

Das Tridentinum und die Bildenden Künste

Bemerkungen zu Paolo Prodi, *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica* (1962).

Von Hubert Jedin

Der Frage, ob und in welcher Richtung das Trienter Konzil auf die Entwicklung der Bildenden Künste eingewirkt hat, kann man von zwei verschiedenen Ausgangspunkten nachgehen. Man kann die Kunstschöpfungen des ausgehenden 16. und des 17. Jahrhunderts inhaltlich und stilkritisch analysieren und von da die religiösen und geistigen Wurzeln angraben, aus denen sie hervorgewachsen sind – oder man kann untersuchen, was das Konzil selbst und was die zur Durchführung desselben versammelten Provinzial- und Diözesansynoden über Bilderverehrung und Bilder verfügt, was die Theologen über dieses Thema gedacht und geschrieben haben und den Wirkungen dieser Gesetze und Theorien auf Kunst und Künstler nachgehen. Es ist ohne weiteres klar, daß die beiden Betrachtungsweisen sich nicht ausschließen, im Gegenteil sich treffen und einander ergänzen müssen: der Kunsthistoriker, der den ersten Weg beschreitet, begegnet notwendig dem Kirchenhistoriker und umgekehrt.

Seitdem Werner Weisbach den Barock als die Kunst der Gegenreformation bezeichnet,¹ Nikolaus Pevsner mit guten Gründen, wenn auch nicht durchweg überzeugend, ihm widersprochen und den Manierismus als den künstlerischen Ausdruck der Zeit von 1520 bis 1600 entdeckt zu haben geglaubt hat,² ist die Frage nach der Zuordnung der Architektur und der Bildenden Künste zur tridentinischen Reformbewegung nicht mehr zur Ruhe gekommen. Die beiden genannten Kunsthistoriker gingen von einem unzureichenden, weil viel zu wenig differenzierten Begriff der „Gegenreformation“ aus, der schon damals überholt, nämlich durch den Begriff der „Katholischen Reform“ ergänzt war, mit dem man die innere, ins Spätmittelalter zurückreichende Regeneration der katholischen Kirche bezeichnete.³ Aber auch die beiden Stilbegriffe „Manierismus“ und „Barock“ haben sowohl Kunst- wie Literaturhistoriker weiter beschäftigt. Ernst Hocke hat den ersteren auf die Literatur über-

¹ W. Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation* (Berlin 1921); dazu Rep. f. Kunstwissenschaft 49 (1928) 16–28.

² N. Pevsner, *Gegenreformation und Manierismus*: Rep. f. Kunstwiss. 46 (1925) 243–262; ders., *Beiträge zur Stilgeschichte des Früh- und Hochbarock*: ebda 49 (1928) 225–246; N. Pevsner - O. Grantoff, *Die Barockmalerei in den romanischen Ländern* (Potsdam 1928); N. Pevsner, *Besprechung von E. Michalski, Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte* (Berlin 1932), in: *Zeitschr. f. Kunstgesch.* 2 (1933) 40–44.

³ *Katholische Reformation oder Gegenreformation? Ein Versuch zur Klärung der Begriffe* (Luzern 1946) dazu vergl. G. Cantimori, *Riforma cattolica*: Società 2 (1946) 820–834; K. D. Schmidt, *Katholische Reform oder Gegenreformation* (Lüneburg 1957).

tragen und einen Menschentypus manieristischer Haltung konstruiert,⁴ der auch außerhalb des 16. Jahrhunderts anzutreffen ist; man wird aber schwerlich behaupten dürfen, daß sein geistvolles Buch zur Beantwortung der uns beschäftigenden Frage wesentlich Neues beigetragen hat. Auch gegen die neueste kunstwissenschaftliche Deutung des Manierismus durch Franzsepp Würtenberger wurde bereits der Einwand erhoben, daß sie, allzustark systematisierend, die zeitliche Profilierung der Epoche und eine schärfere Unterscheidung der in ihr vorhandenen Richtungen vermissen läßt.⁵ Beim Begriff des Barock war die Tendenz, ihn auf andere Gebiete menschlichen Schaffens anzuwenden, schon älter: Gustav Schnürer hatte von der „Kirche im Barockzeitalter“ gesprochen,⁶ Signer von der „Barockpredigt“;⁷ man interpretierte die Kunst und die Literatur des spanischen Siglo d'Oro als „Barock“;⁸ Anton Ludwig Mayer suchte das Phänomen von der Frömmigkeit und der Liturgie her zu begreifen.⁹

Die Stilkritik allein erwies sich offensichtlich als nicht ausreichend, um die künstlerischen Formen und ihren Wechsel bis in die Ursprünge hinein zu verfolgen. Andererseits brachte aber auch die Ikonographie keine befriedigende Lösung. Die zweifellos bedeutendste Leistung auf diesem Gebiet, Eugène Mâles „Studie über die Ikonographie nach dem Konzil von Trient“¹⁰ beschränkte sich darauf, die Wirkung des Trienter Konzils auf die Inhalte der Bildenden Künste nachzuweisen, und auf diesem Wege folgte ihm Knipping¹¹ in seinem Werke über die Kunst der Reformation in den Niederlanden. An einem besonders lehrreichen Beispiel zeigte E. M. Vetter, wie fruchtbar die ikonographische Methode sein kann.¹² Das Problem selbst überstieg die Möglichkeiten der angewandten Methode.

Mâles hatte richtig erkannt, daß das Konzil von Trient, als das folgenschwerste kirchliche Ereignis des 16. Jahrhunderts nächst der Glaubensspaltung, das künstlerische Schaffen der nicht von ihr erfaßten Länder und Völker – und sie sind auf diesem Gebiet die führenden – beeinflußt hat. Aber auch er nahm das Konzil, genauer seine Dekrete, als einheitlichen Block und kümmerte sich nicht um die sehr verschiedenartigen, ja gegensätzlichen Kräfte, aus denen sie resultierten und die ihren Einfluß auf die Durchführung des Konzils behaupteten. Insofern fehlte es auch bei ihm, wie bei den Stilkritikern, an einer soliden kirchengeschichtlichen Basis. Man

⁴ G. R. Hocke, Manierismus in der Literatur (Hamburg 1959); schon vorher: Die Welt als Labyrinth (Hamburg 1957).

⁵ F. Würtenberger, Der Manierismus (Wien 1962).

⁶ G. Schnürer, Katholische Kirche und Kultur in der Barockzeit (Paderborn 1937). Von großem Einfluß auf die Ausweitung des Begriffes war B. Croce, Storia della età barocca in Italia (Bari 1929).

⁷ L. Signer, Zur Forschungsgeschichte der katholischen Barockpredigt: Kirche und Kanzel 12 (1929) 235–248; M. Neumayr, Die Schriftpredigt im Barock aufgrund der Theorie der katholischen Barockhomiletik (Paderborn 1937).

⁸ E. Lafuente Ferrari, La interpretación del Barroco y sus valores españoles: Boletín del Sem. de est. del arte y arqol. 7 (1941) 13–66; M. de Hornedo, Hacia una desvalorización del Barroco: Razón y fé 125 (1941) 47 ff., 361 ff., 545 ff.; 126 (1942) 37 ff.

⁹ A. L. Mayer, Liturgie und Barock: Jahrb. f. Liturgiewiss. 15 (1941) 67–154. – Ein vorzüglicher Literaturbericht über die Diskussion v. D. Cantimori, Il dibattito sul Barocco: Rivista storica ital. 72 (1960) 489 ff.

¹⁰ E. Mâles, L'art religieux après le Concile de Trente (Paris 1932), 2. Aufl. 1951.

¹¹ B. Knipping, De Ikonographie van de Contra-Reformatie in de Nederlanden, 2 Bde (Hilversum 1939/40).

¹² E. M. Vetter, Der Verlorene Sohn und die Sünderin im Jahrhundert des Konzils von Trient: Span. Forschungen d. Görres-Gesellschaft 15 (1960) 175–218.

muß ohne weiteres zugeben, daß man von seiten der Kirchengeschichte den Kunsthistorikern ihre Arbeit nicht gerade erleichtert hat, denn man war sich über die angewandten Begriffe Gegenreformation, Katholische Reform bzw. katholische Restauration keineswegs einig, und diese selbst wurden inhaltlich und chronologisch nicht scharf voneinander abgegrenzt.

I

Außer Zweifel stand jedoch, daß das Konzil von Trient als der Ausgangs- und Schnittpunkt der inneren Erneuerung der Kirche auf die Künste nicht ohne jeden Einfluß geblieben sein konnte, schon darum nicht, weil es sich in seiner letzten Session (XXV vom 3. Dezember 1563) grundsätzlich mit der Verehrung der Bilder befaßt und zur Beseitigung vorhandener Mißstände Normen aufgestellt hatte. Schon i. J. 1925 hatte der Freiburger Theologe Aschenbrenner in einer ungedruckt gebliebenen Dissertation über die tridentinischen Bildervorschriften Material über die Stellung der vor- wie der nachtridentinischen Kirche zu den Bildern und der Bilderverehrung (Synodalstatuten wie literarische Äußerungen) gesammelt; in dem Konzilsdekret selbst glaubte er den Einfluß des deutschen Kontroverstheologen Konrad Braun zu erkennen.¹³ Ohne Kenntnis dieser Arbeit stieß ich 1934 bei der Bearbeitung der Konzilstraktate auf gewisse, in Frankreich entstandene Dokumente, die Licht auf die Entstehungsgeschichte des Bilderdekretes warfen und untersuchte diese, ermutigt durch den damals in Rom weilenden Kunsthistoriker Harald Keller, in einem Aufsatz, der im Jahr darauf, freilich an einer den meisten Kunsthistorikern nicht leicht zugänglichen Stelle, erschien.¹⁴ Die Ergebnisse waren folgende:

Das Trienter Dekret der Sess. XXV ist auf zwei, voneinander zu unterscheidende, wenn auch nicht zusammenhanglose Zielpunkte abgestellt: die grundsätzliche, auf die biblischen Bilderverbote zurückgreifende Bilderfeindlichkeit der Reformierten (Zwingli und besonders Calvins) – nicht Luthers, der die Bilder unter die „freien Stücke“ einreihet; die „abusus“ in der Kunst selbst und im „Gebrauch“ der Bilder im kirchlichen Raum. Dementsprechend nahmen die katholische Kontroverstheologen zunächst – wenn man von der Karlstadtschen Episode in Wittenberg 1522 absieht – nur im Einflußgebiet des Zwinglianismus gegen die grundsätzliche Ablehnung der Bilder Gottes und der Heiligen im kirchlichen Bereich und deren Zerstörung monographisch Stellung (durch Neudörffer, Pelargus und Cochlaeus), allgemeiner und ausführlicher erst, seitdem der Calvinismus in Westeuropa seinen Siegeszug antrat, d. h. etwa seit dem Beginn des sechsten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts. Parallel mit dieser kontroverstheologischen Literatur geht aber noch eine andere, die nicht durch den reformatorischen Angriff provoziert ist. Graf Alberto Pio von Carpi verteidigt 1531 die Berechtigung der Bilder und ihrer Verehrung gegen den Platonismus und gegen Erasmus, der schwäbische Jurist Konrad Braun arbeitet in seinem, 1547 vollendeten Buch *De imaginibus*, der umfangreichsten Monographie dieser vortridentinischen Epoche, den theozentrischen Charakter der Bilderverehrung an Hand der Kirchenväter und der Definition des II. Konzils von Nicaea heraus; eine noch ungedruckte Schrift des Sorbonnisten Ory (entstanden nach 1552) lehrt, daß es innerhalb der katholischen Theologie sehr verschiedene Auffassungen über den Sinn und die Berechtigung religiöser Bilder gab, in denen ältere Spannungen zwischen Morgen-

¹³ Th. *Aschenbrenner*, Die tridentinischen Bildervorschriften. Freiburger Theol. Diss. 1925, Maschinenschrift.

