

Die Sprache der Zeichen und Bilder  
Volker Kapp (Hrsg.)

# **ARS RHETORICA**

Herausgegeben von Volker Kapp  
in Verbindung mit  
Joachim Dyck, Marc Fumaroli, Manfred Tietz, Gert Ueding,  
Brian Vickers, Roger Zuber

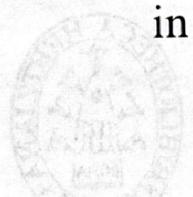
Band 1

150 207  
0892-002 314

Volker Kapp (Hrsg.)

# Die Sprache der Zeichen und Bilder

Rhetorik und nonverbale Kommunikation  
in der frühen Neuzeit



Gedruckt mit Unterstützung der Fritz-Thiele-Stiftung  
GFB-Thielestiftung der Deutschen Bibliothek  
Die Sprache der Zeichen und Bilder: Rhetorik und nonverbale  
Kommunikation in der frühen Neuzeit (Hrsg. Volker Kapp)  
Münster: Hitzeroth, 1990  
GFB-Thielestiftung, 04.11.1990  
ISBN 3-89392-017-2  
Hrsg. Volker Kapp  
© Dr. Volker Kapp, Hitzeroth Verlag, Münster, 1990  
Umsatzsteuerbefreiung Gem. § 12  
Gesamthausvertrieb, Dr. Aug. Koch, Leipzig  
Printed in Germany  
ISBN 3-89392-017-2

(1990)

HITZEROTH

KARL NOEHLES

## Rhetorik, Architekturallegorie und Baukunst an der Wende vom Manierismus zum Barock in Rom

Wenn sich der Kunsthistoriker zu Formen nicht-verbaler Sprachkultur äußert, wird man aus naheliegenden Gründen erwarten, daß von figurativen, insbesondere narrativen Darstellungen die Rede ist; man wird zunächst an den Maler oder auch an den Bildhauer denken, also an die Bildkünste, die mit Körpersprache durch Gestus und Mimik Inhalte visuell vermitteln. Eine Vergleichbarkeit von literarischen oder sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten mit baukünstlerischen Gestaltungen hat die historisch zurückblickende Kunstkritik überhaupt erst im Zeitalter des enzyklopädischen Denkens seit der Mitte des 18. Jahrhunderts gesehen. Und selbstverständlich sind es vor allem die Praezeptoren eines normativen Klassizismus, die voll Verachtung auf die überwundene Epoche des Barock zurückblicken und sie als kulturgeschichtliche Einheit begreifen. Als wichtigste Vertreter seien genannt: Winckelmann (*Geschichte des Altertums*, 1764), der verurteilend in einem Atemzug G.B. Marino (als Dichter), Gius.d'Arpino (als Maler), Bernini (als Bildhauer) und Borromini (als Architekten) nennt; dann 5 Jahre später, also 1769, Saverio Bettinelli (*Entusiasmo delle Belle Arti*), der wiederum Borromini als Baumeister und Caravaggio als Maler mit Marino als Poeten vergleicht. Am bekanntesten sind die vernichtenden und (aus der Sicht des doktrinären Klassizismus) fundiertesten Verdikte barocker Literatur und bildender Kunst in den Schriften des Theoretikers Francesco Milizia, insbesondere in seinem *Dizionario delle Belle Arti* (1797), wo es heißt: „Borromini in architettura, Bernini in scultura, Pietro da Cortona in pittura e il Cav.Marino in poesia sono la peste del buon gusto ...“

Erst 100 Jahre später kommt es zu einer positiven Bewertung bei Heinrich Wölfflin, in dessen didaktischen Gegenüberstellungen von *Renaissance und Barock* (1888) der literarische Stil von Ariost bzw. Tasso als Gegensatzpaar gegenübergestellt wird.

Fraglos war die Kunstkritik deutscher Sprache Schrittmacher für eine Neubewertung der Barockkultur als einem universalen Phänomen, die in Italien noch in den späten Schriften Benedetto Croce's (etwa in der *Storia dell'età barocca in Italia* 1929) verurteilt wird: „quel che è veramente arte non è mai barocco, e quel che è barocco non è arte“. <sup>1</sup> Croce bezieht sich, was die Baukunst betrifft, noch auf das Urteil Jakob Burckhardts im *Cicerone* (1855), der vom „verwilderten Dialekt“ in der Verwendung der klassischen Säulenordnungen spricht.

Was die normative Ästhetik von Winckelmann und Milizia bis hin zu Burckhardt und Croce an der barocken Architektur irritiert hat, ist die Tatsache, daß sie sich zwar der Vokabeln der klassischen Baukunst bedient, sei es der Antike, sei es der Renaissance, diese aber in einen syntaktischen Zusammenhang bringt, der jenem Codex zuwider läuft, wie er durch die Harmonielehre fixiert worden war, die – der Theorie nach – auf Maß und Proportion des Menschen bezogen war.

Giulio Carlo Argan hat in seinem Vorwort zu Bruno Contardis *La Retorica e l'Architettura del barocco* (1978) zutreffend darauf hingewiesen, daß es kein Zufall sein könne, daß die großen Meister barocker Bauphantasie Italiens keine Traktate im Sinne eines in sich geschlossenen Lehrgebäudes hinterlassen haben, wie sie von Alberti bis zu Scamozzi verfaßt worden sind.<sup>2</sup> Contardi hat diesen Sachverhalt im Anschluß an Milizias kritische Bemerkung dadurch zu erklären versucht, daß in der Barockarchitektur eine Art von „montaggio di immagini“ erfolge.<sup>3</sup> Wenn Milizia in Bezug auf die Baukunst des Barock sarkastisch von der „Gloria ... nell'invenzione di combinazioni stravaganti e sforzate“ und von einer „unione di parti discordanti“ spricht, so deutet Contardi die barocke Kombinatorik in ihrem Wesen als projektives Verhalten, d.h. der Architekt barocker Prägung konzipiert nicht primär nach dem einmal fixierten Plan oder Modell, bzw. nach einem unumstößlichen Ordnungssystem, sondern paßt sich von Mal zu Mal den geforderten Bedingungen und Erwartungen, bzw. Forderungen des Auftraggebers in Bezug auf die optisch effiziente Wirkung auf den Rezipienten an. Es ist nicht die a-priori gegebene Logik eines abstrakten Codex, sondern die Überzeugungskraft des rhetorischen Gestus, die die baukünstlerische „Inventio“ nach Maßgabe der gegebenen Verhältnisse des Ambiente bestimmt.

Demnach mußte auch für den Architekten des Barock, der auf eine neue Weise mit einem kollektiven „Zielpublikum“ zu rechnen hatte, die entscheidende Definition der Rhetorik des Aristoteles von Bedeutung werden, wonach der Redner über die Fähigkeit oder besser die Schwungkraft (*dynamis*) verfügen muß, um in jedem Einzelfall durch Glaubwürdigkeit zu überzeugen.<sup>4</sup> Die Übertragung der rhetorischen (bzw. poetischen) Maximen auf die bildenden Künste war ohnehin durch den seit langem gültigen horazianischen Topos „*ut pictura poesis*“ zur Selbstverständlichkeit geworden.<sup>5</sup>

Dabei ist jedoch daran zu erinnern, daß die Auslegung dieser Topik von der *pictura* als einer *poesia muta* seit Leone Battista Albertis Malerei-Traktat bis zum 17. Jahrhundert erhebliche Akzentverschiebungen erfahren hat.<sup>6</sup> Nach Annibale Caros Übersetzung der Rhetorik des Aristoteles ins Volgare (1570) und mehr noch nach Lodovico Castelvostros *Poetica di Aristotele* (1576) oszillierte die Ästhetik des späten Cinquecento noch zwischen einem *Idea-Concetto* und der Praxis seiner Realisation im sichtbaren Kunstwerk, um sich dann seit dem 3. und 4. Jahrzehnt des Seicento zunehmend aufzuspalten in ein klassizistisch orientiertes Ideal, das durch einen Selektionsprozeß in der *Imitatio Naturae* gewonnen wird und in eine auf „*persuasio*“ gerichtete Sprache der *Inventio*. Guido Morpurgo hat (1955) nicht ganz zu Unrecht betont, daß die ursprüngliche Intention der aristotelischen Rhetorik im 17. Jahrhundert deshalb z.T. mißverstanden worden sei, weil die politisch-soziologischen Voraussetzungen in der kirchlich-absolutistisch formierten Gesellschaft der Gegenreformation nicht diejenigen der demokratischen Verfassung Athens z.Zt. des Aristoteles gewesen seien.<sup>7</sup>

Im römisch-katholischen Ambiente hat an der Umdeutung der aristotelischen Rhetorik fraglos der Jesuitenorden entscheidenden Anteil. Im Interesse der Glaubensfestigung gewann das Element des Überredens und Überzeugens durch die Macht der Eloquenz eine sich stetig steigernde Bedeutung. Von der in zahllosen Auflagen verbreiteten Schrift des Cipriano Soarez *De Arte Retorica libri tres ex Aristotele, Cicerone et Quintilianus* (1562), mit den gleichzeitig beginnenden Schulschauspielen intensiviert sich die jesuitisch geprägte Rhetorik im Dienste der „Werbung“ für das römisch-katholische Glaubensverständnis in den großen Poetik-Traktaten des 17. Jahrhunderts über Peregrini, Sforza-Pallavicino zu Tesauro. Auf die Formulierungen dieser renommiertesten italienischen Verfechter eines rhetorischen „discorso acuto“, also der Theorie der *acutezza*, wird man zurückgreifen müssen, um eine Reihe von typischen Phänomenen der bildenden Kunst, also auch der Architektur des Barock begrifflich umschreiben zu können, was freilich im Folgenden nur andeutungsweise geschehen kann.

Wir bewegen uns damit auf einem Forschungsfeld, das auch in der jüngsten italienischen Fachliteratur noch keine umfassende systematische Aufarbeitung erfahren hat. Auch Bruno Contardi begnügt sich (obwohl sein Buchtitel *La Retorica e l'Architettura del barocco* es erwarten ließe) mit vagen Querverweisen. Damit bleibt er hinsichtlich der Applikation der Rhetoriktheorien des Seicento auf die baukünstlerische Interpretation notwendigerweise im Ansatz stecken.

Im Folgenden seien in äußerst verknappter Auswahl – ohne interpretatorisch ins Detail gehen zu können – die Wandlungen des rhetorischen Konzepts vom Spätmanierismus über die klassizistisch idealistische Zwischenphase zur hochbarocken Illusionsarchitektur in Rom skizziert, wobei den Werken der Maler-Architekten Zuccari und Cortona paradigmatische Bedeutung zugemessen wird.

Die folgenden Hinweise sind jedoch nicht durchgängig in der historischen Sukzession angeordnet, vielmehr sind Themengruppen – um der leichteren Vergleichbarkeit willen – folgendermaßen zusammengefaßt:

- 1) Beispiele für verbildlichte Kunsttheorie  
(zumeist unter Einschluß der Kosmologie);
- 2) Formen der Raumkonzeption;
- 3) Altarraumdispositionen.

Natürlich sind diese Bereiche phänomenologisch untereinander verzahnt. Und wir werden sie gleichermaßen daraufhin befragen, mit welchen architektonischen Sprachformen sich in ihnen das spezifisch barocke Weltbild ausdrückt.

Wie erwähnt, hatte das prinzipiell neuplatonisch geprägte Weltbild des Renaissance-Humanismus in den Architekturtraktaten seit Alberti im Anschluß an Vitruv einen in sich stimmigen Kanon geschaffen, der auf dem Axiom der Übereinstimmung von Makrokosmos und Mikrokosmos basiert: Die verbildlichende Formel für die Identität von Mensch und Universum ist die Proportionsfigur des „Homo quadratus et circularis“ nach Vitruv: So etwa in den Architekturtraktaten von Cesare Cesariano (1521) und Vincenzo Scamozzi, dessen Werk von 1615 den bezeichnenden Titel *L'Idée della Architettura universale* trägt und damit auf Lomazzos *Idea del tempio della pittura* (1590) anspielt, der den Primat der Malerei über die übrigen Künste auf dem Wege der Proportionslehre und der Zahlenharmonie zu erweisen suchte. Er ist also durchaus noch Neuplatoniker, denn für ihn ist Schönheit, die zugleich das Gute

ist, nur durch den Kanon der im Universum gegebenen Proportionen optisch zu vermitteln.<sup>8</sup> Dabei ist freilich das ästhetische Lehrgebäude Lomazzos (*Idea del Tempio...*) in seinem spezifisch spätmanieristischen Verständnis weit entfernt von den einfachen euklidischen Proportionsvorstellungen eines Cesariano oder Dürer. Der metaphysische Charakter der Schönheit wird bei ihm durch eine spekulative, kosmologische Lichtmetaphorik verdeutlicht, die sich immer wieder (z. T. wörtlich) auf Marsilio Ficinos Convivium-Kommentar bezieht. Lomazzos Schönheitstempel hat weniger durch sein astrologisch strukturiertes Gedankengebäude in seiner pedantisch penetranten Systematik, als vielmehr durch die in ihr begründete Affektenlehre einen nachhaltigen Einfluß ausgeübt<sup>9</sup>.

Diese spekulative, kosmologisch fundierte Theorie hat wenig später Federico Zuccari in seiner Antrittsrede als erster Präsident (Princeps) der römischen „Accademia di S. Luca“ (1594) zu einem kunstphilosophischen Diskurs erweitert, der dann unter dem Titel *L'Idea de' pittori, scultori et architetti* (1607) ediert worden ist. Zunächst war auch für ihn eine wesentliche Grundlage allen künstlerischen Schaffens die traditionelle Proportionslehre. Bezeichnenderweise demonstriert er auf einem Selbstbildnis, das er der Akademie schenkte, eine Tafel, die eine Systematik geometrischer Grundfiguren von der einfachen Linie bis zur mathematisch proportionierten Darstellung des menschlichen Körpers aufweist, eine präzise Replik aus den *Vier Büchern von menschlicher Proportion* Albrecht Dürers, die noch 1624 im Inventarverzeichnis der Akademie in einer italienischen Übersetzung von 1591 nachweisbar ist<sup>10</sup>.

