deutlich aber gegen Ende des III. Kapitels (S. 132 ff.), geht Steinemann ferner dazu über, nicht mehr in Paleottis Theorie, sondern in anderen kunsttheoretischen oder rhetorischen Traktaten den Ausgangspunkt für seine Überlegungen zu sehen, bis der Kardinal im Kapitel über „Die Wissenschaft von den Affekten“ (S. 386 ff.) schließlich gar keine Erwähnung mehr findet. Dies führt dazu, dass Paleotti allmählich auch aus dem Fokus des Lesers gerät. Andere Abschnitte mit längeren Bildanalysen, wie beispielsweise der des Freskos in der Cappella Altemps von Santa Maria in Trastevere in Rom, deren Darstellungsweise nach Steinemann, „wenn man die Position Paleottis ergreift, nicht ganz unproblematisch erscheinen muss“ (S. 220), erweisen sich mit der abschließenden Annahme des Autors, „dass Paleotti dem Konzilsfresko seine Zustimmung verweigert hätte, sofern er es gekannt hätte“ (S. 222), als spekulativ. Die beiden einzigen von Steinemann erwähnten Bildbeispiele, die Paleotti zeitgenössischen Quellen zufolge sicher kannte und die nachweislich seine Theoriebildung beeinflusst haben, sind in der Forschung bereits ausgewertet worden: Das 1583 bei Scipio Pulzone in Auftrag gegebene Altargemälde „Mariä Himmelfahrt“, das Paleotti in einem Briefwechsel mit seinen Kollegen kunsttheoretisch reflektiert hat (S. 158 ff.)<sup>3</sup>, und die Fresken von Santo Stefano Rotondo in Rom, die ihn bei der Entwicklung des Bildprogramms für die Krypta der Bologneser Kathedrale San Pietro angeregt haben (S. 379 ff.)<sup>4</sup>. Neues erfährt der Leser hinsichtlich des Praxisbezuges von Paleottis Theorie demnach nicht.

Am befremdlichsten wirkt aber Steinemanns wiederholter Brückenschlag zwi-

3 Diesen Briefwechsel edierte und kommentierte PAOLO PRODI: *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica*, Bologna 1984, zuerst erschienen in: *Archivio italiano per la storia della pietà* 3, 1965, S. 121–212.

4 Zur Analyse der Querverbindungen zwischen den römischen Fresken und Paleottis Theorie siehe CHRISTINE GÖTTLER: *Die Kunst des Fegefeuers nach der Reformation. Kirchliche Schenkungen, Ablass und Almosen in Antwerpen und Bologna um 1600 (Berliner Schriften zur Kunst, 7)*; Mainz 1996.

schen der frühneuzeitlichen Kunst und -theorie und den aktuellen Kommunikationsphänomenen in Werbung, Film und Fernsehen. So konstatiert er auf S. 432 beispielsweise: „*Sex sells*, die Binsenweisheit der heutigen Werbeindustrie, hatten durchaus auch die Reformmaler verinnerlicht“. Auf S. 439 ist zu lesen, dass Gregorio Comanini 1591 „*ante litteram*“ an der – erst Mitte des 18. Jahrhunderts von Edmund Burke explizierten – Theorie des Erhabenen „mitgeschrieben“ habe, „indem er das genießerische Interesse am vom Motiv her eigentlich Schrecken erregende Fresko des *Gigantensturzes* im Palazzo del Té damit erklärt, dass dieses eben bloß ‚Nachahmung und Malerei‘ sei. Damit“, so der Autor weiter, „benennt“ Comanini „die psychologischen Mechanismen, die etwa heutzutage Menschen dazu bewegen, sich an Horrorfilmen zu ergötzen, oder sie vor dem Fernsehgerät ausharren lassen, wenn dieses Medium Bilder von Umweltkatastrophen oder vom Kriegsgeschehen aus aller Welt in die Wohnzimmer trägt“. Steinemanns saloppe Methode, statische Bilder des 16. Jahrhunderts („Palazzo del Te“) mit bewegten Bildern des 20. Jahrhunderts („Horrorfilme“) sowie fiktive Bilder aus „Horrorfilmen“ mit realen Abbildern von „Umweltkatastrophen oder vom Kriegsgeschehen“ vorbehaltlos gleichzusetzen, ist mehr als fragwürdig.

Ebenso kühn erscheint Steinemanns Ausgangsthese, dass Paleotti den „Discorso“ als „Text im Wartestand der Rezeption“ konzipiert habe (S. 36), der erst in heutiger Zeit „nach Herausbildung neuer epistemologischer Modelle überhaupt theoretisch gewürdigt werden“ könne (S. 37). Worin sollte in diesem Fall aber die literarische Absicht von Paleotti gelegen haben? Wäre nicht vielmehr im Hinblick auf die fragmentarische Gestalt des „Discorso“ zu überlegen gewesen, ob Paleotti sich nach der Edition der beiden ersten Bücher der Problematik seines Traktats bewusst geworden sein und seinen Versuch, eine umfassende Bildertheologie zu entwerfen, ab einem gewissen Punkt als gescheitert betrachtet haben könnte? In diese Richtung gingen 2001 schon die Überlegungen von Christian Hecht mit der Feststellung, „dass es nur geringe Berührungspunkte zwischen Bildertheologie und bildender Kunst gab“<sup>5</sup>.

So bleibt abschließend festzuhalten, dass Holger Steinemanns Studie mit dem ambitionierten Versuch, die kommunikationstheoretische Universalität von Paleottis „Discorso“ nachzuweisen, durchaus interessante Gedanken enthält, diese aber nicht immer mit der gewünschten historischen Genauigkeit und methodischen Klarheit präsentiert. Auch sollte der Leser bereits mit Paleottis Theorie vertraut sein – oder die Lektüre mit der „Zusammenfassung“ beginnen –, da Steinemann in der Darstellung nur bruchstückhaft aus dem Originaltext zitiert und auf eine Edition des Inhaltsverzeichnisses vom „Discorso“, die dem Leser zur Orientierung dienlich gewesen wäre, verzichtet.

MARION BORNSCHEUER  
Stuttgart

5 Siehe Anmerkung 1.