¹⁴ H. *Jedin*, Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung: Tüb. Theol. Quartalschrift 116 (1935) 143–188, 404–429; ein Resumée von H. *Keller* in: Zeitschr. f. Kunstgesch. 6 (1937) 256 f. Die Pariser „Sentenz“ ist jetzt leicht zugänglich in Conc. Trid. XIII/1, 581 ff., ebda 583 f. der Entwurf des Lainez.

und Abendland weiterlebten, aber auch die allgemein eingestandenen Mißbräuche berücksichtigt waren. In den Reformvorschlägen des Dominikaners Ambrosius Catharinus (1552) kündigte sich die Reaktion gegen die paganisierende Unbekümmertheit der Renaissance an; im Vatikanischen Belvedere, schrieb im gleichen Jahre der emigrierte Erzbischof von Upsala Olaus Magnus, nullus securior est quam caecus.

Fiel mithin bereits das Anschwellen und die thematische Vertiefung der Literatur über Bilder und Bilderverehrung um 1550 mit dem steigenden Einfluß Calvins zusammen, so rückte der Siegeszug des Calvinismus in Frankreich nach dem Tode König Heinrichs II. die Bilderfrage in die Mitte des Kampfes. Auf dem Religionsgespräch von St. Germain-en-Laye (1562) lehnte die Mehrheit der anwesenden Theologen sowohl die kalvinistische wie eine vermittelnde, von Claude d'Espence vertretene Auffassung (daß die Bilder einen ausschließlich didaktischen Zweck dienen, vom Kult und von den Kultstätten fernzuhalten seien) in einer „Sentenz“ ab, die bereits alle wesentlichen Bestandteile des Trienter Bilderdekretes enthält. Diese „Sentenz“ nun, das war das wichtigste Ergebnis der ganzen Untersuchung, bildete die Vorlage des Trienter Konzilsdekretes, das auf Verlangen des Kardinals Charles Guise dem Konzil in letzter Stunde vorgelegt wurde, um den französischen Katholiken einen Schild gegen die aufflammenden Bilderstürme in die Hand zu geben. In einer am 13. November 1563 von den Konzilslegaten einberufenen Partikularkongregation wurde „ein in Paris verfaßtes Dekret“, eben jene „Sentenz“, vorgelegt, dieses „Schema“, wie man es in der heutigen Konzilssprache nennen würde, wurde durch einen am 15. November gebildete, später erweiterte Konzilsdeputation überarbeitet und schließlich, nachdem Kardinal Guise die gegen die summarische Behandlung erhobenen Bedenken durch die kategorische Forderung, das Dekret müsse unter allen Umständen verabschiedet werden, beiseitegeschoben hatte, am 3. Dezember 1563 durch das Plenum angenommen. Es war freilich kein dogmatisches Dekret in dem Sinne, wie etwa das Dekret über die Rechtfertigung, sondern eine Lehre und Praxis gleichmäßig berücksichtigendes Gesetz, das per via di compendiosa riforma den alten katholischen Glauben an die Erlaubtheit der Bilder und ihre Verehrung im Anschluß an das Nicaenum II bekräftigte, zugleich aber die Bischöfe anwies, in Predigt und Unterricht den didaktischen und erzieherischen Zweck der Bilder herauszustellen und dafür zu sorgen, daß sie auf das Volk eine erbauliche Wirkung ausüben und zur Vertiefung der Gottesliebe und der Frömmigkeit führen. Es dürfen daher keine dogmatisch irreführenden Bilder (*imagines falsi dogmatis*) aufgestellt werden, sie dürfen nichts Profanes und Laszives enthalten, auch keine der kirchlichen Tradition widersprechenden Darstellungen, und auch dafür sind die Bischöfe verantwortlich.

Aus dieser Entstehungsgeschichte des Bilderdekretes ergab sich der Schluß, daß es von seinen Urhebern in erster Linie für den Glaubenskampf, in zweiter als Instrument der Reform gedacht war, daß ihm aber nicht die Absicht zugrundelag, das künstlerische Schaffen als solches in eine bestimmte Richtung zu lenken. Dennoch waren gewisse Ansatzpunkte für eine solche Wirkung gegeben: es wurde dem biblischen Bild (*historiae mysteriorum nostrae redemptionis* bzw. *Sacrae Scripturae*) der Vorrang eingeräumt, Naturwahrheit (*sanctos, quorum illae similitudinem gerunt*) und der Anschluß an die kirchliche Tradition (*nihil novum aut in ecclesia hactenus inusitatum*) verlangt.

Die Ergebnisse dieser, nunmehr fast 30 Jahre zurückliegenden Untersuchung sind seitdem in manchen Punkten ergänzt, in Einzelheiten modifiziert, in ihrer Gesamtheit aber nicht umgestoßen worden. Die Stellung der Reformatoren zur Bilderfrage wurde mehrfach behandelt; insbesondere hat H. von Campenhausen die Auffassung

Luthers durchleuchtet und präzisiert: für ihn steht der „falsche Heilsglaube“ im Vordergrund, man könne sich durch das Stiften von Bildern Verdienste sammeln; in der Bilderverehrung sieht er „keine ernsthafte Gefahr“, er wendet sich daher gegen die Bilderstürmer und neigt, je später desto mehr, dazu, die Bilder wegen ihres didaktischen Wertes zu empfehlen und macht aus seiner naiven Freude an schönen Bildern kein Hehl.¹⁵ Die lutherischen Kirchenordnungen des 16. Jahrhunderts sind entsprechend ausgerichtet: die Hamburgische von 1529 sagt ausdrücklich, daß es nicht unchristlich sei, Bilder in den Kirchen zu haben, zumal Historienbilder; „Lügenbilder“ und „unnütze Klötze“ sind nicht durch Bildersturm, sondern durch die ordentliche Gewalt abzutun;¹⁶ die Kurländische Kirchenordnung von 1570 empfiehlt sogar anstelle der abgöttischen Bilder „andere herrliche Historien aus dem Alten und Neuen Testament, sonderlich von der Auferstehung und von dem jüngsten Gericht“.¹⁷ Über die Bilderstürme im reformierten Raum hätte sich schon damals viel mehr sagen lassen¹⁸ und wurde inzwischen manches Neue gesagt;¹⁹ daß es auch dort gemäßigte Ansichten gab, zeigt der von Oecolampad²⁰ auf der Badener Disputation eingenommene Standpunkt, die Auffassung der Bilder als der Bibel der Laien könne ihm gefallen, wenn es nur dabei bliebe.

Auch der Katalog der Äußerungen katholischer Kontroverstheologen zur Bilderfrage ließe sich erweitern.²¹ Johannes Eck hatte Luther das Zeugnis ausgestellt: *In hac parte sapit*; Johann Fabri weist in einem, für den Hagenauer Konvent (1540) bestimmten Gutachten ausdrücklich auf den Unterschied in der Haltung der Lutheraner und der Zwinglianer hin;²² Cochlaeus dagegen meint, daß Luthers Standpunkt (*libere possumus eas habere aut non habere*) doch nicht der katholischen Tradition entspreche, denn wer in der Kirche ein Bild aufstelle, vollbringe ein Gott wohl-

¹⁵ H. Frh. von *Campehausen*, Die Bilderfrage in der Reformation: ZKG 68 (1957) 96–128.

¹⁶ E. *Sehling*, Die evangelischen Kirchenordnungen des XVI. Jahrhunderts V (Leipzig 1913) 513; die Beseitigung „abgöttischer“ Bilder (Sehling I 545, 562, 689) oder solcher Bilder, die „biblischer historien nicht gemeß“ seien (Sehling I 569), wird in zahlreichen Kirchenordnungen gefordert.

¹⁷ *Sehling* V 88.

¹⁸ z. B. über den Bildersturm in Konstanz: Freiburger Diözesanarchiv 46 (1919) 283 ff.; über den Augsburger Bildersturm am 18. 2. 1537 berichtet Bischof Stadion von Augsburg an Paul III.: *Christi et sanctorum imagines atque altaria in omnibus ecclesiis urbis Augustensis destruxerunt*, abgedruckt in Briefmappe I (Münster 1912) 194 [= RST 21/22]; wie Kilian Leib in seinen „Kleinen Annalen“ berichtet, sagte nach der Abschaffung der Bilder in Ulm ein Bauer zu den Ratsherrn: *Vos nobis rusticis libros et litteras abstulistis, imagines et picturas*. J. *Schlecht*, Kilian Leibs Briefwechsel und Diarien (Münster 1909) 110. Reiches Material über die französischen Bilderstürme brachte V. *Carrière* in: *Revue d'histoire de l'église de France* 11 (1925) 186–196.

¹⁹ P. *Roth*, Eine Elegie zum Bildersturm in Basel: *Basler Zeitschrift* 42 (1943) 131–138; über den Bildersturm in Zürich handelt unter der Aufschrift „Die offizielle Verabschiedung des Bilderdienstes“ O. *Farner*, *Huldrych Zwingli III* (Zürich 1954) 483–500; über vereinzelte Bilderzerstörungen im Gebiet von Mailand F. *Chabod*, *Per la vita religiosa dello Stato di Milano durante il dominio di Carlo V* (Bologna 1938) 149–215 f.