Das bedeutet, daß die aristotelische Forderung nach „imitatio naturae“ zu diesem Zeitpunkt im concetto Zuccaris noch dem Kanon von Maß, Zahl und Proportion unterworfen war. Aber bereits in der Edition seiner kunstphilosophischen Maximen nimmt er von dieser humanistischen Prämisse für jegliches Kunstschaffen Abstand. Die Druckfassung seiner *Idea de' pittori, scultori ed architetti* (1607) wird ganz von der spätmanieristischen Krise der „Inventio“-Konzeption beherrscht. Die spitzfindige Idea-Spekulation Zuccaris trennt nämlich den göttlichen „Disegno interno“ vom materiellen Schaffensprozeß, dem „Disegno esterno“ ab. Doch dieser metaphysische Aspekt verweist nur auf den unerreichbaren Ursprung der universalen Schönheit, denn der „Disegno interno“ ist im Geiste des göttlichen Demiurgen angesiedelt, und nur dort gibt es die reine Form, die unverdorbene Schönheit, die im von Menschenhand geschaffenen Kunstwerk allenfalls als ein Abglanz des Ideal-Schönen realisiert werden kann und zwar dank einer „scintilla della divinità“. Denn um das Gesetz der absoluten Schönheit weiß nur der Urschöpfer. Zuccari hat in seinem römischen Privathaus, das er als eine Pflanzstätte seiner akademischen Bildungsideen konzipiert hat, im Gewölbe eines Saales die allegorische Personifikation des Idea-Disegno-Begriffs in der Gestalt des Demiurgen thronen lassen, zu der die personifizierten bildenden Künste (Malerei, Bildhauerei und Architektur) demütig emporblicken, um der „scintilla“, dem Abglanz des idealen Schönen teilhaftig zu werden.<sup>11</sup> (Abb. 1) Nun hält Zuccari die mathematischen Bemühungen um die Proportionslehre eines Dürer für unerträgliche Mühseligkeit, denn das Denken des Künstlers müsse nicht nur klar, sondern vor allem auch frei und gelöst sein, ohne Abhängigkeit von mechanischen Regeln.<sup>12</sup> – Hier findet sichtlich ein Tauziehen zwischen Theorie und Praxis statt, zwischen Neuplatonismus und Aristotelismus quintilianischer Prägung. Denn

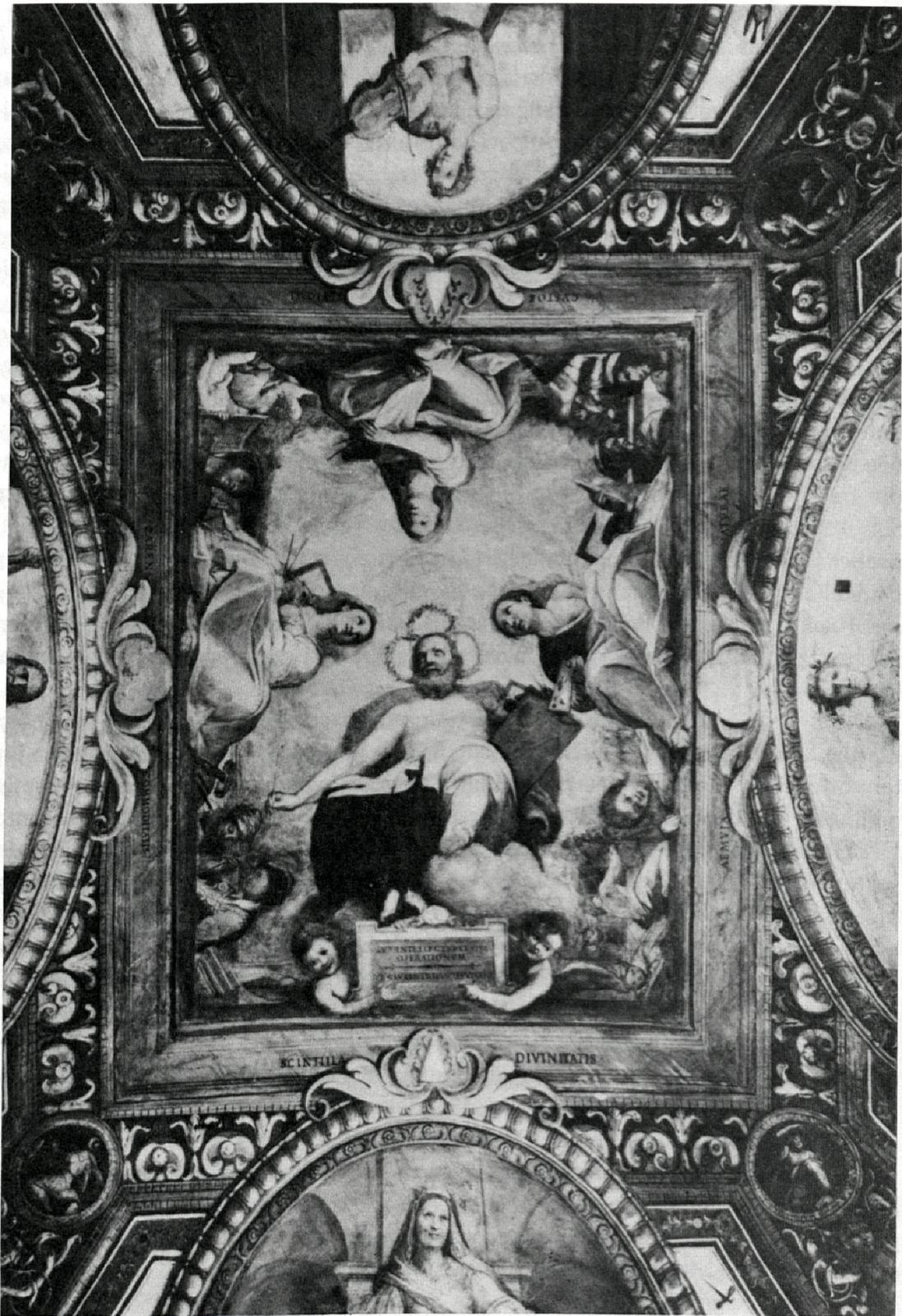


Abb. 1 Federico Zuccari, Disegno und die drei bildenden Künste, Rom, Palazzo Zuccari.

Zuccaris Absage an die idealistische Norm wie auch seine geradezu penetrante Forderung nach persönlichem Ethos des Kunstschaffenden entspricht den pädagogischen Maximen Quintilians, nach denen rednerische Tüchtigkeit mit schlechtem Charakter des Rhetors unvereinbar sind und die didaktische Intention der Rede keinen Schematismus erlaubt, sondern den Zuschnitt auf den Einzelfall erfordert. Deshalb läßt Zuccari in der Sala terrena seines römischen Hauses auch den Künstler als „Virtuosus“ von Apoll und Minerva assistiert in einer Apotheose sich erheben, während zu seinen Füßen Chronos seine Tugenden im Buche der Zeit für alle Ewigkeit archiviert. Nun können den Ruhm des Tugendhelden je eine Fama links und rechts den Irdischen verkünden. (Abb. 2)



Abb. 2 Federico Zuccari, Apotheose des Künstlers, Rom, Palazzo Zuccari.

Die quintilianischen Forderungen nach sittlicher Vollkommenheit, die der lehrende Orator um seiner Glaubwürdigkeit willen selbst erwerben muß, verbildlicht Zuccari in einem umfänglichen Allegorien-Programm, das nach den Gesetzen einer strengen „dispositio“ den apotheotisch gefeierten Künstler umgibt: Dazu gehören etwa „Labor“, „Perseverantia“, „Sapientia“ etc. Das Motto unter dem Bild der Apotheose des Künstlers ist bezeichnenderweise ein Zitat aus Ciceros Episteln „virtute duce“.<sup>13</sup>

Unnötig zu sagen, daß sich in dem hier ausgebreiteten Tugend-Concetto die Auffassungen der moralistischen Kunstschriftsteller der Gegenreformation in ihrer sophistischen Spitzfindigkeit niederschlägt. Ihr Hauptvertreter, Kardinal Gabriele Paleotti, hatte in seinem *Discorso intorno alle immagini* (1582) im bildenden Künstler bereits den stummen Theologen und Prediger propagiert, der dem Betrachter kein anderes Vergnügen (die rhetorische delectatio) bereiten sollte, als durch die Anschauung seiner Werke zu ethischer und religiöser Erbauung und Belehrung zu verhelfen, zu „aedificatio“ und „doctrina“.<sup>14</sup>

Die in Zuccaris Idea-Traktat proklamierte Freiheit von den kodifizierten Regeln wirken sich in seinen baukünstlerischen Erfindungen im Sinne einer Metaphersprache aus, wie sie den emblemwütigen Spätmanierismus ganz allgemein beherrscht,

wobei auch das Element der enigmatischen Verschlüsselung und Ambivalenz hinein-  
spielt: Was Zuccari mit den diabolischen Fratzen intendiert, die anstelle traditioneller  
Architekturglieder Tor und Fenster zum Garten seines römischen Hauses rahmen,  
weiß mit Sicherheit wohl nur der Erfinder. (Abb. 3) Kann er wirklich abschreckend  
gemeint haben: „Lasciate ogni speranza, voi che entrate“?<sup>15</sup> Das einzige aber, was  
hier mit Gewißheit zu registrieren ist: Es handelt sich um einen eklatanten emblema-



Abb. 3 Rom, Palazzo Zuccari, Ursprüngliches Gartentor (später überbaut).

tischen Affront gegen die baukünstlerische Norm. Das Beispiel ist in unserem Zusammenhang insofern wichtig, als hier im Bereich der Architektur nicht nur die Syntax, sondern auch die Vokabeln des klassischen Repertoires gegen emblematische Figurationen ausgetauscht werden, was die Barockarchitektur in der Regel vermeidet. Damit erreicht Zuccari in exzessiver Weise, was die Rhetoriktheorie stets als Stilmittel propagiert hat: Der Betrachter soll durch die Ambivalenz der Deutungsmöglichkeiten irritiert werden, denn er weiß mit Sicherheit nicht, ob die Höllenfratzen ernst oder satirisch gemeint sind.

Das Tugend- und Bildungskonzept, das Zuccari gewissermaßen als gemalten Kunsttraktat an den Gewölben seines Hauses wie ein lehrhaftes Bilderbuch ausbreitet, stellt sich bei gleichartiger Substanz der thematischen Intention (*inventio*) eine Generation später in völlig neuem Sprachgewand (*elocutio*) dar. Das mögen zwei allegorische Darstellungen von Pietro da Cortona demonstrieren: Die eine dürfte wohl eine Vorzeichnung für das Titelblatt eines Architekturtraktates sein (Abb. 4), die andere stellt im Kupferstich eine Huldigung des Künstlers an Kardinal Antonio Barberini dar. (Abb. 5) Schon vordergründig fällt auf, daß in beiden Blättern die Architekturkulissen sich im generellen Gegensatz zu manieristischen Kompositionen der klassischen Säulenordnungen und Gebälke bedienen. Überdies weisen beide Darstellungen (*poetologisch* würde das dem Terminus „*dispositio*“ entsprechen) bereits jene für den Barock konstitutive Einheit in der Vielheit auf.

Steht bei Zuccari eine Fülle verbildlichter *Topoi* additiv nebeneinander, die erst vom Betrachter sukzessive wieder in das vom Maler intendierte Bedeutungssystem zusammengefügt werden müssen, so wird bei Cortona die aristotelische Forderung nach Einheit des Gesamtkonzepts (*Poetik*, Kap. 23-26) auch optisch verwirklicht. Dabei ist aber das gewandelte Verständnis der *Poetik* des Aristoteles oder auch der Rhetorik des Quintilian im Spiele. Die Wandlung, die sich im Bereich der Bildkünste vollzieht (nicht nur bei Cortona, sondern in der gesamten Sprachkultur des Barock, der verbalen wie der nichtverbalen) dürfte wohl vor allem durch Torquato Tasso ihre ersten entscheidenden Anstöße erhalten haben. In Tassos *Discorsi dell'Arte Poetica* (1587) und verstärkt in deren revidierter Fassung unter dem Titel *Discorso del poema eroico* (1593) wird mit großer Entschiedenheit die überschaubare Handlungseinheit bei gleichzeitiger Mannigfaltigkeit der Episoden gefordert.

Mindestens ebenso zukunftssträchtig ist die Psychologisierung (wenn dieser moderne Terminus angemessen erscheint), die von Tassos poetologischen Maximen auf die gesamte Barockkultur einwirkte: nämlich die kalkulierte seelische Erschütterung des Lesers (besser des Hörers) des dichterischen Kunstwerks, sowie das Auslösen von Gemütsbewegung (*muovere*) durch Darstellung des glaubhaft Wunderbaren (*il meraviglioso*) in Verbindung mit dem Wunsche, ihn zu erfreuen und zu ergötzen (*dilettere*). Das alles ist in der antiken Rhetorik vorgebildet, wird nun aber mit verstärkter Intention im Hinblick auf den zu überzeugenden Rezipienten zusammengefaßt. Wenn es bei Tasso heißt: „*Poco dilettevole è veramente quel poema che non ha sequele maraviglie che tanto muovono non solo l'anima degli ignoranti, ma dei giudiziosi ancora*“<sup>16</sup>, so sucht er sich offenbar gegen mögliche Anfeindungen aus dem Lager einer von Emotionen freien, von purer humanistischer Regelkunst diktierten Epik abzusichern. Der Verfasser der *Gerusalemme liberata* (1581) und deren abgewandelter Fassung *Gerusalemme conquistata* (1593) polemisiert ja vor allem gegen die starren,



b. 4 Pietro da Cortona Allegorie der Architektur. Entwurf für das Titelblatt eines Architekturtraktats?



Abb. 5 Pietro da Cortona, Dedikationsblatt für Kardinal Antonio Barberini (Stich von Th. Matham).

antik-klassischen Ordnungsprinzipien Gian Giorgio Trissinos, des Verfassers des ersten italienischen Versepos *La Italia liberata da' Goti* (1547).<sup>17</sup> Cortonas um 1630 entstandene Architekturallegorie<sup>18</sup> unterscheidet sich nicht etwa deshalb so sehr von Zuccaris gemalten Kunst- und Tugendallegorien, weil es sich dort um Gewölbemalereien, hier aber um eine Vorzeichnung für das Titelblatt eines Architekturtraktates handelt (gleichzeitige Kompositionen für Titelpuffer weisen durchweg noch kleinteilige, additiv disponierte allegorische und emblematische Darstellungen im Rahmenwerk des Titeltextes auf), sondern weil Cortona auch für diese Bildgattung bereits – wenigstens im Ansatz – jenes barocke Einheitskonzept (im Sinne Tassos) anstrebt, das er wenig später auch in der Gewölbemalerei des Salone Barberini verwirklicht, auf das wir noch zurückkommen.

Das Neue in Cortonas Komposition besteht ja eben darin, daß trotz vielfältiger Inhaltsbezüge und einer „Mehrfachkodierung“ im Sinne des barocken polyvalenter *sensus allegoricus* der Hauptfigur der optische und ikonographische Kontext auf einen Blick in einer ersten Stufe der Perzeption als unauflösbare Einheit wahrgenommen wird: Sockel mit den vier Kardinaltugenden seitlich in Zweiergruppen neber der (noch unbeschrifteten) Inschrifttafel; über diesem (Tugend-)fundament thronend die jungfräuliche Allegorie der Architektur mit ihrem Attribut, dem Winkelmaß mit Bleilot, wobei das Winkelmaß zugleich als Großbuchstabe A = Architektur erscheint. In der anderen Hand hält die Figur einen Zügel (Joch) als Zeichen der Zähmung wilder Tiere, die der zeitgenössische Betrachter sogleich als Allegorien vor bezwungenen Lastern interpretieren wird. Diese geschlossene denkmalhaft gestalte

te Pyramidalkomposition wird durch die architektonische Würdeformel einer apsidenförmigen Kolonnade in der feierlich-strengen toskanischen Ordnung hinterfangen.<sup>19</sup>

Wichtig ist, daß trotz der angesprochenen „Mehrfachkodierung“ zumal der Hauptfigur und der heuristischen Verknüpfung der Bedeutungsstränge, die Darstellung dem Betrachter schon auf den ersten Blick generelles Erfassen des Wesentlichen nach Form und Inhalt ermöglicht. Er wird nicht a priori mit einer enigmatischen Verschlüsselung der Aussage konfrontiert. Erst in sukzessiven Schritten des Dechiffrierens kann er jedoch (je nach Bildungs- und Kenntnisstand) weitere Sinnschichten der Allegorie erschließen. Das alles ist nicht neu. Aber in der Rhetoriktheorie des Barock ist dieses Verfahren sowohl hinsichtlich der Konzeption der Rede (übertragbar auch auf die nicht-verbale Sprachformen) als auch ihrer Rezeption auf eine neue Weise methodisch ausformuliert. Auch wenn die heranzuziehenden Traktate jünger sind als die hier zunächst vorgestellte Allegorie der Architektur Cortonas, so liefern sie doch das theoretische Konzept für das, was hier und im Folgenden zur Debatte steht.

Matteo Peregrini (auch Pellegrini), der sich deutlich gegen die gekünstelten Sprachformen der Marinisten und damit gegen den Manierismus abgrenzt, definiert die Stufenfolge von Gestaltung und Perzeption gleich im ersten Kapitel seiner *Acutezze* (1639)<sup>20</sup>: Die erste Stufe ist die einfache Wahrnehmung der schlichten Aussage, die (zunächst) nichts mit der logischen (rationalen) Argumentation zu tun habe, die aber sehr wohl viele Teile aufweisen könne, aber in sich eine geschlossene Einheit bilde.<sup>21</sup> Zur zweiten Stufe gehören das Schöne und Unterhaltsame („bello“ und „dilettevole“), sodann (als dritte) die Feststellung des mehr oder weniger Verzweigten („le differenze“) und endlich das Eindringen in die Qualität der Aussage, die nicht von der Materie und der objektiven Signifikanz derselben, sondern von der Kunstfertigkeit und der Form des Vortrags (der Rede) abhängt („dell'artificio e forma di favellare“).