²⁰ E. *Stählin*, Das theologische Lebenswerk Oecolampads (Leipzig 1939) 344 u. ö.

²¹ z. B. Th. *Freudenberger*, *Augustinus Steuchus* (Münster 1935) 295 ff.; *Berthold v. Chiemsee*, *Tewtsche Theology*, hgb. v. W. *Reithmeier* (München 1852) 589–601 (Von gemalten pilden).

²² L. *Cardauns*, *Zur Geschichte der kirchlichen Unions- und Reformbestrebungen* (Rom 1910) 133.

gefälliges Werk, nicht weniger, als wenn er Almosen spende.²³ Eine eigene Würdigung verdienten die Publikationen alter Texte zur Bilderfrage, durch die man in den Bilderstreit eingreifen wollte; auf die editio princeps der Libri Carolini von Tillet (1549) folgte bald eine lateinische Übersetzung des Johannes Damascenus.²⁴

Ganz unberücksichtigt geblieben waren in meiner Abhandlung die Reformstatuten der vortridentischen Provinzial- und Diözesansynoden. Ihre einschlägigen Verfügungen vollständig zu sammeln und auf ihre Anlässe zu untersuchen, wäre eine eigene Aufgabe. Schon im 15. Jahrhundert, als die Synodaltätigkeit verhältnismäßig schwach war, insbesondere die Diözesansynoden meist zur Routine geworden waren, hat man sich gelegentlich (z. B. auf den Provinzialsynoden von Rouen 1445 und Salzburg 1490) mit Mißständen der Bilderverehrung beschäftigt; seit dem Ausbruch der Glaubensspaltung werden entsprechende Verfügungen häufiger. So stellt die Provinzialsynode von Sens von 1528 Grundsätze über die Bilderverehrung auf (c. 14) und macht die Aufstellung von Bildern in den Kirchen von der Genehmigung des Bischofs abhängig (c. 40).²⁵ Die Provinzialsynoden, die in Deutschland auf Grund und zur Ausführung der sog. „Augsburger Reformation“ von 1548 gehalten wurden, greifen ebenfalls das Thema auf: die Mainzer (1549) befaßt sich in c. 41 und 42 mit der Theorie und Praxis der Bilderverehrung und fordert die Kontrolle der sog. Gnadenbilder durch die Bischöfe;²⁶ am ausführlichsten sind die gleichzeitig erlassenen Provinzialstatuten von Salzburg.²⁷ Sie verurteilen die Bilderstürme und stellen für die Beseitigung der Mißstände folgende Grundsätze auf: 1. den Bildern gebührt keine adoratio und kein cultus divinus; 2. ihr Zweck ist, an die dargestellten Personen und Vorgänge zu erinnern und sie anschaulich zu machen; 3. das Volk ist über den rechten Gebrauch der Bilder zu unterrichten, damit sich kein Aberglaube einschleicht; 4. es ist Vorsorge zu treffen, daß der Bilderschmuck der Kirchen beaufsichtigt wird, z. B. daß man nicht jeden Winkel der Kirche ausmalt, sondern nur die in die Augen fallenden Teile (eminentiora templi loca) und zwar unter Wahrung des sakralen Charakters; dabei haben Gegenstände, die aus der Hl. Schrift und den

²³ Die Stelle steht in den *Articuli quingenti Martini Lutheri* (*Spahn.*, Joh. Cochlaeus, Berlin 1898. Schriftenverzeichnis n. 34a) von 1525, n. 385: Non sunt omnino nihil imagines. Sunt enim signa et monumenta eorum, quae repraesentant. Non sunt quidem dii aut idola gentium nec ullum in se numen habent, sed sunt umbrae et figurae corporales et visibiles, per quas nos invisibilium remissentes eorum opem imploramus cum laude ac gratiarum actione. Quod enim doctis est scriptura, hoc idiotis est pictura et statuarum repraesentatio. Die Ausführungen über die Bilderverehrung umfassen die Artikel 384 bis 390.

²⁴ S. Joannis Damasceni adversus sanctarum imaginum oppugatores orationes tres (Venedig 1554). Übersetzer war Pietro Francesco Zini, der dem Veroneser Reformkreis angehörte.

²⁵ *Mansi* XXXII 1175 f., 1200. Die Diözesanstatuten v. Toledo 1536 bestimmen (c. 5), daß der Generalvikar bei der Visitation vorhandene apokryphe und laszive Bilder zu beseitigen, in Zukunft alle, auf dem Retablo oder an anderen ‚frommen Orten‘ anzubringenden Bilder zu approbieren hat. C. Sanchez *Aliseda*, *Precedentes Toledanos de la Reforma tridentina* (Madrid 1948).

²⁶ *Hartzheim*, *Concilia Germaniae* VI 574. Die Grundsätze waren durch das Augsburger Interim von 1548 (bei *Le Plat* IV 66) aufgestellt.

²⁷ *Hartzheim*, *Concilia Germaniae* VI 500 f. – Das Generalkapitel der Dominikaner in Salamanca 1551 ordnete an: Mandamus, ut nostra constitutio observetur, ne scil. fiant aut fieri permittantur in domibus nostris curiositates aut superfluitates notabiles in sculpturis aut picturis. *Acta Capitulorum generalium Ord. Praed.* ed. B. M. Reichert, IV (Rom 1901) 315.

bewährten Schriftstellern genommen sind, den Vorzug. Über vorhandene Mißbräuche ist an den Bischof zu berichten.

In den genannten Provinzialstatuten ist bemerkenswert, daß bereits vor dem Tridentinum die Bischöfe die ihnen später auferlegte Verpflichtung zur Beaufsichtigung der in den Kirchen aufgestellten Bilder und ihrer Verehrung erkennen und sich der Pflicht bewußt werden, den seit langem von Reformschriftstellern und Predigern bekämpften abergläubischen Vorstellungen entgegenzutreten.²⁸

Das Kernstück meiner Beweisführung, daß das Trienter Bilderdekret durch die Franzosen veranlaßt worden ist und auf einer in Frankreich konzipierten Vorlage beruht, ist bisher nicht erschüttert worden. Aber die Frage liegt nahe, aus welchen theologischen Quellen die beiden „Sentenzen“ von St. Germain, die sorbonnistische, die in Trient vorgelegt wurde, aber auch die vermittelnde des Claude d'Espence gespeist waren. Die Frage bedarf noch eingehender Untersuchung; einen, wie mir scheint, wichtigen Hinweis kann ich schon jetzt nicht unterdrücken.

Kein anderer Theologe des späten Mittelalters besaß als „Verkündigungstheologe“ so große Autorität und übte auf die Seelsorgspraxis so nachhaltig ein wie der Pariser Kanzler Gerson. Man ist berechtigt, die Kenntnis seiner, damals bereits in vielen Ausgaben vorliegenden Werke bei den Verfassern der beiden „Sentenzen“ voranzusetzen. Gerson hat sich zum Thema der Bilder und Bilderverehrung wiederholt geäußert. In einer Weihnachtspredigt befaßt er sich mit dem Einwand der Juden, die Christen beteten Bilder aus Holz und Stein an wie die Heiden. Seine Antwort: Wir beten sie nicht an, denn Anbetung gebührt nur Gott. Wenn ich mich vor dem Bild des Gekreuzigten verneige, so bete ich nicht das Holz an, aus dem es gemacht ist, sondern Gott, den das Kruzifix darstellt (repraesentat). Ebenso bete ich die Bilder der Heiligen nicht an, sondern ehre sie (honoro sanctos et sanctas), wie sich ja auch die Juden vor der Bundeslade verneigten. Und wenn du mir einwendest, fährt er dann fort, daß die einfachen Menschen ihre Absicht nicht auf Gott allein richten, so antworte ich: sie fehlen, und man kann sie höchstens wegen ihrer unbesiegbaren Unwissenheit entschuldigen oder mit ihrer Absicht, bei der Verehrung der Heiligen das zu tun, was die Kirche tut. Hier lassen sich viele Lehrmeinungen anführen, aber mir genügt im Augenblick euch zu sagen: Ihr dürft die Bilder ebenso wenig anbeten wie Steine, und wenn ihr sie küßt oder euch vor ihnen niederwerft, dann nur deshalb, um euch durch sie an Gott zu erinnern. „Aus keinem andern Grunde“, fährt er dann fort, „hat man Bilder gemacht als um den einfachen

²⁸ Dafür, daß die kirchlichen Autoritäten immer wieder aufgefordert wurden, gegen vorhandene Mißbräuche vorzugehen, gibt es zahlreiche Belege. Peter d'Ailly forderte die Prälaten auf, dafür zu sorgen, ut in ecclesiis non tam magna imaginum et picturarum varietas multiplicaretur, Gerson, Opera ed. Dupin II 911 A. Ein Jahrhundert später fordern die Camaldulenser Querini und Giustiniani Leo X. auf, gegen die Auffassung einzuschreiten, ein bestimmtes Bild könne die Heilung einer bestimmten Krankheit bewirken, ein anderes Regen oder Fruchtbarkeit des Viehs herbeiführen, Annales Camaldolenses IX 686 f. Wieder ein halbes Jahrhundert später zählt Seripando, damals Erzbischof von Salerno, zu den Aufgaben des Bischofs, der Verbreitung von Aberglauben durch Maler und Bildhauer entgegenzutreten, und darauf zu achten, daß in den Kirchen nur Bilder aufgestellt werden, die der Heiligen Schrift und den kirchlich beglaubigten Autoren gemäß sind (omnes tollendo in picturis et statuibus abusus, nullas tolerando, nisi sanctis scripturis et scriptis authenticis conformes, ne mendatiis decipiantur imperiti. (Neapel, Nationalbibl., Cod. VIII AA 26, fol. 43 r.) Übrigens erwähnen die Trienter Konzilslegaten unter den Mißbräuchen, gegen die das Konzil vorgehen müsse, schon Anfang 1546 die „dipinture indecenti“. Conc. Trid. X 344.

Menschen, die die Schrift nicht kennen, den Glaubensinhalt nahezubringen, und deshalb muß man sich davor hüten, falsche Begebenheiten darzustellen, nicht weniger als die Schrift verkehrt auszulegen.“²⁹

In seiner Erklärung des Dekalogs faßt Gerson seine Ansicht so zusammen: Man begehrt Idololatrie, wenn man ein Bild als solches anbetet und glaubt, daß es – schön oder häßlich, neu oder alt – eine besondere Kraft besitze und etwas Heiliges oder Göttliches einschließe.³⁰

Die Verwandtschaft der Sorbonnistensentenz mit diesen Gedanken Gersons ist mit Händen zu greifen, aber auch die vermittelnde Sentenz konnte sich, wenn sie den Bildern ausschließlich didaktisch-erbaulichen Wert beimaß, auf ihn berufen. Gerson ist, wenn auch der hervorragendste, so doch keineswegs der einzig Bedeutende unter den praktischen Theologen des 15. Jahrhunderts. Wenn man sie systematisch erforscht und den christlichen Humanismus einbezieht, wird sich ohne Zweifel ein viel differenzierteres Bild ergeben, als wie es heut besitzen; hat doch Erasmus in seiner Spätschrift, der *Concordia*, verlangt, daß in den Kirchen grundsätzlich nur biblische Stoffe dargestellt werden, nichtbiblische in die Vorhallen und die Kreuzgänge zu verweisen sind.³¹

Die den Kunsthistoriker am meisten interessierende Frage, die das Trienter Bilderkonkordat aufgibt, nämlich die Frage nach seiner tatsächlichen Wirkung auf die christliche Kunst, war in meiner Abhandlung nur am Schluß gestreift worden. Wenn ich die Absicht des Konzils verneinte, das Kunstschaffen positiv zu beeinflussen, so wollte ich keineswegs die Möglichkeit ausschließen, daß die vom Konzil den Bischöfen auferlegte Pflicht der Aufsicht praktisch wirksam geworden sei, daß die im Dekret ausgesprochenen Verbote (z. B. des Lasziven und Ungewohnten), aber auch die Forderung, die Kunst müsse zur Erbauung beitragen, sich in der Folgezeit bemerkbar gemacht habe. Es lag mir daran, dieses ganze Problem offen zu halten, voreilige, ungenügend begründete Lösungen nicht zu ermutigen; denn das in Betracht kommende Quellenmaterial war ja noch keineswegs aufgearbeitet. Inzwischen ist in dieser Hinsicht manches geschehen.

Die nachtridentinische kirchliche Gesetzgebung, niedergelegt in zahlreichen Provinzial- und Diözesanstatuten zur Applikation des Trienter Konzils, hat dessen Anordnungen in der Regel übernommen,³² aber – und darin liegt schon eine große

²⁹ Gerson, *Opera*, ed. *Dupin* III 947.

³⁰ *Loca sancta et beatorum imagines debemus venerari non pro ipsis, sed quia videndo eas honorem impendimus rebus repraesentatis per eas, iuxta ritum sanctae matris ecclesiae; alioquin peccatum idololatriae committitur imaginem secundum se adorando, credendo ipsam imaginem pulchram sive turpem, novam aut veterem plus aliquid habere virtutis et quidquam numinis includere vel divinitatis.* Gerson, *Opera* ed. *Dupin* I 431. Ähnlich äußert sich Gerson in den *Regulae morales*, *Opera* III 86 D bis 87 A. Auf die Mißbräuche der Bilderverehrung kommt Gerson auch sonst noch oft zu sprechen, z. B. *Opera* III 291 f., 471. Sie werden von asketischen Schriftstellern immer wieder bekämpft; z. B. sagt der Dominikaner Pablo de León in seinem, vor 1527 verf. *Guia del cielo* (Alcalá 1553) 82: *se debe instruir al pueblo . . . que la virtud de la imagen es solo representativa, y no ha de estribar la devoción a las mismas en que sean de oro o muy hermosas y bien pintadas.*

³¹ *In templis . . . conveniret nullam esse picturam nisi cuius argumentum in canonicis scripturis contineretur; in peristyllis, porticibus et ambulacris possent et alia pingi et humanis historiis desumpta, modo facerent ad bonos mores, zitiert nach O. *Gratius*, *Fasciculus rerum expetendarum vel fugiendarum* fol. CCXXX r.*

³² R. M. *De Hornedo*, *El arte en Trento: El Concilio de Trento* (Madrid 1945) 333–362 hat (359 ff.) die einschlägigen Bestimmungen mehrerer Synoden zusammengestellt.

Einschränkung – nicht praktisch ausgebaut, mit einer einzigen Ausnahme. Die von Carlo Borromeo veranstalteten Mailänder Provinzialsynoden von 1565 und 1576 verbieten die Wiedergabe von nicht kirchlich approbierten Legenden und genrehafte Details, die in der *Historia sacra* keinen Platz haben, wie die Darstellung von Tieren. In einer schon 1573 angekündigten, aber erst 1577 herausgegebenen Instruktion über Kirchenbau und Kircheneinrichtung schreibt Borromeo vor, die Heiligen stets mit ihren traditionellen Symbolen abzubilden.³³ Borromeo, weit über Italien hinaus als das Modell eines tridentinischen Bischofs betrachtet, nimmt die ihm vom Konzil auferlegte Pflicht ernst, schränkt freilich damit auch die künstlerische Freiheit ein. Es hat aber nicht den Anschein, als ob man ihm hierin gefolgt wäre. Ein Menschenalter nach dem Abschluß des Trienter Konzils, i. J. 1596, fällt Kardinal Paleotti in einer für die Mitglieder des Kardinalskollegiums bestimmten Denkschrift das Urteil, daß die Bischöfe, denen das Trienter Dekret doch die Aufsicht über die kirchliche Kunst übertragen habe, versagt hätten, so daß die von den Protestanten kritisierten und vom Konzil beklagten Mißbräuche weiterbeständen. Den Mißbräuchen der Presse sei man durch den Index der verbotenen Bücher entgegengetreten; bei den Mißbräuchen in der Kunst, die einen viel weiteren Kreis von Gläubigen anspreche, habe man sich mit der verbalen Wiederholung des tridentinischen Dekretes bemüht und nichts Durchgreifendes getan.³⁴

Paleottis Urteil, auf das wir weiter unten noch einmal zurückkommen müssen, enthält eine Warnung an die Historiker, seien es Kirchen- oder Kunsthistoriker, die unmittelbare Wirkung des Trienter Bilderdekretes zu überschätzen. Es schließt selbstverständlich nicht aus, daß auf einer tieferen Ebene innere Beziehungen zwischen der tridentinischen Reform bzw. der Gegenreformation und dem zeitgenössischen Kunstschaffen bestanden. Es ist schlechterdings nicht vorstellbar, daß so in die Tiefe gehende religiöse Vorgänge, wie die innere Erneuerung und die äußere Stärkung der katholischen Kirche nach der Krisis der Glaubensspaltung, an den religiös schaffenden Künstlern spurlos vorübergegangen sein sollen. Die gesamte Auseinandersetzung seit Weisbach und Pevsner geht von der Voraussetzung aus, daß eine irgendwie geartete Zuordnung des Stilwandels zum religiös-kirchlichen Geschehen gesucht und gefunden werden könne – und müsse. Ohne die – für einen Nichtfachmann ohnehin unerreichbare – Vollständigkeit anzustreben, lediglich um die sich anbietenden Möglichkeiten zu illustrieren und die weiter unten zu besprechenden Forschungen von Prodi in einen größeren Zusammenhang zu rücken, skizziere ich die Auffassungen zweier Kunsthistoriker aus den 1940er Jahren, also ehe die Diskussion um die Stilbegriffe neu auflebte.

Im Jahre 1943 trug der aus der Wiener Schule stammende, damalige Prager Professor K. M. Swoboda, fast nur auf Rankes „Päpste“ gestützt und ohne Kenntnis der neuen kirchenhistorischen Terminologie, auch ohne auf das Tridentinum einzugehen, eine, der Pevsnerschen Auffassung sehr ähnliche Zuordnung des Manierismus und des Barock zur sog. Gegenreformation vor:³⁵ „Der Manierismus ist die Kunst der entstehenden inneren Gegenreformation, der Barock die Kunst der verweltlichten, politisch orientierten Gegenreformation“ (S. 10). Den Umbruch setzt er um 1580 an; in den vorausgehenden drei Jahrzehnten konstatiert er eine, durch die kirchliche Reform verursachte „formale Einengung der Gebilde“ und „eine Ver-

³³ *Acta ecclesiae Mediolanensis* ed. A. Ratti II (Mailand 1899) 1409–1598; italienische Übersetzung von C. Castiglioni u. C. Marcora (Mailand 1952).

³⁴ s. u. Anm. 51.

³⁵ K. M. Swoboda, *Barock und Gegenreformation: Abhandlungen d. deutschen Ak. d. Wiss. Prag, Phil. Hist. Kl. H. 4* (Reichenberg 1943).

schiebung zur gegenständlichen Seite“ (S. 7); nach 1580 setzt der strenge römische Barock ein, anfangs mit „ganz hohen Leistungen“, seit 1590, nachdem er sich in den Dienst der Gegenreformation gestellt hat, allmählich absinkend. Von einer positiven Beeinflussung des Kunstschaffens durch die „innere Gegenreformation“ – lies Katholische Reform – kann nach Swoboda nicht ernstlich die Rede sein: „Von der inneren Gegenreformation ist die Kunst nie wesentlich gefördert worden“, im Gegenteil: „Die qualitätshöchsten Punkte der Kunst liegen dort, wo die Berührung durch den kirchlich-politischen Prozeß die geringste ist“, zwischen 1580 und 1590 (S. 11). Wenn man diese Sätze liest, drängen sich sofort mehrere Fragen auf. Wie ist es zu erklären, daß in denselben Jahrzehnten (zwischen 1550 und 1580), als die Reformbewegung, nachdem sie unter Paul III. in Rom Fuß gefaßt hatte, in den Wahlen des Jahres 1555 (Marcell II., Paul IV.) sich das Papsttum eroberte und unter Pius IV. das Trienter Konzil zum glücklichen Abschluß brachte, unter seinem Nachfolger Pius V. dessen Durchführung erzwang, der Manierismus seine volle Ausbildung fand? War diese Reformbewegung, waren insbesondere die beiden geistesverwandten Päpste Paul IV. und Pius V. aus dem für sie gegebenen Gegensatz gegen das Laissez-faire der Renaissance kunstfremd oder gar kunstfeindlich? Ist es vorstellbar, daß nach 1580, als die Katholische Reform in den Pontifikaten Gregors XIII. und Sixtus V. ihren Höhepunkt erreichte, als in Rom Al Gesù, in München St. Michael gebaut wurden, die Beziehungen zwischen Kunst und kirchlicher Erneuerung geringer waren?