Wenig später unterscheidet Pietro Sforza Pallavicino in seinem Rhetoriktraktat *Del Bene* (1644) folgende drei Erkenntnisstufen des menschlichen Geistes, die von den Fundamenten aus rohen Steinen („fondamenti di pietre rozze“) zum hohen und wunderbaren Gebäude („alto e maraviglioso edificio“) hinaufführen: 1) Das einfache Erfassen („la prima apprensione“), 2) Das Urteil über Wahr und Falsch („il giudizio“), 3) Das diskursive Denken („il discorso“), das den Gegenstand von seiner Metapher befreit, sozusagen in seiner absoluten Wahrheit zu erkennen sucht, ein Versuch, der jedoch von Mal zu Mal zu immer entfernteren Wahrheiten führe („di mano in mano ad altre verità più remote“).<sup>22</sup>

Wenn Pallavicino in bezug auf die Dichtung der zweiten Erkenntnisstufe den Vorrang vor der dritten gibt, es ihm demnach nicht um die Enthüllung der absoluten Wahrheit geht, sondern um das Urteil über Wahr und Falsch, so stehen wir im Zentrum barocker Erkenntnistheorie und der Möglichkeiten, ihr künstlerisch Ausdruck zu verleihen. Denn mit der Logik des discorso rationale sind die Unendlichkeiten der Wahrheiten („le verità più remote“) weder verbal noch sinnlich-optisch überzeugend darzustellen: Kunst kann nur das Wahrscheinliche („la verosimiglianza“) vorstellen. Sie kann in bezug auf das Wahrscheinliche nur Vergleichscharakter haben. Diesen Vergleich aber, das hatte schon Peregrini formuliert, kann eher die visuelle „Sprache“ der Bilder (auch in der Rhetorik mit Hilfe der Metaphern) als die rationale Logik der

Argumentation leisten. Niemand hat das besser erkannt und demnach entsprechend reagiert, wir haben das schon angedeutet, als die Jünger des Ignatius von Loyola. Nicht zufällig sind die führenden Rhetoriker (in Praxis und Theorie) der nachtridentinischen Zeit fast ausnahmslos Jesuiten, oder waren doch zumeist durch ihre Schule gegangen.

Es ist daran zu erinnern, daß die Probleme, denen sich der Jesuitenorden als die wirksamste Kampftruppe der gegenreformatorischen Kirche (wenn auch er nicht allein) zu stellen hatte, im wesentlichen zweierlei Art waren. Das erste (auch chronologisch frühere) Problemfeld ergab sich in der Auseinandersetzung mit den protestantischen Lehrmeinungen; das zweite (erst später virulent werdende) eröffnete sich durch die Erschütterung des traditionellen naturwissenschaftlichen Weltbildes, da die neuen empirischen Erkenntnisse mit der offiziellen Offenbarungslehre der Kirche notwendigerweise in Konflikt geraten mußte. Diese wohlbekannten Sachverhalte seien hier nur deshalb erwähnt, weil unsere Fragestellung nach der Relation der rhetorischen Maximen zu den künstlerischen (insbesondere architektonischen) Konzeptionen im römisch-katholischen Ambiente zur Zeit der Gegenreformation durch beide Faktenbereiche entscheidend geprägt sind.

Der erstgenannte Komplex forderte in Predigt und Bildersprache im Sinne Paleotitis dogmatisch abgesicherte und moralisch unanfechtbare Inhalte und formal additiv ablesbare Strukturen: Zuccaris bilderbuchartige Programmalerei und die bewußte Abkehr von hedonistischen und harmonisch-weltfreudigen Architekturvorstellungen des Renaissance-Humanismus (sein Gartentor als Apotropaion gegen die lasterhafte Umwelt) haben wir als Paradigma vorgestellt.

Der zweite Problembereich, der mit Blumenberg am griffigsten als „Kopernikanische Wende“ zu umschreiben ist, konnte für die römische katholische Lehre solange kein ernsthaftes Problem werden, wie das heliostatische System des Kopernikus entsprechend dem verfälschenden Vorwort von Andreas Osiander zu *De Revolutionibus Orbium Coelestium* (Nürnberg 1543) mit der Widmung an Papst Paul III. als bloße Hypothese zur Erleichterung astronomischer Berechnungen gewertet wurde. Auch die konsequente Übertragung des kopernikanischen Weltbildes in Giordano Brunos *La cena de le ceneri* (Venedig 1584) mochte zwar einen kleinen Kreis von „Insidern“ ansprechen, zumal die poetisch-visionär formulierte Vorstellung von einer All-Einheit des Universums, in dem sich die Allmacht Gottes widerspiegelt, durchaus mit allgemeinen Denkvorstellungen (etwa Tassos „Einheit in der Vielheit“) korrespondierte. Für die Öffentlichkeit standen durch die Formulierungen des Todesurteils (Verkündigung am 8. Februar und öffentliche Verbrennung auf dem Campo dei Fiori am 17. Februar 1600) nicht so sehr Brunos Kopernikanismus, als vielmehr seine als ketzerisch deklarierten antichristlichen und vom christlichen Gottesbild abweichenden Schriften im Blickfeld, insbesondere sein moralphilosophisches Hauptwerk *Lo spaccio della bestia trionfante, proposto da Giove, effetuato dal consiglio, rilevato da Mercurio, recitato da Sofia ...* (1584). Schon die Formulierung des Titels dieser häretischen Schrift, in der die kosmischen Schicksalsmächte („bestia triumfante“) aus der Welt vertrieben werden und der Mensch als freies, denkendes Wesen deklariert wird – von Zeus (der Göttlichkeit) als Gedanke vorgeschlagen, vom Götterrat beschlossen, von Merkur verkündet und der Weisheit („Sapientia = Sophia“) rezitiert – ist für uns insofern interessant, als die Gegenposition der Kirche in der Bildersprache Cortonas

den „Sprachmetaphern“ nach aufgegriffen, aber in ihrer hermeneutischen Aussage ins Gegenteil verwandelt werden.

Entschiedener als die in dunkler Sprachmetaphorik vorgetragenen pantheistischen Visionen Brunos mußte die naturwissenschaftlich klare Explikation des kopernikanischen Weltsystems (die kirchliche Sprachregelung bezeichnete sie als pythagoräisch) in das öffentliche Bewußtsein eindringen. Bruno konnte man kurzum als Ketzler verurteilen; mit dem gläubigen und kirchenfrommen Galilei lagen die Dinge anders. Immerhin hatte Maffeo Barberini als Kardinal Galilei bewundert (nicht zuletzt seine Erfindung des Fernrohrs, das später paradoxerweise für Tesauros *Cannocchiale aristotelico* zur Metapher seiner aristotelischen Rhetorik wurde). Bellarmin und Barberini erwarteten jedoch von Galilei, daß er die Lehre vom heliozentrischen Weltsystem als Hypothese deklariere und einen einwandfreien Beweis liefere. Als das erste nicht geschah und Galilei – in bester wissenschaftlicher Überzeugung – die Gezeiten (also Ebbe und Flut) als Erweis für die Erdbewegung vortrug (*Dialogo*, 1632, 4. Tag) konterte Barberini (nunmehr als Papst Urban VIII.) mit der sogenannten „Allmachtsklausel“ (Blumenberg), nach der es dem göttlichen Schöpferwillen – so wie er die Sonne um die Erde habe kreisen lassen – auch die Gezeiten verursacht habe. War Galileis Argumentation naturwissenschaftlich (wenn auch objektiv falsch), so war diejenige des Papstes ein theologischer Gemeinplatz – nach Blumenberg stellt sich darin „die Substanz der Unvereinbarkeit zwischen dem Denken des Mittelalters und dem neuen Anspruch einer wissenschaftlichen Naturerklärung“ dar.<sup>23</sup> –Es wäre hinzuzufügen, daß der Versuch der Aussöhnung von naturwissenschaftlicher Erkenntnis galileischer Prägung und der Omnipotenzlehre (im Sinne des theologischen Verständnisses Urbans VIII.) nicht nur ein theoretisches Problem, sondern auch eines der „Sprachregelung“ und damit der visuellen künstlerischen Gestaltung der „Welt“ insbesondere des göttlichen Wirkens in Makro- und Mikrokosmos werden mußte.

Pallavicinos Unterordnung der Logik des rationalen Diskurses unter eine Metaphorik des Wahrscheinlichen ist nur ein Paradigma für diese Situation. Das Geheimnis des gottgeschaffenen Universums wird sich der barocken Vorstellung immer nur als das Wunderbare darstellen: „la meraviglia“ ist eine Schlüsselvokabel des barocken Sprachgebrauchs.

Wie Gottes Allmacht nach Urban VIII. auf Ebbe und Flut einwirkt, das hat Cortona in einem Thesenblatt für Kardinal Antonio Barberini allegorisch dargestellt: In der neuhumanistisch geprägten Metaphorik der Zeit erscheint der Gebieter über die Gezeiten (wie Brunos Gott) in der Gestalt von Zeus, dessen Adlersymbol ist mit Hilfe eines den Arkanwissenschaften zugeordneten Magnetsteines an dem Geschehen beteiligt.<sup>24</sup>

Demselben Kontext gehört ein weiteres von Cortona entworfenes Huldigungsblatt für Antonio Barberini an.<sup>25</sup> Eine deutende Beschreibung sei hier nur soweit gegeben, als sie für unser Thema von Belang ist. Die Darstellung (Abb. 5) gibt einen Einblick in einen Rundtempel mit freistehenden Säulen ohne Cella, in dessen Mitte auf hohem Postament – ähnlich wie in der Architekturallégorie – eine statuenhaft thronende jungfräuliche Figur erscheint.<sup>26</sup> Auf seitlichen Sockeln liegen ihr nach antiken Vorbildern Flußgötter zu Füßen. Die Disposition der Dreiergruppe alludiert offenbar an die Statuen vor dem Kapitolspalast mit der Roma-Minerva im Zentrum. Der vordere Flußgott ist durch die Zuordnung der römischen Wölfin mit Romulus

und Remus fraglos als Tiber zu deuten. Wir schauen also in einen Tempel der Roma-Minerva. Doch auch bei dieser Figuration werden wir mit einer Mehrfachkodierung zu rechnen haben. Die Thronende trägt nicht die üblichen Attribute der Minerva, der Athena Roms, nämlich Helm und Lanze, stattdessen aber Buch und Szepter, wie sie der Sapiencia zukommen, wohl aber das Ziegenfell der Minerva über der Schulter, jedoch ohne das Apotropaion des Medusahauptes. Solche Bedeutungsüberlagerung oder Kontamination erklärt sich nicht nur aus den Divergenzen in den Emblem- und Ikonologiekompendien etwa von Alciati, Cartari oder Ripa, deren verschiedene Editionen zudem noch das Vorlagenmaterial variieren, vielmehr findet man in barocken Bildallegorien weit mehr als in solchen des späten 16. Jahrhunderts einen synkretistisch freieren Umgang mit den literarisch und ikonographisch vorgegebenen Sinnbildern. Diese neue barocke Freiheit auch im Bereich des „Terminologischen“ (des Wort-Bildschatzes) ist die Parallele zu der oben angesprochenen poetologischen Tendenz, anstelle der normativen Fixierung rational erfahrbaren Wissens der poetischen Vision des Wahrscheinlichen den Vorrang einzuräumen.

Die Thronende mag also wie in Brunos *Spaccio della bestia*.. die „Sofia (Sapiencia) terrestre“ sein, die Kunderin oder Vermittlerin der Weisheit des Göttlichen (bei Bruno „recitato da Sofia“); und hinter ihr steht in der Apsis Merkur bereit, der Götterbote, der bei Bruno die Befreiung des Menschen von der „bestia“, der kosmischen Schicksalsmacht als Bote des Himmels an Sofia verkünden wird. – In Cortonas Darstellung erfolgt auch hier (wie im Falle Galileis in der Allegorie der Gezeiten) eine Umkehrung der inhaltlichen Aussage: Der Architekt (am linken Bildrand, durch eine Tafel mit einer Säule als solcher bezeichnet) kann in den Tempel der Weisheit nur gelangen im Gefolge der astronomisch-naturwissenschaftlichen Allegorien, der am Boden knienden Geographia (mit Landkarte), der Astronomia (mit Armillarsphäre), die bezeichnenderweise auf die Geographia hinabblickt. Ihnen voran betritt als erste die gekrönte Astrologia den Tempel. Mit dem Sternenglobus in beiden vorgestreckten Händen schaut sie vertrauensvoll zu Minerva auf, die mit Berufung auf Cassiodor bei Alciati als „Roma mater omnium dignitatum“ und „eloquentia secunda mater, virtutum omnium latissimum templum“ bezeichnet wird.<sup>27</sup> Minerva (Athena) und Hermes (Merkur) gelten von alters her als die Beschirmer der Akademien.<sup>28</sup> Der Architekt kann nur dann des Ruhmes gewiß sein (Fama hält bereits neben ihm schon Posaune und Lorbeerkranz bereit), wenn er sich von den kosmologischen Wissenschaften leiten läßt, um im akademischen Tempel an der Verkündigung göttlicher Weisheit teilhaben zu können. Doch das Heiligtum akademischen Wissens bedarf des fürstlichen Protektors: Kardinal Antonio Barberinis lorbeerumkränzt Bildnis schwebt von Engelsputten gehalten in der Kuppel des Monopteros. Fraglos wollte Cortona sich durch dieses panegyrische Dedikationsblatt der Gunst des einflußreichen Kardinalnepoten Urbans VIII. versichern.

Cortona, so sehr er sich auch als pictor doctus fühlen mochte, bedurfte gewiß zur Entwicklung eines derart differenzierten Gedankenkonzepts des Rates einer gelehrten Persönlichkeit aus dem Umkreis Antonio Barberinis, um sicher sein zu können, daß sein eloquentes Konzept der Vorstellungswelt des Adressaten gerecht würde. Man wird als Berater Cortonas am ehesten an den bereits erwähnten Matteo Pergrini zu denken haben. Den prägenden Einfluß dieses in Bologna geschulten und promovierten Theologen, der sich aber vor allem als Gesellschaft- und Dichtungs-

theoretiker hervortat, auf die geistige Formation Antonio Barberinis und sodann auch auf den poetischen „Olymp“, mit dem sich Urban VIII. umgab, wird man nicht hoch genug einschätzen können. Schon früh hatte er den zukünftigen Kardinal Barberini in der Materie der Naturphilosophie unterrichtet und genoß während dessen Nuntiatur in Bologna sein uneingeschränktes Vertrauen. Spätestens seit 1634 stand er fest in den Diensten des Kardinals, dem er dann nach Rom und Palestrina folgte, wo Cortona Ergänzungsprojekte für das antike Fortuna-Heiligtum entwarf. Noch jung hatte Peregrini einen Traktat über *Il savio in corte* verfaßt, den er dann überarbeitet unter dem Titel *Della pratica comune a' principi e servidori loro* (1634) herausgab, der laut Raimondi einen gewissen Erfolg in den römischen Akademien genoß.<sup>29</sup> Cortona, fraglos in engem Kontakt mit Peregrini, demonstriert mit dem Huldigungsblatt, das er dem Kardinal widmete, ganz im Sinne des Autors der „pratica“ ein „architetto savio“ und „servitore“ des Kirchenfürsten sein zu wollen. Auch die oben erwähnten rhetorischen „conchetti“ Peregrinis in dessen Hauptwerk den *Acutezze* (erst 1639 ediert, aber gewiß schon zuvor im Barberinikreis diskutiert), werden dem Maler-Architekten schon lange vorher vertraut gewesen sein: Hier sei nochmals auf die grundlegende Maxime von der Einheit in der Vielheit verwiesen. Denn dieses Konzept war bereits Gegenstand einer Diskussion in der römischen Accademia di S. Luca während der Präsidentschaft Cortonas (1634–1638).<sup>30</sup>

Die eigentlichen Kontrahenten dieser Debatte waren Cortona und sein Malerkollege Andrea Sacchi. Während letzterer eine Bildkomposition befürwortete, die mit wenigen Figuren auszukommen wisse, in der einfachen Überschaubarkeit nach Art der antiken Tragödie, trat Cortona für eine vielgestaltige Komposition ein, die einem „bel poema“ gleiche; um aber den Reichtum des Konzepts darstellen zu können, müsse der Künstler es verstehen, kleinere Episoden mit dem zentralen Inhalt in angemessener Weise zu verbinden. Der Sprachgebrauch der Disputanten läßt deutlich werden, daß beide ihre Argumente der aristotelischen *Poetik* entlehnten: Sacchi bezog sich offenbar auf Kapitel 16, in dem die Vorzüge der Tragödie in der straffen Konzentration hervorgehoben werden, während Cortona sich an Kapitel 14 anschloß, das den größeren Reichtum und die Grandiosität im Epos betont. Cortona bedient sich des italienischen Terminus „poema“.<sup>31</sup>

Fraglos ist diese Diskussion von Cortona initiiert worden, der ohnehin in stärkerem Maße als Sacchi zu kunsttheoretischer Reflexion neigte. Überdies ging es ihm, dem Präsidenten der Akademie, darum, sein soeben entstehendes Riesenfresko im Gewölbe des zentralen Hauptsaaes des Palazzo Barberini, die Darstellung der „Divina Provvidenza“, gegen das wenig früher entstandene Deckenbild seines Rivalen Sacchi im benachbarten Saal, das die „Divina Sapienza“ darstellt, (vollendet 1632) (Abb. 6) vor den Mitgliedern der römischen Künstlerschaft auch in begrifflichen Definitionen nicht nur zu verteidigen, sondern auch als dasjenige Werk zu interpretieren, das wie kein anderes den progressiven ästhetischen Maximen mit größter Entschiedenheit Ausdruck zu verleihen wußte, aber gewiß nicht unangefochten war. (Abb. 7) In dieser Disputation zeichnet sich zum ersten Mal die Dichotomie ab, die fortan die klassizistische Tendenz von der im eigentlichen Sinne barocken in der europäischen Kunst bis hinein in die „Querelle“ der französischen Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts generell in zwei divergierende Lager trennt, die auch mit den Begriffen „disegno e colore“ in bezug auf formale Struktur bzw. mit „Poussinistes et Rubeni-



Abb. 6 Andrea Sacchi, La Divina Sapienza, Rom, Palazzo Barberini.

stes“ hinsichtlich der vorbildlichen Leitfiguren oder auch als „Querelles des anciens et des modernes“ definiert worden ist.<sup>32</sup>

Weder Sacchi noch Cortona, obschon letzterer zusammen mit dem Jesuiten Ottoneilli den schon erwähnten moraltheologischen Malereitratat herausgab<sup>33</sup>, haben ihre unterschiedlichen ästhetischen Anschauungen in theoretischen Schriften dokumentiert. Die schöpferischen Persönlichkeiten der „barocken“ Tendenz – soweit sie der führenden römischen Kunstszene angehörten – haben auf eine heuristische Darlegung ihrer gestalterischen Prinzipien in Form eines geschlossenen Lehrgebäudes offensichtlich verzichtet. Der Exponent der klassizistischen Unterströmung, Nicolas Poussin, hinterließ immerhin Fragmente eines Malerei-Traktates, die von seinem Freunde, dem Kunsttheoretiker Giovanni Pietro Bellori in dessen Vitenwerk (1672), nach Poussins Tode (1645) publiziert worden sind. Daß die *Idea della bellezza* des französischen Wahrrömers – Poussin war seit 1624 in Rom tätig – fast wörtlich am Symposionkommentar Ficinos und demnach neuplatonisch orientiert ist, wie bereits von Panofsky ausführlich nachgewiesen wurde, mag in unserem Zusammenhang von einigem Interesse sein.<sup>34</sup>

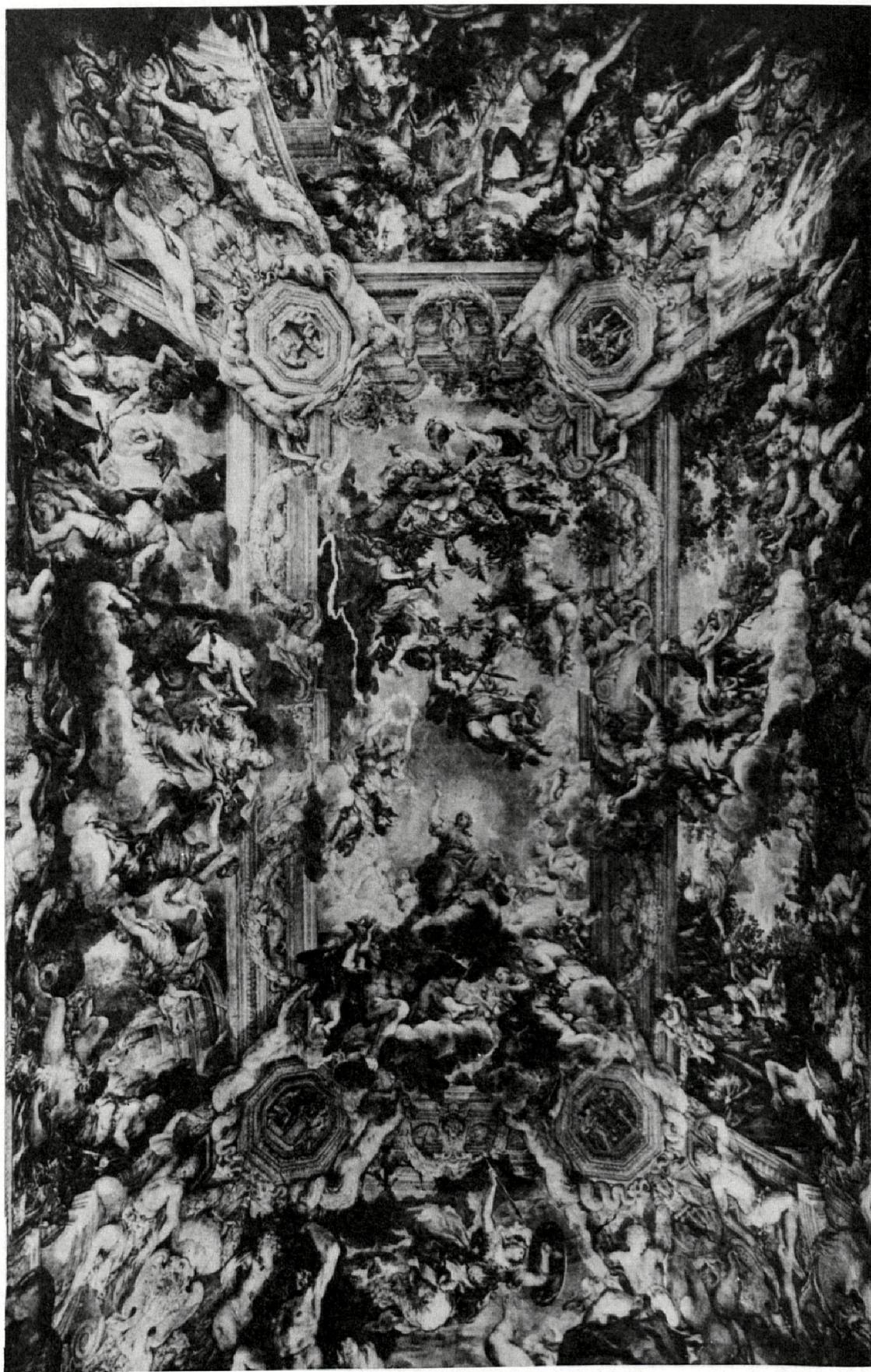


Abb. 7 Pietro da Cortona, La Divina Provvidenza, Rom, Palazzo Barberini.

Die Gegenüberstellung von Sacchis und Cortonas Gewölbefresken im Palazzo Barberini demonstriert auf eklatante Weise – ohne daß sie hier detailliert analysiert werden kann – wie tiefgreifend die in der Akademie-Diskussion verbalisierten Gegensätze sich auch realiter in Form und Farbe manifestierten – und dies sogar unter ein und demselben Dach. Sacchi stellt in der „Sala del Mappamondo“ die „Divina Sapienza“ als weibliche Allegorie auf dem salomonischen Löwenthron in das Zentrum von Tugendallegorien, deren Zahl sich (einschließlich der Hauptfigur) auf lediglich zwölf Personen beschränkt. Der anonyme Autor des Programms hat unter Zugrundelegung einiger Verse aus dem apokryphen salomonischen Buch *Sapientia* (VI, 22 ff; VII, 15–21 und VIII, 6–8) einen „conchetto“ entwickelt, der den astrologischen Kontext, wie er bereits in den alttestamentarischen Versen gegeben ist, durch die Attribute, die den Figuren beigegeben sind, sowie durch die Anordnung von goldenen Sternbildern in der Tradition des Hyginus (*Poeticon astronomicon*) in eine verifizierbare Konstellation überführt, die (nach Lechner) den Zeitraum zwischen dem 21. Juli und dem 19. August ergibt, in den das Datum der Papstwahl Urbans VIII. (6. August 1623) fällt.<sup>35</sup> Der panegyrische Sinn des von Urbans Neffen, Don Taddeo Barberini, in Auftrag gegebenen Freskos liegt auf der Hand: Es hat der göttlichen Weisheit z.Z. des Konklaves von 1623 gefallen, zum Herrscher über die weltumspannende Ecclesia Maffeo Barberini zu erwählen.

Wenn Lechners Konjekturen, die auf vielfältige Weise untermauert sind, zutreffen, könnte sehr wohl der Verfasser der *Civitas solis republicae philosophicae* (1602 und 1623), Tommaso Campanella, die Anregungen für das enigmatisch-verschlüsselte Programm zu Sacchis Fresko geliefert haben, dem Urban VIII. – unbeschadet der inquisitorischen Beschuldigungen, heretische Lehrmeinungen verbreitet zu haben – zugehen war. In Campanellas utopischem Sonnenstaat, der in kosmologischen Bildern konzipiert ist, die z.T. von Borrominis Sakralbau der „Sapienza“, der päpstlichen Universitätskirche S. Ivo aufgegriffen werden (z.B. in der spiralförmigen Laterne über der Kuppel), fühlte sich Urban VIII. im theokratischen Verständnis seines Amtes bestätigt, worauf unmißverständlich die poetische Deutung bei Gerolamo Teti (1642) verweist, die offensichtlich den rhetorischen Maximen Pallavicinis folgt.<sup>36</sup>

Obschon Campanella 1622 eine vorsichtig formulierte *Apologia pro Galilei* verfaßt, diese aber auch widerrufen hatte, konnte seine heliozentrische Staatsutopie im Kreis der Barberini, und selbst durch den Papst, sehr wohl als ein bloßes Denkmodell akzeptiert werden. Der Gedanke, daß in seinem Sonnenstaat alle geistliche wie weltliche Macht in der Hand eines auf Lebenszeit gewählten „Metaphysikus“ vereinigt sein sollte, wird dem Selbstverständnis Urbans VIII., der sich selbst als Sonne der Weisheit und als zentralen Vermittler der Divina Sapienza verstand, in vollkommener Weise entsprochen haben (Lechner). Das neupythagoräische, von der hermetischen Weisheitslehre beeinflusste Weltbild Campanellas, entsprach überdies der neuerlichen Rezeption der Schriften des Corpus Hermeticum und des (Pseudo-)Dionysios Areopagita seit Beginn des 17. Jahrhunderts. Ihr astrologischer Mystizismus und ihre Lichtmetaphysik kamen der philosophisch-theologischen Metaphorik des Frühbarock entgegen. In ihnen offenbart sich die göttliche Essenz, die sich hinter dem Schleier der sichtbaren Welt verbirgt. Ihre künstlerische Darstellung kann sich nicht in der imitatio vordergründig innerweltlicher Realität erschöpfen (als die die Kunst Caravaggios mißverstanden wurde) und auch der Makrokosmos (das gestirnte Him-

melszelt) läßt sich nicht mehr mit den traditionellen astrologischen Symbolen nach dem Hyginus-Schema bevölkern. Die neue Weltsicht verlangt nach einer metaphysischen Metaphorik. Dabei kann es von nun an zwei unterschiedliche modi geben: Sacchis „Divina Sapienza“-Fresko entspricht dem formalistischen Ordnungsdenken Campanellas, indem er in additiver, leicht überschaubarer Disposition die Figuren fast ohne Überschneidungen auf dem Gewölbefeld ausbreitet und sich der illusionistisch raumgreifenden Darstellungsmittel enthält.

Cortona hingegen, der unmittelbar nach Fertigstellung von Sacchis Fresko mit der Ausführung der „Divina Provvidenza“ im Muldengewölbe des großen Hauptsaaes des Palastes begann (1634–1639), stellte – ganz im Sinne der oben erwähnten, polemisch geführten Akademie-Disputation – dem expliziten Klassizismus seines Rivalen Sacchi eine bildsprachliche Gestaltung gegenüber, an der die hochbarocke Formkultur für rund drei Generationen (in den germanischen Ländern noch darüber hinaus) ihre dominante Rolle zu spielen beginnt.

Cortona hat (im Vergleich zu Sacchi) seine erheblich größere Gewölbefläche in ein Mittelfeld und vier seitliche Kompartimente durch eine gemalte Scheinrahmung aus Stuck untergliedert, die jedoch nicht als Separierung der einzelnen Bildfelder im Sinne von „quadri riportati“ wirken. Vielmehr erscheinen die Rahmenelemente lediglich als gerüsthafte Unterteilungen des einheitlichen Gesamtraumes, zumal der gleiche Himmelsraum in der farbigen Wirkung alle fünf untereinander verbindet und Figuren und Wolken von den seitlichen Feldern die illusionistischen Stuckrahmen zum zentralen Hauptbild hin überschneiden. In drängender Dynamik sind die figurenreichen episodischen Nebenszenen inhaltlich und formal auf die allegorische Figuration der „Divina Provvidenza“ orientiert, die in starker Verkürzung dem in der Unendlichkeit des Illusionsraumes schwebenden Wappenemblem des Barberini-Papstes, Urban VIII., entgegen zu streben scheint. Das verzweigte und mit zahlreichen allusivischen Metaphern „aufgeladene“ Gesamtprogramm ist die Frucht des mit Gelehrsamkeit prunkenden „Concettismus“ seines literarischen Autors, Francesco Bracciolini, des Hofpoeten des Papstes.<sup>37</sup> Doch hat dessen schwülstige Panegyrik lediglich das inhaltliche Repertoire geliefert. Ein Theoretiker der Rhetorik scheint Bracciolini jedoch nicht gewesen zu sein. Dagegen entspricht Cortonas neuartiges Struktursystem weit eher dem poetologischen Denken der kunstsprachlichen Maximen der *Acutezze* Peregrinis, nach denen – wie oben schon ausgeführt – durch bloßes rationales Verknüpfen der natürlichen Dinge die Aussage nur wenig Überzeugungskraft bewirkt; diese wird dagegen durch die Dynamik der Verbindung der Gegenstände hin zum Wesentlichen erreicht.<sup>38</sup>

Der bedeutendste Vertreter der barocken Poetologie, Emanuele Tesauro, hat schon mit dem Titel seines Hauptwerkes *Il cannocchiale aristotelico*, das erst spät, 1654, erschienen ist, die wichtige Rolle der optischen Erscheinungsweise barocker Gestaltung hervorgehoben. Auch für Tesauro sind die „argumenti metaforici“, die die Phantasie anregen, für die Vermittlung der Ideen und für die Wahrheitsfindung weit wirksamer als die Argumente der Logik. Die spitzfindige Metapher („argutezza“), die nicht nur im Bereich der verbalen Rhetorik anwendbar ist, sondern sich auch auf sämtliche mit dem Augensinn erfaßbaren Dinge künstlerischer Gestaltung erstreckt, enthüllt der menschlichen Seele Geheimnisse des Himmels und der Erde, die mit der abstrakten Logik nicht gleichermaßen verdeutlicht werden können. Ja selbst

die Täuschung des Verstandes durch die metaphorische Perspektive, das bewußt goutierte Falsche und Sinnwidrige der Formulierung, „saper ben mentire“, also gut und sinnvoll Lügen, das alles dient dem Endziel, durch Überraschung zu überzeugen, und auszudrücken, was die Ratio an Geheimnissen des Seins nicht sichtbar machen kann.<sup>39</sup>

Pietro da Cortona, vier Jahre jünger als Tesauo (der 1592 in Turin geboren ist), darf auch im Bereich der Architektur (wie in seinem eigentlichen Metier, der Malerei) als der erste konsequente Gestalter hochbarocker Formen gelten. Bezeichnenderweise entwickelt er die neuen Sprachmittel beim Neubau der Kirche der Accademia di S.Luca am Forum Romanum, der ab 1635 errichtet wird.<sup>40</sup>