Eine ungleich bessere Kenntnis der kirchengeschichtlichen Vorgänge und Begriffe brachte Engelbert Kirschbaum mit, als er, ohne die Arbeit Swobodas zu kennen, in einem, zum 400. Jubiläum der Eröffnung des Konzils von Trient gehaltenen Vortrag³⁶ die Fragen stellte: Hat das Konzil von Trient einen neuen Stil geschaffen? Hat es eine neue Ikonographie hervorgebracht? Seine Antwort lautete: Weder das Eine noch das Andere. Es hat den Manierismus, dessen zeitliche Grenzen in das dritte Jahrzehnt des 16. und den Beginn des 17. Jahrhunderts gesetzt werden, nicht geschaffen. Trotzdem ist er „der treueste Ausdruck der Katholischen Reform“: er kehrt sich von der harmonischen, statischen Vollkommenheit der Formen in der Renaissance ab, knüpft, wie die Katholische Reform selbst, an das Mittelalter an, mißtraut wie dieses der Welt und entdeckt wieder die Spannungen zwischen dem Irdischen und dem Transzendenten, entdeckt auch wieder das Mysterium, unterwirft aber auch die Kunst strengen Regeln. Der Barock dagegen ist Ausdruck der am Ende des Jahrhunderts einsetzenden Gegenreformation, in der Kirche und Papsttum, innerlich erneuert, sich in den Glaubenskämpfen behaupten und sogar verlorenes Terrain wiedererobern. Der Manierismus hatte der Welt mißtraut, der Barock sieht den Kosmos als „von Gott geschaffen und geheiligt“; alle Kreaturen schulden Gott Ehre und Lob, die Künste treten in den Dienst seiner Kirche. Aber – und das ist das Entscheidende – die Katholische Reform und die Gegenreformation haben den Manierismus und den Barock nicht geschaffen; sie haben sie vorgefunden, ihnen ihren Geist eingeffloßt und sich ihrer bedient.³⁷ Ähnlich steht es nach Kirschbaum mit der Ikonographie. Sowohl die neuen wie die älteren, aber neu geschauten Themen sind Ausdruck von Frömmigkeitsformen, die z. T. schon vor dem Konzil entstanden, oder, wie die Heiligenapothosen, mit den nach dem Konzil, vor allem zu Beginn des 17. Jahrhun-

³⁶ E. Kirschbaum, L'influsso del concilio di Trento nell'arte: Gregorianum 26 (1945) 100–116.

³⁷ ebda 108: La riforma cattolica non ha creato nessuno stile, ma si è servita felicemente nella sua prima fase dell'arte contemporanea manieristica e nella seconda di quella barocca del tempo.

derts zahlreich werdenden Heiligsprechungen zusammenhängen. Daß die dogmatischen Definitionen des Konzils als Ganzes, die scharfe Abgrenzung des katholischen Dogmas gegen die Lehre der Reformatoren, auf die Themenwahl eingewirkt haben, leugnet auch Kirschbaum selbstverständlich nicht. Die Verherrlichung der Eucharistie, der Muttergottes und der Heiligen in ungezählten und unzählbaren Bildern steht im Dienste des Glaubenskampfes.

Die beiden Autoren stimmen darin überein, daß sie den Manierismus der „inneren Gegenreformation“ bzw. der Katholischen Reform, den Barock der Gegenreformation zuordnen. Sie gehen auseinander, und zwar aufgrund ihrer inneren Einstellung zur Kirche, in der Beurteilung der inneren Abhängigkeit: Während Swoboda den kirchlichen Einfluß auf den Manierismus minimalisiert und für das angebliche Absinken der künstlerischen Qualität im Barock nach 1600 die Politisierung der Gegenreformation verantwortlich macht, glaubt Kirschbaum an eine sehr enge und kunstfördernde Verflechtung beider, hält aber ebenfalls daran fest, daß Manierismus und Barock durch die Katholische Reform bzw. durch die Gegenreformation nicht geschaffen worden sind, erst recht nicht durch die Dekrete des Tridentinums; dieser Ansicht pflichtete auch Anton A. L. Mayer bei. Gerade an diesem Punkte setzen nun die Forschungen von Paolo Prodi über Kardinal Paleotti ein, die zugleich ein schönes Beispiel für die eingangs postulierte Begegnung kirchengeschichtlicher Untersuchungen mit kunsthistorischen Analysen sind.³⁸

II

Kardinal Gabriele Paleotti (1522–1597) ist eine der Schlüsselfiguren der tridentinischen Reform in Italien. Als Auditor der Rota hatte er an der letzten Tagungsperiode des Trienter Konzils 1562/63 teilgenommen und war dort als Vertrauensmann der päpstlichen Legaten, insbesondere des Kardinals Morone, an der Vorbereitung der großen Reformvorlage vom Sommer 1563 maßgebend beteiligt.³⁹ Nach Abschluß des Konzils wurde er Consultor der für die Bestätigung und Durchführung der Konzilsdekrete eingesetzten Kardinalsdeputation, 1565 selbst Kardinal und im Jahr darauf Bischof seiner Vaterstadt Bologna.⁴⁰ Den humanistischen Interessen, die er schon während seiner juristischen Studien gepflegt hatte (sein Oheim Camillo war Sekretär des Kardinals Bibiena und Freund Bembo), ist er während seines ganzen Lebens treugeblieben; humanistisches, weltoffenes Denken macht sich auch in seinen kirchlichen Reformbestrebungen bemerkbar, und dadurch unterscheidet sich sein historisches Profil von dem Borromeos, mit dem er übrigens in Korrespondenz stand.

Paleotti war der Kunstwissenschaft seit langem durch seinen *Discorso intorno alle imagini sacre et profane* bekannt, der 1582 in Bologna gedruckt wurde und in latei-

³⁸ P. Prodi, *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma cattolica: Archivio italiano per la Storia della pietà* 4 (1962) 121–212, auch Separat. – Es sei ausdrücklich bemerkt, daß ich, wie im Vorausgehenden, so im Folgenden, viele Literaturhinweise Prodis benutze, einiges hinzufüge, noch mehr aber weglasse, weil es für meine Problemstellung nicht wichtig ist. Ich bin mir selbstverständlich bewußt, daß der Kunsthistoriker vom Fach deshalb Vieles vermissen wird. Ihn bitte ich zu bedenken, daß ich in diesem Bericht auf dem Boden meines Fachs, der Kirchengeschichte, bleiben und keinen Husarenritt in die Kunstgeschichte unternehmen will.

³⁹ Paleottis eigene Aufzeichnungen über die letzten Wochen des Konzils (Conc. Trid. III/1, 750–761) sind für die Entstehung des Bilderdekretes wenig ergiebig, weil er damals im Auftrag Morones mit der Ausarbeitung anderer Reformkapitel beschäftigt war, deren Vorlage beim Konzil Kardinal Guise ebenfalls verlangte.

⁴⁰ P. Prodi, *Il Cardinale Gabriele Paleotti I* (Rom 1959); vgl. ZKG 72 (1961) 191 f.

nischer Übersetzung unter dem Titel *De imaginibus* 1594 in Ingolstadt erschien.^{40a} Durch die Benutzung des handschriftlichen Paleotti-Nachlasses im Archiv der Grafen Isolani in Bologna ist Prodi in der Lage, die Entstehungsgeschichte des *Discorso* bis in die Einzelheiten aufzuhellen. Der Plan geht bis in das Jahr 1578 zurück. Schon in diesem Jahre unterbreitete Paleotti dem Jesuiten Francesco Palmio einen ersten Entwurf und fragte bei Bonhomini, dem Bischof von Vercelli, an, welche Anweisungen im Mailänder Metropolitansprengel den Malern gegeben worden seien, um vorhandene Mißbräuche zu beseitigen. Diese Anfrage läßt Paleottis Absicht erkennen: er will nicht etwa nur eine kunsttheoretische Abhandlung schreiben, sondern als Bischof der Auflage entsprechen, die das Konzil von Trient im Bilderdekret ihm gemacht hat. Die folgenden vier Jahre bis zur Drucklegung füllte er mit intensiver Lektüre der einschlägigen Literatur (Prospero Fontana, Tibaldi, Ligorio, Vasari u. a.) aus, vor allem legte er die ausgearbeiteten Kapitel des Buches befreundeten Gelehrten zur Revision vor, an ihrer Spitze dem Historiker Carlo Sigonio, der für die Sammlung der Heiligenleben des Kölner Kartäusers Surius (deren zweite Auflage Paleotti gewidmet ist) die Bologneser Heiligen bearbeitete, und dem Naturforscher Ulysse Aldrovandi, dem Verfasser eines ungedruckt gebliebenen „*Index rerum naturalium S. Scripturae*“, der durch Künstler eine Sammlung von 2000 Nachbildungen von Pflanzen und Tieren herstellen ließ, die in der Bibel vorkommen.^{40b} Gegen Ende des Jahres 1581 waren die ersten beiden Bücher des *Discorso* vollendet. Der Kardinal schickte ein Exemplar des Druckes an Carlo Borromeo in Mailand, ein anderes bald darauf an Kardinal Sirleto nach Rom, gab es aber nicht in den Buchhandel, sondern wollte es, wie man heute wohl sagen würde, als gedrucktes Manuskript behandelt wissen, das zunächst für die Bedürfnisse seiner Diözese bestimmt sei. Diese fast ängstlich zu nennende Vorsicht scheint, wenn man einem leider stark beschädigten Billett Sigonios glauben darf, nicht durch schriftstellerische Bescheidenheit bedingt zu sein, sondern durch die Furcht, in Rom auf Widerspruch zu stoßen.⁴¹ Ich neige zu der Ansicht, daß Paleotti dabei an die Konzilskongregation dachte: der *Discorso* konnte als „Interpretation“ des Trienter Bilderdekretes aufgefaßt werden, jede Interpretation von Konzilsdekreten war aber dieser Kongregation bzw. dem Papste reserviert. So erklärt sich auch ungezwungen der (in der lateinischen Ausgabe fehlende) Passus des Vorworts, es sei nicht die Absicht des Verfassers *prescrivere legge a gli altri luoghi oder di tassare i costumi loro o fare il censore dele usanze, che essi servano differenti da queste*.