Zehn Jahre früher hatte Cortona noch ein neocinquecentistisches Konzept für die Lukaskirche durchzusetzen versucht: eine in sich ruhende, allseitig harmonische Rotunde mit vier gleichen Armen des griechischen Kreuzes. (Abb. 8) Daß hier auf der Grundlage mathematischer Primärformen konzipiert wird, nach Maß, Zahl und Proportion in strengstem Sinne kanonischer Norm, läßt sich schon anhand der mehrfachen Triangulatur ablesen, nach der der Aufriß der drei gleichartigen Fassaden komponiert ist. (Abb. 9)

Die Durchdringung von Kreis und Quadrat in der Grundrißplanimetrie nimmt die vitruvianische Kosmosfigur direkt beim Wort und wählt präzise die Maßverhältnisse von Quadrum und Zirkelschlag, die Leonardo seiner berühmten Proportionsfigur zugrunde legte, deren Flächeninhalte nahezu äquivalent sind. Als Annäherung an die Quadratur des Kreises, die als das Symbol für das Geheimnis der Weltordnung galt, war diese Figur als Emblem der Accademia di S. Luca vorgeschlagen worden, wie Cortona wenig später dann das gleichseitige Dreieck als Symbolfigur für die Trias der bildenden Künste propagierte, die wir in seinem Aufriß realisiert finden. Weiter kann hier auf die theologischen und kunsttheoretischen Implikationen dieses spekulativ überfrachteten S. Luca-Projekts von 1623/24 nicht eingegangen werden. Fraglos sollte es ein emblematisches Manifest darstellen, das inhaltlich auf die Ideakonzeption Zuccaris, formal aber in antimanieristischer Opposition auf die ästhetischen Normen der Hochrenaissance zurückverweist.<sup>41</sup>

Als Cortona dann ein Jahrzehnt später (1635) endlich die Kirche der Akademie bauen kann, wirft er alle diese neuplatonisch gefärbten Concetti über Bord. Anstelle der euklidischen Grundfiguren, die im Dienste einer christozentrischen Emblemik standen, tritt nun ein dynamisches Konzept, das dem des gleichzeitig entstehenden Fresko der „Divina Provvidenza“ entspricht, von dessen Kompositionsstruktur her ein leichter Zugang zur Interpretation der Raumform dieses ersten hochbarocken Kirchenbaues möglich wird. Was dort über die neuen rhetorischen Ausdrucksmittel im Dienste eines gewandelten Weltbildes gesagt wurde, läßt sich (mutatis mutandis) auf die Architektur übertragen: Die Einheit in der differenzierten Vielheit, das Überspielen der Teilungsstrukturen und damit verbunden die optische Entgrenzung des Raumes. Brunos tiefgreifender Zweifel an der Kodifizierbarkeit des Schönheitsbegriffes, den die Theoretiker der barocken Rhetorik teilen, eben weil die unergründliche Essenz Gottes nicht in überschaubaren Formeln vorgestellt werden kann, findet ihre Resonanz in der Baukunst, auch wenn der Pantheismus des Nolaners dem offiziellen kirchlichen Dogmatismus zuwiderläuft. Ähnliches gilt auch von den Kunstanschauungen Galileis, der im Rahmen des sog. Paragone-Streites, der Malerei vor der

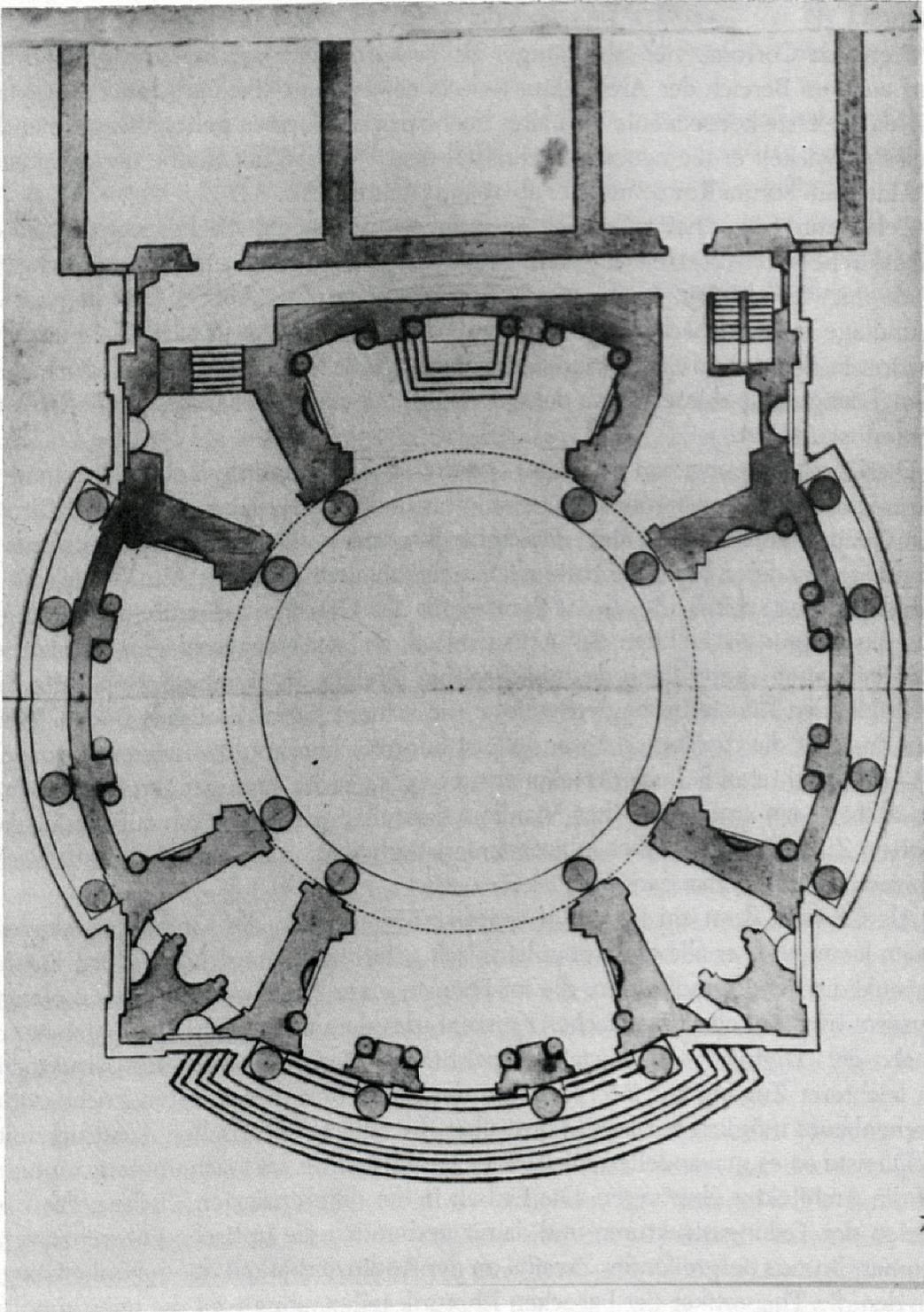


Abb. 8 Pietro da Cortona, Entwurf für die Akademiekirche in Rom, Grundriß.

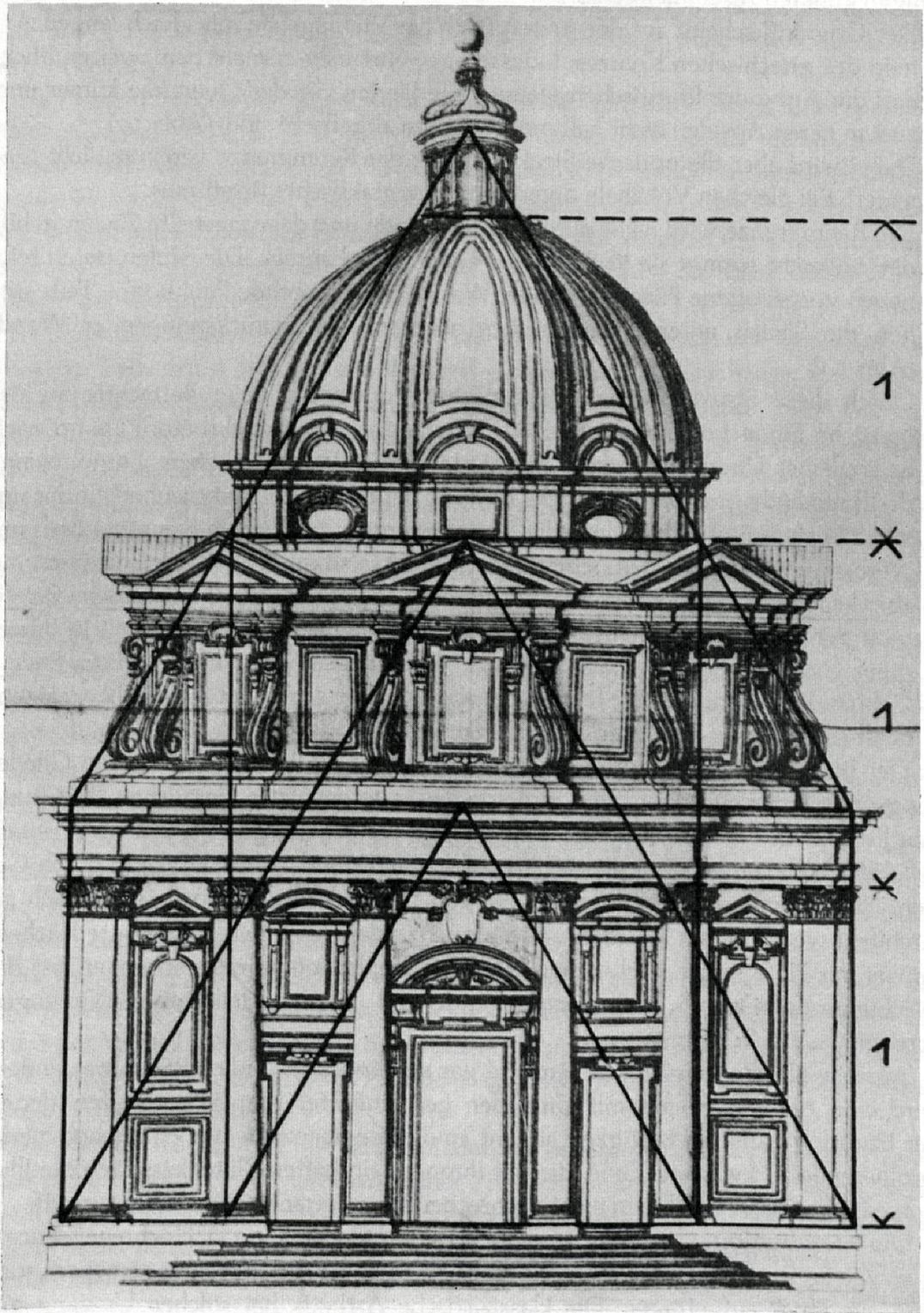


Abb. 9 Pietro da Cortona, Entwurf für die Akademiekirche in Rom, Aufriß (Triangulatur vom Autor eingezeichnet).

Skulptur deshalb den Vorzug gab, weil die Illusionskunst der Malerei die Unendlichkeit des Raumes darzustellen vermöge.<sup>42</sup>

In Kurzform seien die neuartigen „Sprachmittel“ der römischen Akademiekirche in einigen Punkten zusammengefaßt:

1. Der Grundriß scheint auf den ersten Blick ein Vierungsbau mit gleich langen Armen des griechischen Kreuzes; indessen gewahrt man erst auf den zweiten Blick, daß die Arme der liturgischen Hauptachse länger, die der Querarme kürzer und zudem deren Apsiden nicht halbrund, sondern abgeflacht sind. (Abb. 10)
2. Dabei wird aber die optische Strukturierung der Raumgrenze vereinheitlicht (genauer): Bei gleichen Vokabeln divergiert ihr syntaktischer Rhythmus.
3. Die Raumgrenze wird nicht durch ebene Wände und davorgestellte Säulen gebildet; vielmehr springt sie in drei Schichten vor und zurück. Die Säulen treten teils neben vorgezogene Pilaster. – Frage: Was hat hier tragende Funktion? – Teils stehen die Säulen unter Gebälkstücken aber frei vor zurückspringender Wand. (Abb. 11)
4. Durch diese Strukturierung, die zunächst Verwirrung beim Betrachter auslöst (ganz im Sinne von „permovere“ im Verständnis der Barockrhetorik), wird nach anfänglicher Überraschung das raffinierte Kalkül dieser optischen „Entgrenzung“ der Raumhülle offenbar. Hier geht es nicht um einfache Überschaubarkeit der unumstößlichen Norm, nicht um die Semantisierung gesicherten Seins, sondern um „verosimiglianza“, um den Schein des Wahren, also um Täuschungsmanöver, die aber keine Taschenspielertricks sind, sondern Metaphern für die Brunosche Relativität der Erkenntnis des absolut Schönen, um die Darstellung der Welt in Bewegung und dynamischer Spannung ihrer Teile zueinander: „Anfang, Mitte, Ende – Geburt, Wachsen, und Reifen all dessen, was wir sehen, lebt aus Gegensätzen“ heißt es in Brunos *Spaccio della bestia trionfante*.<sup>43</sup>

Der Blick in die Gewölbe der Lukaskirche macht die Verähnlichung von Gliederung und Ornamentierung und zugleich die Divergenz der räumlichen Entfaltung deutlich. (Abb. 12 und 13). Hier wird bereits praktiziert, was Pallavicino (*Trattato dello Stile*, 1662) mit Berufung auf Aristoteles und Ovid als die Wirkung durch Gegensätze scheinbarer Ähnlichkeit propagiert.<sup>44</sup> Der Maler Cortona schafft sich als Architekt weder in den Apsidenkalotten noch in der Kuppelwölbung glatte Flächen, um sie mit Hilfe seiner hochentwickelten Malereiillusion zu entgrenzen, er löst die Wölbungszonen durch stark vorspringende und dadurch Hell-Dunkel-Wirkungen erzeugende Stuckornamente auf.

Anstelle klar begrenzter Flächen, wie wir sie etwa in Palladios Redentore finden, wird eine Art Festapparat mit Girlanden geschmückter Rippen geschaffen, denen der Eindruck statischer Festigkeit abgeht, und diese überschneiden eine schummerig oszillierende rückwärtige Zone, die mit ihren gestirnhafte Blütenkassetten die Illusion paradiesischer Gefilde in nicht nachrechenbarer Betrachterdistanz hervorruft.

Die Kassettenformen sind nicht (wie in der Antike und in der Hochrenaissance – etwa wie im Pantheon oder in der Cappella Medici) mit der Wölbung gemauert, sondern aus Stuck aufgetragen. Die klassizistische Ästhetik hat solchen Umgang mit dem Material stets verurteilt. Doch auch dies ist ein Verfahren, das die zeitgenössische Rhetorik durchaus legitimiert: Matteo Peregrini erklärt, daß zu den wichtigsten „agutezze“ diejenige gehöre, daß es nicht notwendig auf die Qualität der Materie an-

komme, sondern auf die kunstvolle Form des Ausdrucks („l'arteficio e forma di favellare“).<sup>45</sup> – Nicht anders argumentiert Pallavicino im *Trattato dello stile* (1662), Kap. XVII über „Del mirabile falso o tratto falso affine di concettare“: Nicht jeder könne echte Perlen aus dem Roten Meer, oder wirklichen Purpur aus Phoenizien besitzen, man könne beide imitieren; das Gefälschte durch die Kunst wahr erscheinen zu lassen, sei wichtig.<sup>46</sup>

Hier begegnen wir bei dem Freunde und Vertrauten Fabio Chigis, dem späteren Papst Alexander VII., einer Rechtfertigung des „falso ammirabile“, dessen sich die barocke Architektur fortan zum Verdruß der späteren Fanatiker der Materialechtheit beständig bedient. Sforza-Pallavicino hatte bereits zuvor in seinem Hauptwerk *Del Bene* (1644) gesagt, daß das Entscheidende sei, daß der Artefakt die Überzeugungskraft besitze, durch scheinbare Ähnlichkeit in der Intention das Gute („il bene“) im Subjekt des Rezipienten zu bewirken.

Wer so argumentiert, weiß vor allem um die Wirkungsmittel der Techniken des Theaters. Pallavicino, wie fast alle Rhetorik-Theoretiker der Zeit Jesuit, war Professor am Collegio Romano, Verfasser der Tragödie *Ermenegildo martire*, aber bezeichnenderweise auch einer Geschichte des Tridentinischen Konzils und wurde schließlich unter Alexander VII. mit dem Kardinals purpur ausgezeichnet – eine zeittypische Karriere, die derjenigen Giulio Rospigliosis vergleichbar ist, dem Textdichter der ersten römischen Oper *Sant' Alessio*, der schließlich als Clemens IX. Nachfolger des Chigi-Papstes wurde; beide waren Förderer des theaterbesessenen Bernini. Beide haben auch Anteil an der Wiederbelebung des mittelalterlichen Mysterienspiels und Märtyrerdramas, das sich in Opposition zur „Commedia dell'Arte“ zum erbaulichen barocken Spektakulum verwandelte, im bewußten Kontrast zur weltlichen Komödie, deren ironisch-kritische Gesellschaftssatire nicht eben selten durch laszives Amüsement sein Publikum zu erheitern suchte.<sup>47</sup>

Neben dem moralisierenden sakralen Schauspiel, wie es vor allem in den Jesuitenkollegs gepflegt wurde, kommen der architektonischen Ausgestaltung des Kirchenraumes zum „Theatrum sacrum“, den aufwendigen Festdekorationen für die Präsentation des Altarsakraments im Vierzigstündigen Gebet eine außerordentliche Bedeutung zu: Die sog. „Quarant'ore“-Apparate funktionierten den Kirchenraum zum „Parkett“, den Altarraum zur Theaterbühne um.<sup>48</sup>

Für beide Arten von Festlichkeiten schuf Pietro da Cortona im Auftrag von Kardinal Francesco Barberini exemplarische Dekorationen: 1633 verwandelte er die Amtskirche des Vizekanzlers Barberini, S. Lorenzo in Damaso, mit ephemeren Materialien (Holz und Pappmaschee) in einen Oratoriensaal, der in schummerigem Halb-Dunkel gehalten wurde.<sup>49</sup> (Abb. 14)

Durch einen Rücksprung der Säulengliederung verengte sich der Saal, um sich mit einem Triumphbogen –entsprechend einer Proszeniumsarchitektur – auf einen leicht erhöhten Bühnenraum hin zu öffnen. Dort erschien, scheinbar von überlebensgroßen Engeln in der Schwebelage gehalten, das Sakramentstabernakel, das aus indirekten Lichtquellen beleuchtet von einer strahlenden Glorie umgeben wurde. Hier wird mit wahrnehmungspsychologisch kalkulierten Techniken der Theaterszenographie die Erlebnisfähigkeit der Betenden und im Stil des Oratoriums singenden Gemeinde auf das höchste visuell gesteigert. Durch die den Saal einengende Arkatur und die Rampe nach Art eines Proszeniums mußten sich die Beschauer einerseits von der Lichter-

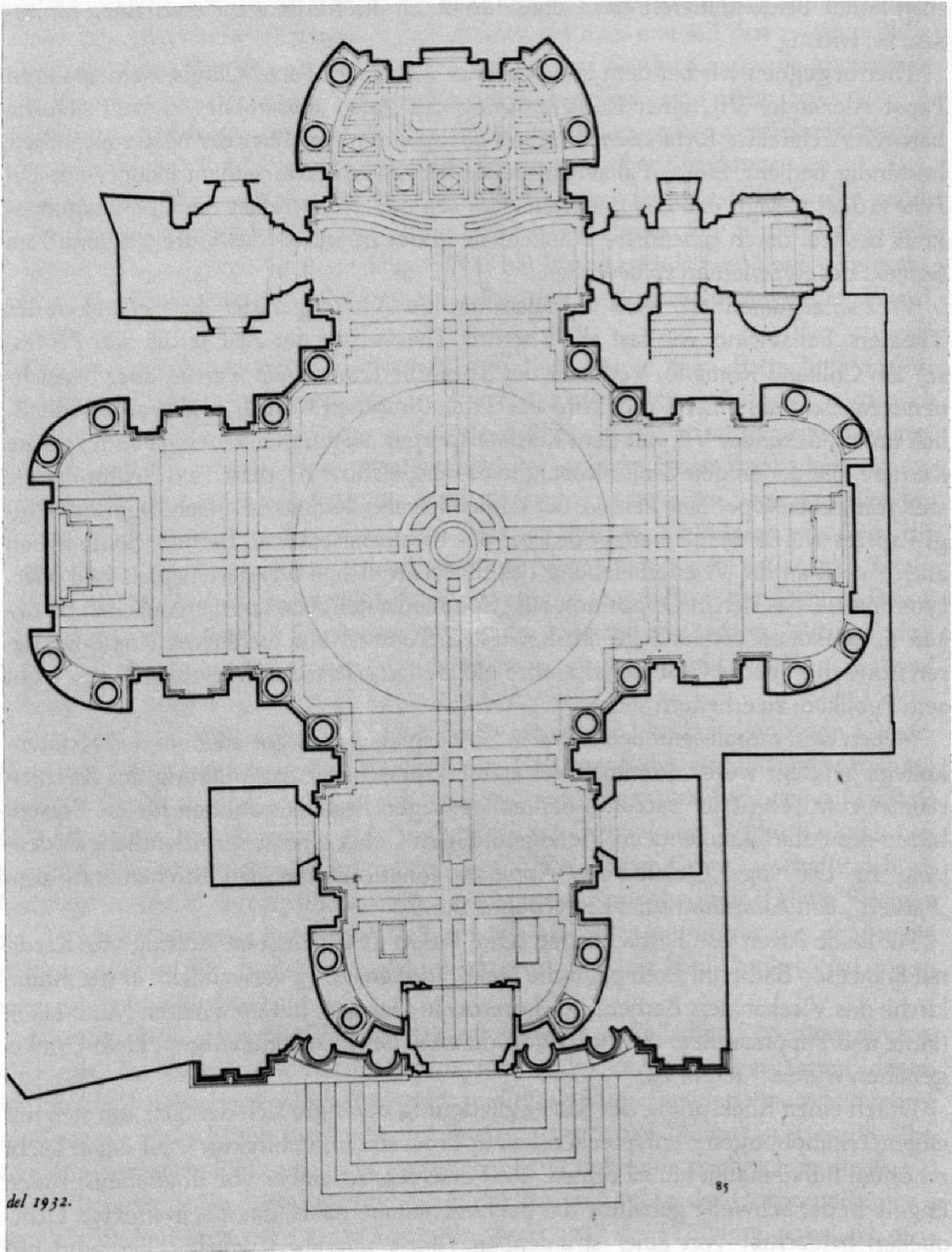


Abb. 10 Rom, SS. Luca e Martina (Akademiekirche), Grundriß des ausgeführten Baues.



Abb. 11 Rom, SS. Luca e Martina (Akademiekirche), Innenansicht.



*Abb. 12* Rom, SS. Luca e Martina (Akademiekirche), Kuppel und Gewölbe des Eingangsarmes.

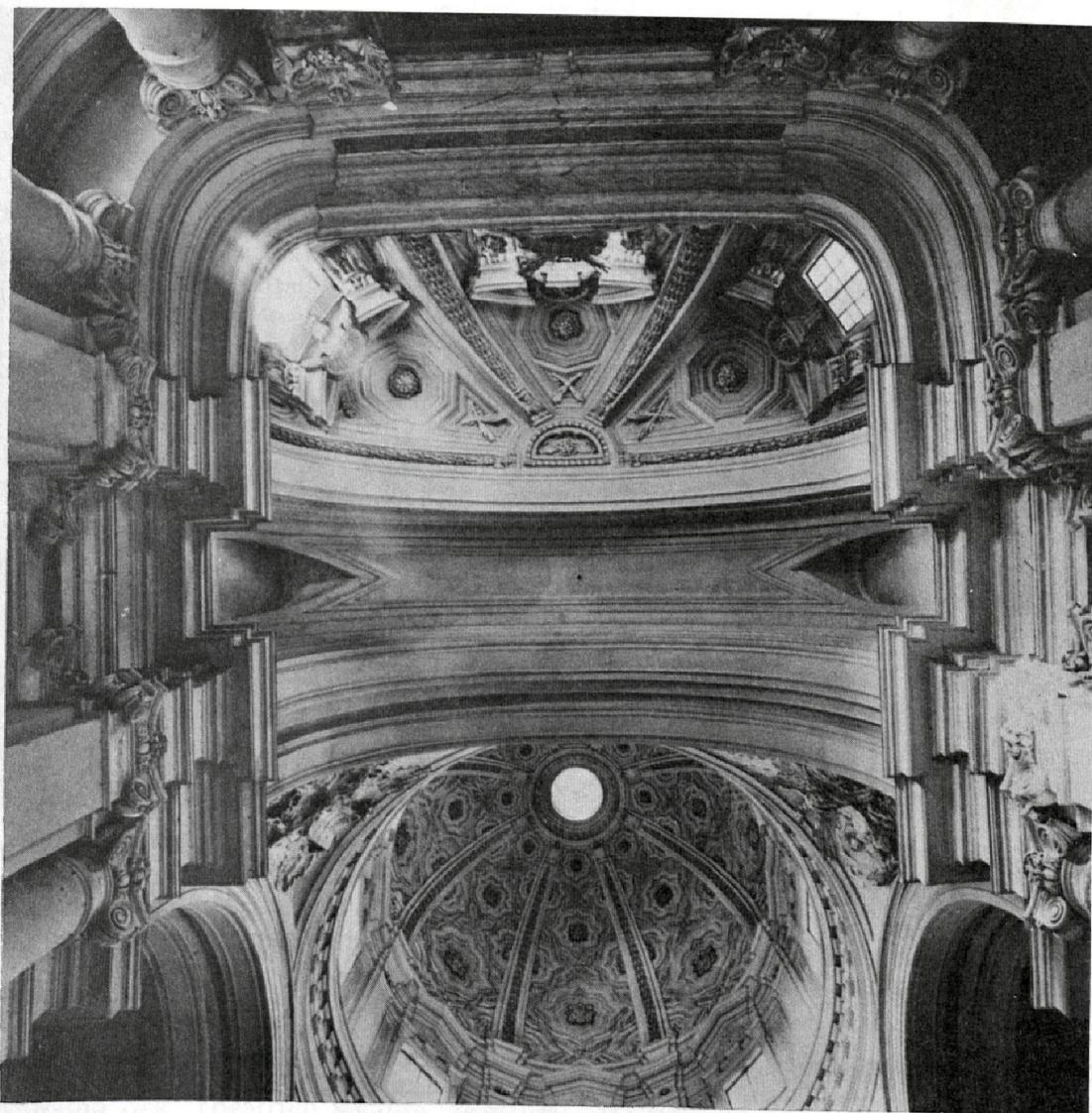


Abb. 13 Rom, SS. Luca e Martina (Akademiekirche), Kuppel und Gewölbe des rechten Seitenarmes.

scheinung der Sakramentsglorie distanziert und andererseits durch das visuell gesteigerte Geschehen auf der Altar Bühne umso stärker angezogen fühlen. Pallavicino hat in seinen verschiedenen Traktaten immer wieder die optische Wirkung der bildhaften Erscheinungen über die des Redners und Predigers gestellt.<sup>50</sup> Das ist gewiß nicht nur als polemische Wendung gegen den Wortgottesdienst und den bilderfeindlichen Kirchenraum der Protestanten zu verstehen.

In der Quarant'ore-Dekoration von 1633 kamen Cortona die Erfahrungen zugute, die er bei der Einrichtung des melodramatischen Schauspiels *Sant' Alessio* (1632) im soeben von ihm errichteten Theater des Palazzo Barberini hatte machen können. Der Text von Giulio Rospigliosi, der eine alte Heiligenlegende wieder aufleben ließ, war von Stefano Landi in Musik umgesetzt worden, der auch im Jahr darauf die Oratorien für die Quarant'ore-Feier vertonte. Schon bei dieser ersten römischen Opernaufführung waren in der Schlußapotheose alle Mittel der modernen Theatermaschinerie, um erregtes Staunen der höfischen Gesellschaft zu bewirken, genutzt worden. Die zeitgenössische Rhetorik hätte von „meraviglia“ gesprochen.<sup>51</sup> In den Theaterpraktiken der Inszenierung des *Sant' Alessio* wie auch in der „poesia muta“ der Quarant'ore-

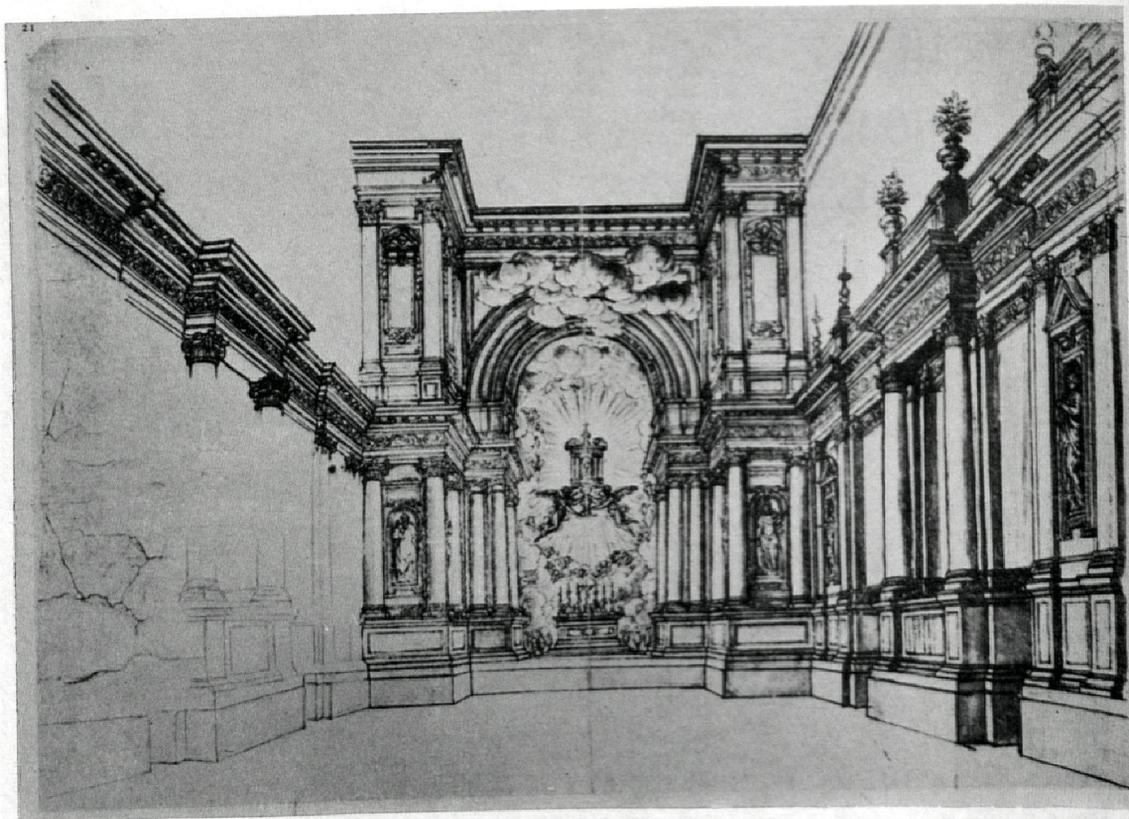


Abb. 14 Pietro da Cortona, Entwurf für eine Festdekoration zur Feier der „Quarant'ore“.

Dekoration in S. Lorenzo in Damaso liegen die Voraussetzungen zur Entstehung des ersten Bühnenaltars, den Cortona noch im Jahre 1634 konzipierte.<sup>52</sup> (Abb. 15)

Damals ließ er in der Kirche S. Giovanni dei Fiorentini in Rom den vorhandenen geraden Chorabschluß in der Mitte so weit zurückversetzen, daß auf erhöhter Bühne die Szene der Taufe Christi vollplastisch durch seitlich angeordnete Lichtschächte indirekt beleuchtet erscheinen konnte. Die Figuren führte der Bildhauer Francesco Mocchi in Stein aus. – Und wie bei einer zeitgenössischen Theaterszenographie scheint sich eine Engelgruppe in Wolken gleichsam wie aus dem „Schnürboden“ auf die Szene herabzusenken. Die Taube wird durch ein entmaterialisierendes Glasfensterbild nun wirklich zum Symbol des unfaßbaren Geistes, während Gottvater wie ein Deus ex machina von oben auf die Szene herabschwebt. Niemals zuvor ist die transzendente Bedeutung der biblischen Taufszene im Hinblick auf die Trinitätstheologie so durchgeistigt vom Licht in Szene gesetzt worden. – Der göttliche Heilsplan wird durch die Epiphanie des Kreuzes veranschaulicht, das vor dem großen Fenster der abschließenden Lünette von der Lichtfolie überstrahlt erscheint. – Dieses Altarmodell hat über zwei Jahrzehnte in natürlicher Größe bis zur Umgestaltung des Chores von S. Giovanni dei Fiorentini durch Borromini weithin anregend gewirkt.