Man muß bedauern, daß der jüngst erschienene durch seinen Kommentar verdienstvolle Neudruck des *Discorso*⁴² Prodis Forschungen zur Entstehungsgeschichte, seine aufschlußreichen Vergleiche des italienischen Textes mit dem lateinischen (der an manchen Stellen „barockisiert“) und seine Analysen noch nicht berücksichtigen konnte. Im Vorwort sagt Paleotti mit jeder wünschenswerten Klarheit, daß er unmittelbar an das Trienter Bilderdekret anknüpft, und daß sein Buch als Applikation

^{40a} J. Schlosser, *Die Kunstliteratur* (Wien 1924) 383 f.; in der 2. Aufl. der unter dem Titel *La letteratura artistica* (Florenz 1956) erschienenen italienischen Ausgabe 430 f. Schlossers Ansicht (384): „Ein unmittelbarer Einfluß auf die Kunst ist gerade hier am wenigsten zu merken, wo die Carracci und ihre Schule für die gemalte Mythologie des 17. Jahrhunderts die größte Bedeutung erlangten“, ist nach dem unten Gesagten kaum noch zu halten.

^{40b} Aldrovandis „*Avvertimenti*“ an Paleotti vom 5. Januar 1581 sind in den gleich zu erwähnenden *Trattati d'arte* II 511–517 abgedruckt.

⁴¹ *Prodi*, *Ricerche* 146.

⁴² *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma* II, hgb. v. P. Barocchi (Bari 1961) 117–509, im Folgenden zitiert: *Trattati* II.

dieses Dekretes für die Diözese Bologna gedacht ist. Dort existiert zwar nicht der erste Gegner, gegen den das Trienter Dekret Front machte, der häretische Ikonoklasmus, wohl aber der zweite, die innerkirchlichen Mißstände auf dem Gebiet der Kunst. Ihre Ursache sind das geringe Wissen der Maler und ihrer Auftraggeber, seien sie nun Kleriker oder Laien, über die Welt der Übernatur und der Natur und über den Menschen, nicht weniger jedoch ihre geringe Frömmigkeit. Beiden Ursachen will der Verfasser entgegenwirken: sein Buch will keine theoretische Abhandlung sein, sondern ein pastorales Werk (*impresa pastorale*).

Dennoch enthält es im ersten Buch eine Kunst-, genauer: eine Bildtheorie (c. 2-5). *Per imagine*, so definiert er den Gegenstand seines Werkes, *noi pigliamo ogni figura materiale prodotta dall'arte, chiamata il disegno, et dedotta da un'altra forma per assommigliarla* (Trattati II 132). „Nachahmen“ ist aber für Paleotti Nachschaffen der Schöpfung Gottes und in gewissem Sinn Teilnehmen an seiner Schöpferkraft. Als vollkommener Ausdruck des menschlichen Denkens und Fühlens ist die Kunst älter als die Schrift, umfassender als Poesie und Geschichte. Wenn die in Büchern niedergelegte Kultur wenigen Privilegierten vorbehalten ist, liegt das Buch der Kunst vor allen Menschen offen. Die christliche Kunst (die von der mitbehandelten profanen unterschieden wird) hat den Ungelehrten die Hl. Bücher zu ersetzen; wie der Prediger seine Hörer, so soll der Künstler den Beschauer der Bilder „erfreuen, belehren und bewegen“ (*dilettare, insegnare, muovere*).

Die im ersten Buch entwickelte Kunsttheorie, durch die Paleotti sich in die abendländische Tradition von Aristoteles über Gregor d. Großen bis Thomas von Aquin einreihet, wird im zweiten Buch auf die Mißbräuche angewendet. Um den Paganismus, der durch die Renaissance in der Kunstübung eingerissen ist, zurückzudrängen, ist es notwendig, die im Trienter Bilderdekret aufgestellten allgemeinen Grundsätze in konkrete Regeln zu fassen, ähnlich wie es in den *Regulae generales* des Index der verbotenen Bücher geschieht.^{42a} Die Zensuren, die dort über Bücher ausgesprochen werden (*temerarie, scandalose, erronee, sospette, heretiche, superstiziose, apocriefe*) sind auch auf Kunstschöpfungen anwendbar (c. 3-9). Der schon hier auftauchende Verdacht, daß Paleotti die Kunst durch kleinliche Regeln einengen will, scheint sich in den folgenden Kapiteln (c. 10-24) insofern zu bestätigen, als er z. B. die Darstellung der „falschen Götter“, heidnisch-mythologischer Szenen, aber auch der heidnischen Kaiser, die die Christen verfolgt haben, sogar außerhalb der Kirchen strikt ablehnt. Das hat man früher getan, gibt er unumwunden zu; aber jetzt, nach dem Konzil von Trient, ist man sich der großen Gefahr bewußt geworden, die im Paganismus liegt. Aus dem gleichen Grunde will Paleotti die *pitture grottesche* nicht dulden (c. 36-42); *Seznec* hat ihm deshalb vorgeworfen, er habe die Künstler sogar der dekorativen Motive berauben wollen.⁴³ Keine Frage: Paleotti entwickelt hier Maßstäbe, die im schroffen Gegensatz nicht nur zu den Auffassungen der Renaissance, sondern auch vieler kirchlicher Zeitgenossen standen; Kardinal Ippolito d'Este und Kardinal Alessandro Farnese füllten ihre Villen in Tivoli und Caprarola mit mythologischen Darstellungen. Dennoch wäre es verfehlt, in Paleotti einen Gegner der Renaissance zu sehen. Im Gegenteil: er ist zutiefst von den in ihr und durch sie

^{42a} Trattati II 268: *Dunque, essendosi dal sacro Concilio Tridentino con l'Indice dei libri data buona regola per discernere quali siano i libri permessi e quali i proibiti, potrà la istessa servire per norma al conoscere quali siano le pitture da essere seguite o fuggite dal cristiano.* Dieser Hinweis auf den Index, der uns noch wiederholt begegnen wird, beruht auf dem für P. charakteristischen Parallelismus von Buch und Bild.

⁴³ J. *Seznec*, *The Survival of the pagan Gods. The mythological Tradition and its Place in Renaissance, Humanism and Art* (New York 1953) 267, bei Prodi 160.

entdeckten natürlichen und humanen Werten ergriffen, er denkt nicht daran, auf die „Entdeckung der Welt und des Menschen“ zu verzichten, und wenn er die Kunst reformiert, will er sie nicht herabwürdigen, sondern ihr die einstige Würde zurückgeben.⁴⁴ Er verwahrt sich gegen den Vorwurf, den Künstler bis in die Einzelheiten reglementieren zu wollen.⁴⁵ Die durch das Trienter Bilderdekret geforderte präventive Approbation „ungewohnter“ Darstellungen darf nicht zur Unterdrückung der künstlerischen Freiheit führen (c. 32). Ganz im Sinne der Renaissance liegt es, wenn er (c. 19–21) beim Porträt Naturtreue und historische Treue fordert *servendo la regola dell'historico che narra il fatto come è stato, e non dell'oratore che spesso amplifica e estenua le cose.*

Diese Andeutungen mögen genügen, um den historischen Ort Paleottis zu bestimmen. Seine Bildtheorie steht in der mittelalterlichen Kunsttradition, mittelalterlich ist der von ihm vertretene Parallelismus von Buch und Bild; er distanziert sich vom Mittelalter, wenn er „im Namen der neuen tridentinischen Frömmigkeit, die auf der Grundlage einer klaren Unterscheidung zwischen den beiden Ebenen (der Natur und der Gnade) ihr dogmatisches Gebäude aufgerichtet hatte“ (Prodi), die Darstellung des schlechthin Jenseitigen, z. B. des Heiligen in der Glorie, ablehnt. Als der christliche Humanist, der er ist, bekennt er sich zum Geist und zu den Errungenschaften der Renaissance, als nachtridentinischer Theologe macht er Einschränkungen: die heidnischen Götter und Mythologien sollen auch von der profanen Malerei ausgeschlossen bleiben. Der charakteristische Wesenszug seiner Kunstauffassung ist sein Realismus: die bildenden Künste haben sich an die „*realtà naturale e storica*“ zu halten; deshalb sind „unwahrscheinliche“ Darstellungen (z. B. *Mariae Heimsuchung* in einem prächtigen Palast) und „unpassende“ (z. B. die Muttergottes in kostbaren Gewändern und mit Juwelen) abzulehnen. Paleottis Kunstauffassung unterscheidet sich jedoch wesentlich von der des Barock. Die Kunst muß sich davor hüten, die Welt des Diesseits mit der jenseitigen zu verschmelzen, sie zum Transparent des Jenseits zu machen. Dennoch ist der Barock auch bei ihm schon im Kommen: indem er die Darstellung des Schrecklichen und des Horrenden (z. B. bei Martyrien) duldet, öffnet er die Pforte zu den barocken Höllen- und Martyrerszenen.

Mit dieser geistesgeschichtlichen Standortbestimmung ist es allerdings nicht getan. Paleotti hat im Vorwort zum *Discorso* ausdrücklich erklärt, daß er ihn als Applikation des Trienter Bilderdekrets verstanden wissen will. Es drängt sich die Frage auf: Hat Paleotti kraft seiner Autorität als Bischof von Bologna und römischer Kardinal für die Anwendung der von ihm entwickelten Grundsätze durch die schaffenden Künstler gewirkt? Hat er, wenn auch vielleicht nur in einem begrenzten Bereich, die Kunst in seinem Sinne tatsächlich beeinflußt?

Prodi glaubt, diese Fragen bejahen zu können. Wir folgen zunächst seinen dokumentarischen Nachweisen.