Es ist evident, daß in der Quarant'ore-Dekoration (1633) wie auch in dem Altarmodell (1634) in technischer Hinsicht die Beleuchtungspraktiken der Theaterszenographie angewandt werden. Der Einsatz (nahezu) unsichtbarer Lichtquellen bestimmt auch die Wandstruktur der Akademiekirche (1635). Doch geht es in den Sakralräumen dabei fraglos nicht primär um theatralische Effekte, um das distanzierende und zugleich intensivierende „Aufscheinen“ der Szenenarrangements. Hier wird vor allem

optische Entmaterialisierung, Auflösung und Entgrenzung durch das Licht angestrebt. Das Wirken der göttlichen Essenz in die konkrete irdische Welt hinein soll im Sinne der hermetischen Lichtmetaphysik erfahrbar gemacht werden. Was Cortona als Architekt in dem Huldigungsblatt für Antonio Barberini (um 1635) in einer allegorischen Figuration darstellt und im Fresko der „Divina Provvidenza“ als Maler realisiert hat, das wird nahezu gleichzeitig mit Hilfe kalkuliert eingesetzter Lichtquellen auch in seiner Architektur verwirklicht und zwar mit Hilfe der durch architektonische Gliederung und ihre Beleuchtung visuell erfahrbaren Hell-Dunkelwerte.

Dieses spezifisch barocke Gestaltungs- bzw. Wahrnehmungsverfahren findet sich später bei Emanuele Tesauro theoretisch kategorisiert, wobei damit zu rechnen ist, daß (nach Buck) die ästhetischen Erfahrungen Tesausos in die ersten Jahrzehnte des Seicento zurückreichen.<sup>53</sup> In Kapitel III heißt es: Gott gefiel es zuweilen den Poeten zu spielen ... und was die Welt an Geistigem aufweist, ist entweder Gott selbst oder es stammt von ihm („o è Iddio, o è da Dio“) ...Doch teilt es sich den Weisen im Tempel der göttlichen Weisheit (nur) durch Symbole und scharfsinnige Rätsel mit („per via di simboli e Arguti Enimmi“) ... Aber die höchsten (letzten) und entferntesten Dinge werden uns nur verschleiert aufgedeckt („vengono copertamente scoperti“) und überschattet in Hell-Dunkel gemalt („et umbratamente dipinte a chiaro scuro“), wobei sich die göttlichen Geheimnisse („Divini arcani“) auf drei Arten (in drei Stufen) erfahren lassen: Durch den tropologischen, allegorischen und anagogischen Sinn ... Der anagogische führt den Geist von den sichtbaren zu den unsichtbaren Dingen („dagli obiettivi visibili agli invisibili“).<sup>54</sup>

Gian Lorenzo Bernini, selbst als Komödiendichter bekannt, hat Cortonas Erfindung des Bühnenaltars in der Folgezeit mehrfach aufgegriffen und ihren Bezug zum Theater insbesondere in der 1646 gestalteten Cornaro-Kapelle in S. Maria della Vittoria durch die Disposition von Scheinlogen in den Seitenwänden der Kapelle nachdrücklich betont: Die dort hinter der Brüstung knienden Mitglieder der Familie Cornaro scheinen in der theologischen Disputation oder auch nur in der devoten Wahrnehmung des „Theatrum Sacrum“ begriffen, das sich auf der Altar Bühne abspielt, nämlich die Szene der Ekstase der großen spanischen Mystikerin Theresa von Avila, die von oben her aus verdeckter Lichtquelle beleuchtet wird.<sup>55</sup>

Bei Cortonas Altarmodell wie auch bei der Theresa-Kapelle Berninis handelte es sich um Transformationen vorhandener Raumsituationen. Bei der Konzeption der Kirche des Jesuitennoviziats, S. Andrea al Quirinale, hat Bernini den Gedanken der inszenierenden Gestaltung eines Sakralbaues in seiner Gesamtheit im Sinne eines „Theatrum Sacrum“ verwirklichen können. Durch Erschließung bisher unbekannter Quellenmaterials hat Christoph Luitpold Frommel (1983)<sup>56</sup> nachgewiesen, daß Bernini in einem stufenweise sich vollziehenden Prozeß des Projektierens in zunehmendem Maße im Sinne der rhetorischen „inventio“, der „dispositio“ und „elocutio“ den Bau zu jenem vollendeten theatralischen Szenarium und einer „poesia muta“ hat heranreifen lassen. Der bereits oben zitierte Bruno Contardi (*Retorica e l'Architettura del barocco*, 1978) konnte diese Studie Frommels noch nicht kennen und demnach seine „nuova metodologia della storia dell'architettura come storia della progettualità“, wie sie im Vorwort von G.C. Argan deklariert wird, an einem so prominenten Beispiel nicht explizieren.

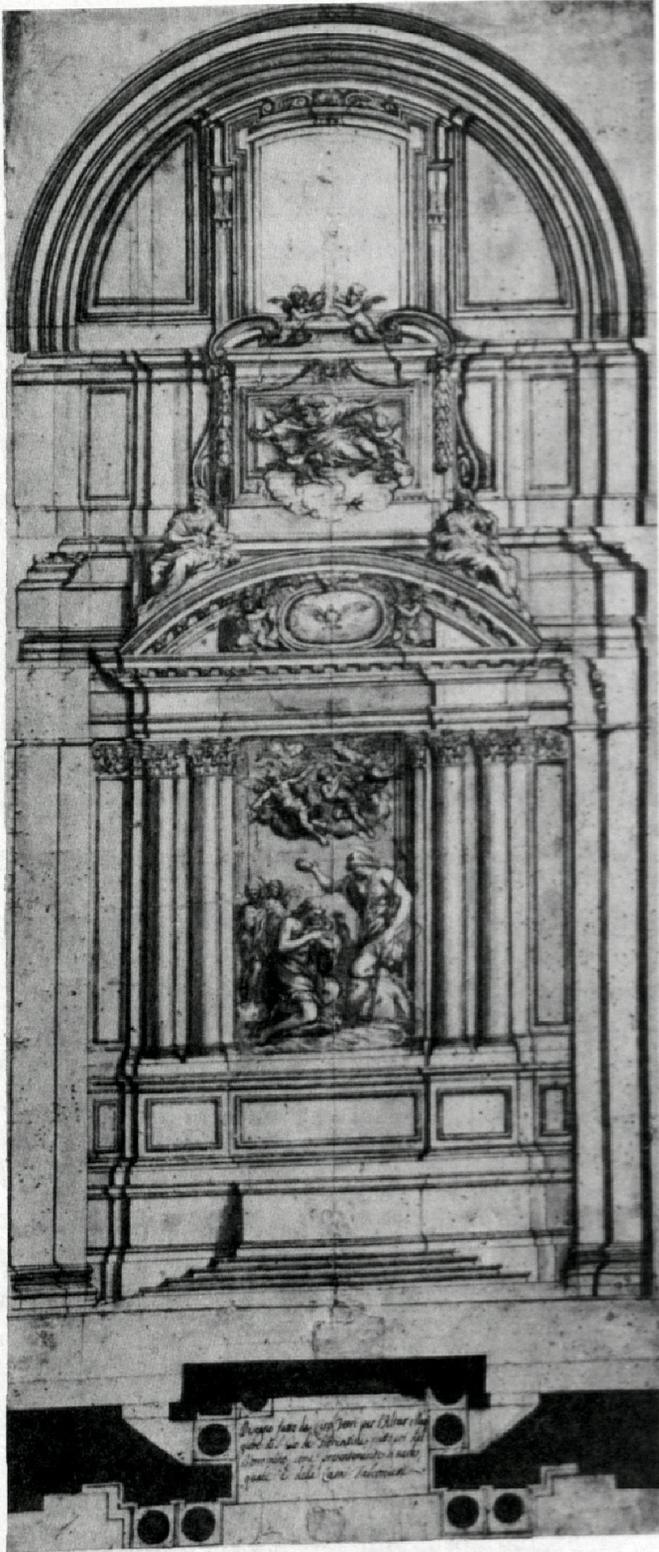


Abb. 15 Pietro da Cortona, Entwurf für den Hauptaltar in S. Giovanni dei Fiorentini in Rom.

Davon sei auch hier kein Gebrauch gemacht, denn einerseits ist es für den Architekturhistoriker des Barock nicht neu, daß insbesondere barocke Großbauten zumeist in langsam reifenden Prozessen der „inventio“ konzipiert worden sind, und andererseits dürfte es im Rahmen unserer Erörterungen genügen, auf das Endprodukt von Berninis Gestaltung von S. Andrea zu verweisen, das den Charakter einer höchst eloquenten Inszenierung offenkundig macht: Wer den querovalen Raum betritt, sieht

sich in der kürzeren Achse zwischen Portal und Altar einer flach gerundeten, bildhaft ausgebreiteten Schauwand gegenüber, die durch die eingesetzten baukünstlerischen, skulpturalen und luminaristischen Mittel zur Dominanten des räumlichen Gefüges wird und als theatralisches Ereignis begriffen werden soll. Durch das Proszenium der vorgekröpften Doppelsäulen erblickt er in dem von oben her aus unsichtbarer Quelle belichteten Bühnenraum das von Engeln wie schwebend gehaltenen Gemälde Baccias, das das Martyrium des hl. Andreas darstellt.<sup>57</sup>

Hier begegnen wir einer der zahllosen Martyriumsszenen, die lustvoll Grausames erzählen, offenbar in der Absicht – wie man gesagt hat – im Betrachter die aristotelische Katharsis hervorzurufen. – Jedoch gehört zur barocken Inszenierung der Tragödie auch der Jubel der Apotheose, die Erlösung aus der irdischen Drangsal, die auch dem Gläubigen verheißen wird, nämlich dereinst wie der hl. Andreas in die paradiesischen Gefilde aufzusteigen. Bernini läßt die vollplastische Figur im Giebel des Proszeniums in Richtung auf die Engelglorie im Gewölbe entschweben.

Ich begnüge mich mit diesen wenigen Beispielen für die barocke Eloquenz der Inszenierungskunst im Bereich der Sakralarchitektur, die, von Rom ausgehend, bald in ganz Italien wie auch – in einer späteren Phase – die Kirchenräume des südlichen Deutschlands zu „Theatra Sacra“ hat werden lassen: etwa mit den Bühnenaltären der Gebrüder Asam in Rohr oder Weltenburg.

Insbesondere im bayrischen Rokoko wandelt sich freilich der Sprachstil der Architektur nicht unwesentlich: Im Gegensatz zum römischen Seicento dient nun nicht mehr nur die veränderte Syntax dazu, das Raumbild zu dynamisieren und zu entgrenzen, jetzt wird auch das Vokabular (Kapitelle, Gewölbe, Arkaturen etc.) durch die Rocailleform aufgelöst, was zu heiterer Entschwerung und Verfremdung der Sakralräume – etwa bei den Brüdern Zimmermann – beiträgt.

## Anmerkungen

1. Zitiert nach der Ausgabe Bari,<sup>4</sup> 1957, S. 39

2. Bruno Contardi, *La Retorica e l'Architettura del Barocco*, Rom 1978, S. 6. Argan fügt hinzu: „La nuova progettazione non ubbidisce più allo schema logico del modello e della copia del modello (gemeint ist die der Renaissancetheorie): uno schema, si badi, per cui gli artisti non erano affatto dei copisti, ma degli inventori o progettisti di modelli, come furono p.e Bramante e Palladio . . . La retorica, insomma, è la struttura dell'arte come persuasione in una cultura che vede l'arte come persuasione a procurarsi la salvezza“. Daß die schöpferischen Architekten des Barock (zumal ihre eigentlichen Protagonisten wie Cortona, Borromini, Bernini) keine Traktate zu ihren ästhetischen Maximen verfaßt haben, ist eine unübersehbare Tatsache (vgl. H.W. Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie von der Antike bis zur Gegenwart*, München<sup>2</sup> 1986). Doch gilt es, dieses Faktum näher zu begründen. – Cortonas „*Trattato della Pittura e Scultura*“ (Florenz 1652), an dem der Mitautor, der Jesuit Ottonelli, sichtlich den entschiedeneren Anteil hat, läßt sich für das Verständnis der Baukunst Cortonas nur indirekt und durchweg nur auf die moralphilosophischen Maximen hin interpretieren (vgl. Karl Noehles, *La Chiesa dei SS. Luca e Martina*, Rom 1970; vgl. auch das Vorwort zum Reprint des „*Trattato*“ (Treviso 1973) von Vittorio Casale).

3. Der Begriff „montaggio“ scheint von Denkmodellen beeinflusst, die aus den vielfältigen Diskussionen über Strukturprobleme von Sprache (Linguistik bzw. Semiotik) und der sog. postmodernen Architektur (was auch immer darunter zu verstehen sei) herrühren. Da Contar-

di die hochbarocke Baukultur Roms im Blickfeld hat, ist der Terminus bedenklich, da deren gestalterisches Grundprinzip (entgegen den Montage-Tendenzen des Manierismus) auf vereinheitlichende Verschmelzung angelegt ist.

4. Aristoteles, *Rhetorik*, 1,2 – 1355 c

5. Dazu noch immer grundlegend: R.W. Lee, „Ut pictura poesis“ – The Humanistic Theory of Painting, in: *Art Bull.* XXII, 1940. – Für das 17. Jahrhundert blieb vor allem wirksam: Antonius Possevinus, *Tractatio de Poesi et Pictura etica ...*, Rom 1593 und Venedig 1603, der mit besonderem Nachdruck den Begriff von der Malerei als „poesia muta“ propagiert.

6. Dazu vor allem Denis Mahon, *Poussiana*, Paris 1962.

7. G. Morpurgo Tagliabue, Aristotelismo e Barocco, in: *Retorica e Barocco*. – Atti del III Congresso int. di Studi Umanistici, Rom 1955, S. 122. – Vgl. Auch Contardi (Anm. 2).

8. Zur Kosmosfiguration im Vitruvianismus des 15. und 16. Jahrhunderts grundlegend: Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London 1949, S. 12 ff. (deutsch: München <sup>2</sup>1983) dort Cesarianos Kosmosfigur als Abb. 4. – Scamozzis Figur (außer im Traktat) auch bei Kruft (Anm. 2) Abb. 55, vgl. auch S. 110 f. – Zu Lomazzo *Idea del Tempio della Pittura* vgl. die kommentierte Edition von Roberto Paolo Ciaroli, in: Gian Lorenzo Lomazzo – *Scritti sulle Arti*, Florenz 1973, Vol. 1.

9. Zum Verhältnis Lomazzo – Ficino ausführlich (mit Teilabdruck der korrespondierenden Texte): Erwin Panofsky, *Idea – Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin <sup>2</sup>1960, S. 55 und Anhang I. – Vgl. auch Paola Barocchi, *Scritti d'Arte del Cinquecento*, Vol. II. Mailand 1973, S. 1611 f.; dort der Text aus cap. XXVI (S. 1691–1707). Siehe auch die knappen Hinweise bei Götz Pochat, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie*, Köln 1986, S. 300–302.

10. Das Selbstporträt bei Werner Körte, *Der Palazzo Zuccari in Rom*, Leipzig 1935, Taf. 1. Körte scheint der Rückgriff auf Dürer entgangen zu sein, – Die Proportionsfigur findet sich in Dürers *Vier Bücher von menschlicher Proportion...* von 1528 auf Taf. A (linker Teil). – Der Nachweis einer italienischen und deutschen Ausgabe im Inventar der römischen Akademie bei Noehles 1970, (Anm. 2) S. 336, Doc. 17.

11. Zur Idea-Spekulation Zuccaris grundlegend: Panofsky (Anm. 9) S. 47 ff. – Der kommentierte Text bei Detlef Heikamp, in: *Scritti d'Arte di Federico Zuccari*, Florenz 1961.