Auf der Provinzialsynode von Bologna 1586 (1583 war Bologna Metropolitansitz geworden) wurden die Suffragane aufgefordert, in ihren Diözesen Kunstkommissionen zu bilden, die alle künftig im kirchlichen Bereich aufzustellenden Kunstwerke

⁴⁴ Trattati II 312: *Noi in questo discorso non trattamo d'introdurre novità alcuna, ma più tosto restituire la vera disciplina e dignità delle immagini al suo possesso antico, di che si trovano spogliate.*

⁴⁵ Trattati II 381: *Se bene biasimiamo le pitture di questa maniera imperfette, non intendiamo però volere con questo ubligare un pittore a fare minutamente ogni particella che pertenga a quella imagine o azione o misterio che rappresenta; ma intendiamo solo delle cose che sono sostanziali dell'opera, ovvero accidentali necessarie.*

daraufhin zu prüfen hätten, ob sie den tridentinischen Normen entsprächen.⁴⁶ Die Frage, welche gesetzgeberischen bzw. Verwaltungsmaßnahmen Paleotti in seiner eigenen Diözese ergriffen hat, wird Prodi wohl erst im zweiten Band seiner Biographie beantworten. Unabhängig davon wird man sagen dürfen, daß ihm mehr als an solchen Maßnahmen am Dialog mit den Künstlern selbst lag, den er bereits während der Ausarbeitung des *Discorso* begonnen hatte, und dem erst recht die von seinem späteren Biographen Agostino Bruni veranstaltete lateinische Übersetzung des Buches dienen wollte. Es ist darum nicht ohne Interesse, daß De imaginibus in Köln so guten Absatz fand, daß man auf der Frankfurter Buchmesse Nachbestellungen aufgeben mußte, und daß Markus Welser am 26. August 1595 aus Augsburg an den Verfasser schrieb, man warte dort dringend auf die noch fehlenden Bücher des Werkes, von deren Inhalt die beigegebenen Kapitelverzeichnisse eine Vorstellung gaben. Das dritte Buch behandelte in 30 Kapiteln die lasziven Bilder, das vierte in 19 Kapiteln die Darstellungen der Trinität, der drei göttlichen Personen und der Heiligen nach der Ordnung der Allerheiligenlitanei, das fünfte gab in 30 Kapiteln praktische Ratschläge an die Bauherren.

Es scheint, daß diese drei Bücher niemals vollendet worden sind, doch haben sich aus dem Brand des Archivs Isolani, der durch Bombeneinwirkung hervorgerufen wurde, einige Fragmente erhalten, am zahlreichsten vom dritten Buch, das wenigstens im Entwurf vorgelegen haben dürfte. Paleotti lehnt (c. 18) darin die Darstellung des Nackten keineswegs a limine ab, mit der für ihn bezeichnenden Begründung, daß man den leidenden und sterbenden Christus und den hl. Sebastian nicht anders darstellen könne. Sein biblisch-historischer Realismus wird wiederum in einem Fragment des vierten Buches sichtbar: bei der bildlichen Darstellung Gottvaters ist größte Zurückhaltung geboten, denn er hat auch Moses nicht in sein Antlitz schauen lassen;⁴⁷ anders beim Sohne Gottes, der nach Phil. 2, 7 Menschengestalt annahm (in similitudinem hominum factus, habitu inventus est homo), doch muß man berücksichtigen, daß er durch seine Fasten und Nachtwachen, durch seine Mühen und sein Wanderleben, vor allem aber durch sein Leiden und Sterben nach Isaias 53, 2 nicht Gestalt noch Schönheit hatte, also zumindest nicht immer in voller leiblicher Schönheit dargestellt werden darf. Wir kommen auf die weiteren Arbeiten des Kardinals gleich noch zu sprechen.

Für die praktische Anwendung der im *Discorso* entwickelten Grundsätze vermag Prodi aus dem Briefwechsel des Kardinals ein instruktives Beispiel beizubringen.⁴⁸ Der in Rom lebende, der Familie Pius' II. angehörende Pierantonio Bandini und sein Sohn Ottavio hatten einen Maler – es war ohne Zweifel Scipione Pulzone da Gaeta⁴⁹ – beauftragt, ihre Familienkapelle in San Silvestro al Quirinale durch eine Assumptio Mariens zu schmücken. In ihrem Auftrag fragte Silvio Antoniano, damals Sekretär des Kardinalskollegiums und später selbst Kardinal, am 13. April 1583 bei Paleotti, mit dem er sich kurz zuvor über derartige Fragen unterhalten hatte, an, se. . si hano a dipingere i Santi Apostoli, riguardanti con maraviglia il sepolcro vacuo,

⁴⁶ *Prodi*, Ricerche 176: Ut eo tutius omnibus huius generis deformitatibus occurratur, optaret vehementer synodus, a singulis episcopis aliquos rerum ecclesiasticarum usu peritos deputari, qui sanctorum aut sacrorum mysteriorum imagines in posterum pingendas, antequam fidelium venerationi publice proponantur, accurate inspicerent.

⁴⁷ *Prodi*, Ricerche 178: Idcirco eo magis concludendum videtur, ab his imaginibus, quae divinitatem exprimere ponantur, tanquam longo intervallo ab eo quo agitur remotis, quoad eius fieri poterit, cautum esse omnino abstinere.

⁴⁸ Sämtliche im Folgenden zitierte Briefe bei *Prodi*, Ricerche 191 ff.

⁴⁹ vgl. F. Zeri, Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta (Turin 1957).

aperto tre giorni dapo, in gratia dell'Apostolo S. Tommaso o altri che si fosse che sopravvenne? Die Aufnahme Mariens in den Himmel und die Öffnung des Grabes seien zwei zeitlich auseinanderliegende, von einander verschiedene Vorgänge, ihre Verbindung entspreche also nicht der historischen Wahrheit. Außerdem sei kaum zu rechtfertigen, daß die Apostel der Assunta mit ihren Blicken folgten, non ci essendo chi dica che l'assunzione fosse visibile, wie es die Himmelfahrt des Herrn gewesen war. Darf man, so fragt Antoniano weiter, außer den Aposteln noch andere Zeugen auftreten lassen, z. B. Dionysius Areopagita?

Ehe Paleotti auf diese Fragen antwortet, befragt er seinen historischen Gewährsmann Sigonio, und dieser erklärt: Wo kein authentischer Bericht vorliegt, wie im Falle der Assunta, soll man der Tradition und den „alten Malern“ folgen, und die Apostel am offenen Grab darstellen, wie sie der Aufnahme Mariens in den Himmel folgen, die sie kraft Offenbarung des Heiligen Geistes zu schauen vermochten; wegen des inzwischen erfolgten Todes Jakobus' d. Älteren dürfen es aber nur 11 sein, auch darf man – wiederum mit Rücksicht auf die historische Wahrheit – die Muttergottes nicht in jugendlicher Schönheit, sondern muß sie als alte Frau von etwa 70 Jahren darstellen.

Diesem Rat Sigonios entsprechend, antwortet der Kardinal am 27. April 1583 dem Fragesteller, che non si debba lasciare la antica consuetudine della Santa Chiesa, poiche non ci è scrittura canonica o necessità di vive ragioni che astringa in contrario, umso mehr, als auch jetzt noch Manche die leibliche Aufnahme Mariens in den Himmel bezweifeln. Großzügiger als Sigonio will Paleotti dem Künstler die Freiheit lassen, sie in Parallele zur Auferstehung Jesu, im Alter von etwa 33 Jahren darzustellen. Wo kein entgegengesetztes Zeugnis der Heiligen Schrift vorliegt, will er die künstlerische Tradition nicht verlassen. Sein historischer Realismus artet nicht, wie bei Sigonio, zum Purismus aus.

Ende 1589 wurde Paleotti zum Kardinalbischof von Albano ernannt und rückte damit in den Ordo der Kardinalbischöfe auf, die in Rom Residenz halten mußten. Wie wurden seine Ideen über die Reform der Bildenden Künste dort aufgenommen?

Obwohl mit zahlreichen anderen Aufgaben betraut, setzte Paleotti in diesen seinen letzten Lebensjahren seine Kunststudien fort und beschäftigte sich nicht nur – wie schon erwähnt – mit der Ausarbeitung der noch fehlenden drei Bücher des *Discorso*, sondern faßte von einem nicht näher zu bestimmenden Zeitpunkt an auch eine Neuauflage der lateinischen Ausgabe des Werkes ins Auge, die in sechs Bücher gegliedert und Papst Clemens VIII. gewidmet werden sollte. Aus dem noch vorhandenen Entwurf einer Vorrede und eines Widmungsschreibens an den Papst ergibt sich, daß diese Neuauflage ein viel weiteres Ziel verfolgen sollte als die beiden früheren Ausgaben: sie sollte unter der Autorität des Papstes hinausgehen und eine normative Funktion erhalten, vergleichbar dem 1596 von Clemens VIII. neu herausgegebenen Index der verbotenen Bücher.⁵⁰

Der Brief an den Papst ist niemals abgeschickt worden, denn ehe Paleotti ein solches Ansinnen an den Papst stellte, wollte er sich darüber vergewissern, wie man sein Vorhaben, das tridentinische Bilderdekret durch päpstliche Ausführungsbestimmungen zu ergänzen, wie es auf vielen anderen Gebieten geschehen war, an der Römischen Kurie beurteilte, und verfaßte im Sommer 1596 eine Denkschrift *De tollendis*

⁵⁰ *Prodi*, *Ricerche* 180: Nunc nullo pacto occasio novi huius Indicis praetermittenda videtur, ne alioquin imagines, quae sorores germanae librorum habentur, . . . ipsae tanquam abortivae ac nullius pretii esse iudicentur. Über den Index Clemens' VIII. vgl. F. H. *Reusch*, *Der Index der verbotenen Bücher I* (Bonn 1883) 532 ff.; *Pastor*, *Gesch. d. Päpste XI* 468 ff.

imaginum abusibus novissima consideratio, die von Prodi aufgefunden und im Anhang II seiner Abhandlung publiziert wurde.⁵¹

Nach einer kurzen Inhaltsangabe der sechs Bücher der geplanten Neuauflage seines Werkes⁵² gibt er zuerst einen Überblick über seine bisherige Beschäftigung mit der Materie und entwickelt dann das treibende Motiv seines Vorhabens. Bis zur Stunde ist für die vom Trienter Konzil begonnene Reform der Kunst wenig geschehen, und zwar nicht so sehr aus Bosheit, sondern aus Nachlässigkeit, weil man die Kunst als eine Art von Handwerk solch hoher Bewertung nicht würdig erachtete. Um das sich stellende Problem möglichst allseitig zu beleuchten, stellt er neun Fragen:

1. Welchen Ursprung haben die Mißbräuche in den Bildenden Künsten? Sie sind nicht, wie manche meinen, eine Folge der Fabuliersucht der Dichter, auch nicht nur ein Produkt der letzten Jahrhunderte (wobei er an die Renaissance denkt), erst recht kein Werk des Teufels, der wie überall sein Unkraut unter den Weizen sät; man darf sie – und damit distanziert er sich von seiner früheren Ansicht – auch nicht auf die Unwissenheit der Künstler allein zurückzuführen, denn die großen Künstler, die in den römischen Basiliken und in den Oratorien der Fürsten gearbeitet haben, sind in den Glaubensmysterien und in der heiligen Geschichte wohl bewandert. Vielmehr ist es die Sucht der Künstler, sich vor den anderen hervorzutun, die sich nicht um die Wahrheit des Dargestellten und die Erbauung der Beschauer bemühen, sondern Augen und Sinne zu befriedigen, und darum täglich Neues zu ersinnen trachten.

2. Ist es wirklich notwendig, die eingerissenen Mißstände abzuschaffen? Es ist notwendig, denn – abgesehen von den Dekreten des VI. u. VII. Allgemeinen Konzils und des Tridentinums – fordert die katholische Bilderverehrung gebieterisch, in Bildern keine Irrtümer zu dulden und nicht zuzulassen, daß sie, statt zu erbauen, verführen. Dies geschieht aber, wenn man erlaubt, daß Abergläubisches und Apokryphes dargestellt wird, daß Heiligenbilder noch lebende Männer und Frauen porträtähnlich wiedergeben. Darum ist es strenge Pflicht der Kirche, wie bei den Büchern, so auch bei den Bildern die vorhandenen Mißbräuche auszumerzen.

3. Wem obliegt die Sorge für die Durchführung des Trienter Bilderdekrets? Das Bilderdekret läßt keinen Zweifel zu, daß in erster Linie die Bischöfe, in zweiter alle übrigen kirchlichen Amtsträger, die für einen bestimmten Bereich Verantwortung tragen, also Äbte, Pfarrer und Rektoren von Kirchen und kirchlichen Stiftungen, dazu verpflichtet sind.

4. Welche Schuld laden die Genannten auf sich, wenn sie ihre Pflicht vernachlässigen? Ihre Schuld ist deshalb eine schwere, weil die Bilder als volumina muta und libri populares auf viel mehr und weniger urteilsfähige Menschen wirken als gedruckte Bücher. Wer seine Pflicht vernachlässigt und zu dem von den Bildern angeordneten Unheil schweigt, stimmt diesem irgendwie zu und macht sich dadurch mit-schuldig.

5. Warum hat es bisher an einer wirksamen Durchführung des Konzilsdekretes gefehlt? Zwar haben viele Provinzial- und Diözesansynoden und Visitatoren Dekrete gegen verbotene und unpassende Bilder erlassen. Aber sie begnügen sich in der Regel damit, die Worte des Konzils zu wiederholen, statt sie konkret anzuwenden

⁵¹ Prodi, Ricerche 194–208.

⁵² Das Grundsätzliche ist wiederum in Buch I zusammengefaßt. Buch II behandelt die allgemeinen Regeln zur Beurteilung der Bilder ad exemplum Indicis librorum; Buch III die picturae turpes et obscenae; Buch IV die Darstellungen der drei trinitarischen Personen; V die Heiligenbilder; VI enthält Anweisungen für die verantwortlichen kirchlichen Stellen.

und präzise zu sagen, welche Bilder entfernt werden müssen bzw. abzulehnen sind. Dieses Versagen hat drei Gründe: erstens ist jede Entscheidung in dieser Sache äußerst schwierig, zweitens fühlt sich der einzelne Bischof gegen so allgemein verbreitete Mißstände machtlos und drittens fürchtet er, daß Eingriffe in diesen Bereich den Unwillen der breiten Masse erregen, ja die öffentliche Ordnung stören könnten.⁵³

Die letzten vier Fragen und entsprechenden Antworten befassen sich mit dem Heilmittel, das dem Übelstand abhelfen soll. Paleotti schlägt vor, durch ein mit der Autorität des Apostolischen Stuhles ausgestattetes Buch, das von einem oder mehreren Sachverständigen zu verfassen ist, die Mißstände aufzudecken und die Wege zu ihrer Beseitigung aufzuzeigen. Damit dieses Buch von den Bischöfen gelesen und angewendet werde, müßte der Papst die ganze Angelegenheit einer Kardinalskongregation übertragen, von der der Auftrag zur Abfassung des Buches erteilt werden müßte, die aber auch nach dessen Erscheinen schwierige Fälle, die ihr von den Bischöfen vorgetragen werden, zu entscheiden hätte. Von den bestehenden Kongregationen käme am ehesten dafür die Indexkongregation in Betracht.

Diese Denkschrift, die das Fazit aus der jahrzehntelangen Beschäftigung mit dem Gegenstand zieht, legte Paleotti mit einem kurzen Begleitbillet Kardinalen und anderen einflußreichen Persönlichkeiten der Kurie vor. Zustimmungserklärungen haben sich erhalten von den Kardinalen Paravicino, Colonna, Pinelli und d'Aragona, von dem Jesuitengeneral Aquaviva, von Robert Bellarmín u. a.; auf entschiedene Ablehnung stieß sie dagegen bei dem hochangesehenen Kardinal Santori und dem schon erwähnten Silvio Antoniano. Die Einwände des letzteren erinnern lebhaft an die Kritik, die zwei Menschenalter früher gewisse konservative Kreise an der Kurie an der kühnsten der vortridentinischen Reformdenkschriften, dem *Consilium de emendanda ecclesia* von 1537, geübt hatten.⁵⁴ In dem Eingeständnis allgemein verbreiteter Mißstände, meint Antoniano, werden die Protestanten eine Bestätigung ihrer Lehre vom abergläubischen Charakter der Bilder erblicken. Auch darf man die Entgleisungen einiger weniger Künstler nicht verallgemeinern. Ist es wirklich wahr, daß „kein Glaubensmysterium, kein biblischer Vorgang, kein Heiliger richtig dargestellt wird“? Nein, im Ganzen genommen ist die kirchliche Kunst in Ordnung (*consuetudo universalis ecclesiae recta est*). Das Trienter Konzil selbst hat derartige Übertreibungen vermieden. Man sollte bei dem Grundsatz bleiben, daß ein Bild nur dann zu verurteilen ist, wenn es ein falsches Dogma oder einen gefährlichen Irrtum enthält, nicht dagegen, wenn es in Nebensachen gegen die historische Wahrheit verstößt, z. B. das göttliche Kind in der Krippe nackt und nicht „in Windeln gewickelt“ zeigt, wie der Evangelist berichtet. Aufgrund dieser Erwägungen gelangt Antoniano zu dem Schluß: Das Trienter Konzil hat ausreichend vorgesorgt, es bedarf keines amtlichen Kunstkodex, wie ihn Paleotti vorschlägt; allenfalls könnte der Papst durch eine Konstitution (Bulle) die Bischöfe zur Erfüllung ihrer Aufsichtspflichten anhalten.⁵⁵

Paleotti hat die „Einwände“ Antonianos in einer vom 3. November 1596 datierten Antwort größtenteils zurückgewiesen und in allen wesentlichen Punkten seine Ansichten und seine Vorschläge aufrechterhalten. Geschehen ist nichts, ein halbes

⁵³ Die für die Popularität der Kunst im italienischen Cinquecento sehr bezeichnende Stelle lautet *Prodi, Ricerche* 205): *Dubitaturum episcopi, ne nova eorum reformatio ab iis simpliciter facta posset rudi populo videri suspecta et pacem civium perturbare.*

⁵⁴ vgl. H. Jedin, *Geschichte des Konzils von Trient* I² (Freiburg 1951) 341 ff.

⁵⁵ Das verhältnismäßig kurze *Votum Santoris* vom 3. Februar 1597 bei *Prodi, Ricerche* 184, Anm. 1; die undatierten *Obiezioni Antonianos* ebda 208 ff.

Jahr danach, am 23. Juli 1597, ist er nach langer Krankheit gestorben. Die von ihm zweifellos in bester Absicht und mit guten Gründen angestrebte „Reform“ der Kunst ist unterblieben, ohne Zweifel zum Besten des freien Kunstschaffens, ob auch im Sinne des Tridentinums, muß dahingestellt bleiben.

Es wird Sache der Kunsthistoriker sein, die kirchenhistorischen Erkenntnisse Prodis, über die allein ich bisher berichtet habe, an den gleichzeitigen Kunstwerken nachzuprüfen. Prodi selbst glaubt, bei einer Reihe von Künstlern, die im Umkreis Paleottis arbeiteten, einen von ihm beeinflussten „Tridentinischen Stil“ nachweisen zu können, dessen Eigenart in einem engen Anschluß an die theologisch-historische Wahrheit des dargestellten Inhalts bestehe. Bereits Eugenio Battisti⁵⁶ hatte ihn in gewissen, in der Po-Ebene entstandenen Werken feststellen wollen, die unter Verzicht auf symbolische Anspielungen, wie sie der Manierismus, aber auch der Barock liebte, den biblischen bzw. hagiographischen Text bildlich genau wiederzugeben trachteten, und zwar so, daß das Bild auch für den einfachen Beschauer ohne weiteres verständlich ist. Hinter diesem Realismus vermutete Battisti die großen Persönlichkeiten der Katholischen Reform, vor allem Carlo und Federico Borromeo, und die von ihnen beeinflussten Schriftsteller; in Rom dagegen habe man diesen Stil abgelehnt und sich dem Barock geöffnet. Wiederum anhand schon vorhandener Literatur⁵⁷ ist Prodi dem Schaffen einiger Künstler nachgegangen, die zur Zeit Paleottis in Bologna und seiner Umgebung gearbeitet haben. Der angebliche „Naturalismus“ des Bartolomeo Cesi, des Bartolomeo Passerotti und des jungen Ludovico Caracci, aber auch Caravaggios sind nach Ansicht Prodis von den Anschauungen Paleottis und seines Kreises beeinflusst. Diese Ansicht hat Vieles für sich, ich halte aber mit meinem Urteil zurück und gebe die Frage an die Kunsthistoriker vom Fach weiter: Gibt es einen „Tridentinischen Stil“, der nicht nur allgemeiner Ausdruck der in Rom zentrierten und vom Papsttum getragenen Erneuerungsbewegung und der Gegenreformation, in die sie mündet, ist, sondern unmittelbar durch das Trienter Bilderdekret und dessen Interpretation durch Paleotti beeinflusst wurde?

⁵⁶ E. Battisti, *Rinascimento e Barocco* (Turin 1960).

⁵⁷ A. Graziani, Bartolomeo Cesi: *Critica d'arte* 4 (1939) 54–95; R. Longhi, *Momenti della pittura bolognese: L'archiginnasio* 30 (1935) 124–127; A. Foratti, *La Controriforma bolognese e i Carracci*: ebda. 9 (1914), Sonderdruck; F. Arcangeli, *Sugli inizi dei Carracci: Il Paragone VII* (1956) 17–48.