12. So im Idea-Traktat von 1607, wo er sich außer von Dürer auch von Leonardo distanziert, „troppo sofisticato anch'egli, in lasciare precetti pur matematici“, bei denen er Zirkel und Winkelmaß benutze (man denke an die weithin berühmte Zeichnung der Kosmosfigur Leonardos in der Sammlung der Accademia, Venedig). – Zu der Stelle und ihrer Begründung aus Zuccaris subjektivem „Freiheitsbedürfnis des künstlerischen Geistes“ vgl. Panofsky (Anm. 9) S. 102–103, Anm. 180. – Dieser Dualismus zwischen „scheinbarer Willkürlichkeit“ einerseits und „strenger Zusammenfassung des Bildganzen“, wie er für den Manierismus allgemeintypisch ist, das Schwanken zwischen „Freiheit“ und dem „Dogma“ von der Lehr- und Lernbarkeit“ künstlerischen Schaffens (Panofsky ebda S. 43) wird Zuccaris Theoriegebäude von den entspannten Kunstanschauungen des Barock (etwa Cortonas) unterscheiden, so wie die Poetologie etwa eines Castelvetro von der eines Sforza-Pallavicino.

13. Cicero, *Epist. in familiares*, X, 3,2. Vgl. K. Herrmann-Fiore, *Die Fresken Zuccaris in seinem römischen Künstlerhaus*, in: *Röm. Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 18, 1979, S. 36 ff, hier S. 59, Anm. 106. Dort auch die Abbildung der „Sapientia“ (mit Armillarsphäre und den Attributen der Künste, Abb. 64).

14. Paleotti, *Discorso ...* 1582, in: Paola Barocchi, *Trattati d'Arte del Cinquecento*, II, Bari 1961, S. 117 ff. – Der Kardinal-Erzbischof von Bologna darf als der einflußreichste Moraltheologe in Bezug auf die Auslegung der Bilderlehre im Sinne der tridentinischen Beschlüsse gelten. Noch für den Traktat von Ottonelli und Cortona (Anm. 2) ist er (freilich in abgeschwächter Form) die vielberufene Instanz.

15. Vgl. die bei Körte (Anm. 10) herangezogene Zeichnung Borrominis mit der aus Dantes Inferno herrührenden Umschrift eines höllischen Tores, wie es ähnlich schon in dem manieri-

stischen „Zaubergarten“ von Bomarzo bei Viterbo als Eingang zu einer Höhle gestaltet war. Denkbar wäre eine Parallele zu den Medusenhäuptern an mehreren Portalen Borrominis (etwa im Hof des Palazzo Carpegna oder an einer Tür des Obergeschosses im Palazzo della Sapienza), in denen E. Battisti (*Studi sul Borromini*, Vol. I, Rom 1967, S. 242) eine Beziehung zu einem Passus bei L. Dolce (*Dialogo dei Colori*, 1565) sieht, wo das Gorgonaion als Apotropaion „contro le lascivie del mondo“ apostrophiert wird. – Das würde sich gut in den moralisierenden Kontext des Gesamtprogramms von Zuccaris Künstlerhaus fügen. – Battisti sieht zutreffend, daß in Borrominis Bauten – im Gegensatz etwa zu Berninis figürlichen Allegorien – die hermetisch verschlüsselte Emblematik des Manierismus eine neue Qualität annimmt. Dabei darf man nicht übersehen, daß das architektonische Vokabular Borrominis sich wieder (weitgehend) des klassischen Repertoires bedient, dieses aber in seinem syntaktischem Kontext höchst eigenwillig auf emblematische Figurationen fixiert ist. Das gilt vor allem für die Kirche des römischen „Studio“ (der späteren Universität). Dazu vor allem H. Ost, *Borrominis römische Universitätskirche S. Ivo alla Sapienza*, in: *Zeitschrift f. Kunstgeschichte* 30, 1967, S. 101 ff.

16. Zit. nach August Buck, Einleitung zu seiner Ausgabe von Emanuele Tesauro, *Il Cannocchiale Aristotelico*, Berlin–Zürich 1968, S. VIII.

17. Trissino hatte schon früh seine humanistische Dichtungstheorie in den *Divisioni della Poetica* (1529) kodifiziert. – In unserem Zusammenhang ist daran zu erinnern, daß er der Freund und intellektuelle Mentor Andrea Palladios war, dessen manieristischer Klassizismus wesentlich durch die systematischen Ordnungsstrukturen seines Entdeckers und Protektors geprägt sind. – Cortona hat als Architekt in einer ersten antimanieristischen Phase (etwa zwischen 1623 und 1630) klassizistische Elemente der Architektur Palladios rezipiert, doch blieb ihm die abstrakte Systematik des palladianischen „Lehrgebäudes“ wesensfremd. Nicht der rigorose Humanismus Trissinos, sondern die ingeniose Freiheit gebunden in der Handlungseinheit der Dichtung Tassos (im Sinne der *Gerusalemme liberata*, der er zahlreiche Themen für Gemälde entnahm) war ihm geistesverwandt. – In der umfangreichen Bibliothek Cortonas (ca. 350 Bände) befand sich unter vielen anderen Schriften zur Poetik ein Band *Annotazione del Gentile sopra il Tasso* (Noehles (Anm. 2), S. 367, Dok. 166).

18. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Graphische Sammlung Nr. 13667. Zuschreibung und detaillierte Deutung im Rahmen des kunsttheoretischen Tugendkonzepts Cortonas bei Noehles (Anm. 2), S. 16/17 und S. 127 f.

19. Daß der Hauptfigur in zusätzlichen Bedeutungsschichten auch noch weitere allegorische Zuordnungen inhärent sein können, ist bekanntlich im Barock allgemein üblich. Das Winkelmaß ist in der *Iconologia* Ripas (1603) außer der „Architettura“ auch der Allegorie der „Etica“ zugeordnet und auch sie zähmt mit einem Zügel einen Löwen. – Das Joch ist nach demselben Autor aber auch das Attribut der „Ragione“: „Il freno è indizio del discorso et della ragione“, durch die „tutti gli appetiti inferiori“ gezügelt werden. Diese Untugenden bzw. Laster, die von der Architettura – Etica – Ragione beherrscht werden, sind nach Dante (Inf. I, 31) zu identifizieren als Panther = Wollust; Wölfin = Habgier; Löwe = Hochmut. Die drei Tiere als Lasterallegorien sind offenbar aus dem Bildprogramm Zuccaris übernommen, der sie im Gang seines Hauses in der Darstellung des Herkules am Scheidewege nach einer Danteillustration (1544) auf dem Weg zum Tugendtempel postiert (Herrmann-Fiore (Anm. 13) S. 47/48) – Daß die Tugenden (hier im Hinblick auf die Bedeutungsschicht „Etica“ zu sehen) und die rationale Argumentation (discorso und ragione) Grundlagen des architektonischen Schaffens (wie der Rhetorik) seien, sind alte topoi. Die schon bei Vitruv, dann bei Alberti u.a. geforderte umfassende Bildung des Baumeisters, die ihn über die anderen Künste erheben und der Architektur die Würde der Weisheit nahebringen, wird ausführlich im Vitruv-Kommentar Daniele Barbaros (1556), Proemio, S. 6–7, dargelegt: „in questi uffici appare la dignità dell'Architettura esser alla sapienza vicina, e come virtù heroica nel mezzo di tutte le arte dimora“. Barbaro (S. 8–9) erörtert auch eingehend die Funktion des „discorso“, der „con ragionevole proporzione“ der Praxis des baukünstlerischen Schaffens übergeordnet ist. – Ausführungen dieser Art verraten

di die hochbarocke Baukultur Roms im Blickfeld hat, ist der Terminus bedenklich, da deren gestalterisches Grundprinzip (entgegen den Montage-Tendenzen des Manierismus) auf vereinheitlichende Verschmelzung angelegt ist.

4. Aristoteles, *Rhetorik*, 1,2 – 1355 c

5. Dazu noch immer grundlegend: R.W. Lee, „*Ut pictura poesis*“ – The Humanistic Theory of Painting, in: *Art Bull.* XXII, 1940. – Für das 17. Jahrhundert blieb vor allem wirksam: Antonius Possevinus, *Tractatio de Poesi et Pictura etica ...*, Rom 1593 und Venedig 1603, der mit besonderem Nachdruck den Begriff von der Malerei als „*poesia muta*“ propagiert.

6. Dazu vor allem Denis Mahon, *Poussiana*, Paris 1962.

7. G. Morpurgo Tagliabue, *Aristotelismo e Barocco*, in: *Retorica e Barocco*. – Atti del III Congresso int. di Studi Umanistici, Rom 1955, S. 122. – Vgl. Auch Contardi (Anm. 2).

8. Zur Kosmosfiguration im Vitruvianismus des 15. und 16. Jahrhunderts grundlegend: Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London 1949, S. 12 ff. (deutsch: München <sup>2</sup>1983) dort Cesarianos Kosmosfigur als Abb. 4. – Scamozzis Figur (außer im Traktat) auch bei Krufft (Anm. 2) Abb. 55, vgl. auch S. 110 f. – Zu Lomazzo *Idea del Tempio della Pittura* vgl. die kommentierte Edition von Roberto Paolo Ciaroli, in: Gian Lorenzo Lomazzo – *Scritti sulle Arti*, Florenz 1973, Vol. 1.

9. Zum Verhältnis Lomazzo – Ficino ausführlich (mit Teilabdruck der korrespondierenden Texte): Erwin Panofsky, *Idea – Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin <sup>2</sup>1960, S. 55 und Anhang I. – Vgl. auch Paola Barocchi, *Scritti d'Arte del Cinquecento*, Vol. II. Mailand 1973, S. 1611 f.; dort der Text aus cap. XXVI (S. 1691–1707). Siehe auch die knappen Hinweise bei Götz Pochat, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie*, Köln 1986, S. 300–302.

10. Das Selbstporträt bei Werner Körte, *Der Palazzo Zuccari in Rom*, Leipzig 1935, Taf. 1. Körte scheint der Rückgriff auf Dürer entgangen zu sein, – Die Proportionsfigur findet sich in Dürers *Vier Bücher von menschlicher Proportion...* von 1528 auf Taf. A (linker Teil). – Der Nachweis einer italienischen und deutschen Ausgabe im Inventar der römischen Akademie bei Noehles 1970, (Anm. 2) S. 336, Doc. 17.

11. Zur Idea-Spekulation Zuccaris grundlegend: Panofsky (Anm. 9) S. 47 ff. – Der kommentierte Text bei Detlef Heikamp, in: *Scritti d'Arte di Federico Zuccari*, Florenz 1961.

12. So im Idea-Traktat von 1607, wo er sich außer von Dürer auch von Leonardo distanziert, „*tropo sofisticato anch'egli, in lasciare precetti pur matematici*“, bei denen er Zirkel und Winkelmaß benutze (man denke an die weithin berühmte Zeichnung der Kosmosfigur Leonardos in der Sammlung der Accademia, Venedig). – Zu der Stelle und ihrer Begründung aus Zuccaris subjektivem „*Freiheitsbedürfnis des künstlerischen Geistes*“ vgl. Panofsky (Anm. 9) S. 102–103, Anm. 180. – Dieser Dualismus zwischen „*scheinbarer Willkürlichkeit*“ einerseits und „*strenger Zusammenfassung des Bildganzen*“, wie er für den Manierismus allgemeintypisch ist, das Schwanken zwischen „*Freiheit*“ und dem „*Dogma*“ von der Lehr- und Lernbarkeit“ künstlerischen Schaffens (Panofsky ebda S. 43) wird Zuccaris Theoriegebäude von den entspannten Kunstanschauungen des Barock (etwa Cortonas) unterscheiden, so wie die Poetologie etwa eines Castelvetro von der eines Sforza-Pallavicino.

13. Cicero, *Epist. in familiares*, X, 3,2. Vgl. K. Herrmann-Fiore, *Die Fresken Zuccaris in seinem römischen Künstlerhaus*, in: *Röm. Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 18, 1979, S. 36 ff, hier S. 59, Anm. 106. Dort auch die Abbildung der „*Sapientia*“ (mit Armillarsphäre und den Attributen der Künste, Abb. 64).

14. Paleotti, *Discorso ...* 1582, in: Paola Barocchi, *Trattati d'Arte del Cinquecento*, II, Bari 1961, S. 117 ff. – Der Kardinal-Erzbischof von Bologna darf als der einflußreichste Moraltheologe in Bezug auf die Auslegung der Bilderlehre im Sinne der tridentinischen Beschlüsse gelten. Noch für den Traktat von Ottonelli und Cortona (Anm. 2) ist er (freilich in abgeschwächter Form) die vielberufene Instanz.

15. Vgl. die bei Körte (Anm. 10) herangezogene Zeichnung Borrominis mit der aus Dantes *Inferno* herrührenden Umschrift eines höllischen Tores, wie es ähnlich schon in dem manieri-

stischen „Zaubergarten“ von Bomarzo bei Viterbo als Eingang zu einer Höhle gestaltet war. Denkbar wäre eine Parallele zu den Medusenhäuptern an mehreren Portalen Borrominis (etwa im Hof des Palazzo Carpegna oder an einer Tür des Obergeschosses im Palazzo della Sapienza), in denen E. Battisti (*Studi sul Borromini*, Vol. I, Rom 1967, S. 242) eine Beziehung zu einem Passus bei L. Dolce (*Dialogo dei Colori*, 1565) sieht, wo das Gorgonaion als Apotropaion „contro le lascivie del mondo“ apostrophiert wird. – Das würde sich gut in den moralisierenden Kontext des Gesamtprogramms von Zuccaris Künstlerhaus fügen. – Battisti sieht zutreffend, daß in Borrominis Bauten – im Gegensatz etwa zu Berninis figürlichen Allegorien – die hermetisch verschlüsselte Emblematik des Manierismus eine neue Qualität annimmt. Dabei darf man nicht übersehen, daß das architektonische Vokabular Borrominis sich wieder (weitgehend) des klassischen Repertoires bedient, dieses aber in seinem syntaktischem Kontext höchst eigenwillig auf emblematische Figurationen fixiert ist. Das gilt vor allem für die Kirche des römischen „Studio“ (der späteren Universität). Dazu vor allem H. Ost, *Borrominis römische Universitätskirche S. Ivo alla Sapienza*, in: *Zeitschrift f. Kunstgeschichte* 30, 1967, S. 101 ff.

16. Zit. nach August Buck, Einleitung zu seiner Ausgabe von Emanuele Tesauro, *Il Cannocchiale Aristotelico*, Berlin-Zürich 1968, S. VIII.

17. Trissino hatte schon früh seine humanistische Dichtungstheorie in den *Divisioni della Poetica* (1529) kodifiziert. – In unserem Zusammenhang ist daran zu erinnern, daß er der Freund und intellektuelle Mentor Andrea Palladios war, dessen manieristischer Klassizismus wesentlich durch die systematischen Ordnungsstrukturen seines Entdeckers und Protektors geprägt sind. – Cortona hat als Architekt in einer ersten antimanieristischen Phase (etwa zwischen 1623 und 1630) klassizistische Elemente der Architektur Palladios rezipiert, doch blieb ihm die abstrakte Systematik des palladianischen „Lehrgebäudes“ wesensfremd. Nicht der rigorose Humanismus Trissinos, sondern die ingeniöse Freiheit gebunden in der Handlungseinheit der Dichtung Tassos (im Sinne der *Gerusalemme liberata*, der er zahlreiche Themen für Gemälde entnahm) war ihm geistesverwandt. – In der umfangreichen Bibliothek Cortonas (ca. 350 Bände) befand sich unter vielen anderen Schriften zur Poetik ein Band *Annotazione del Gentile sopra il Tasso* (Noehles (Anm. 2), S. 367, Dok. 166).

18. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Graphische Sammlung Nr. 13667. Zuschreibung und detaillierte Deutung im Rahmen des kunsttheoretischen Tugendkonzepts Cortonas bei Noehles (Anm. 2), S. 16/17 und S. 127 f.

19. Daß der Hauptfigur in zusätzlichen Bedeutungsschichten auch noch weitere allegorische Zuordnungen inhärent sein können, ist bekanntlich im Barock allgemein üblich. Das Winkelmaß ist in der *Iconologia* Ripas (1603) außer der „Architettura“ auch der Allegorie der „Etica“ zugeordnet und auch sie zähmt mit einem Zügel einen Löwen. – Das Joch ist nach demselben Autor aber auch das Attribut der „Ragione“: „Il freno è indizio del discorso et della ragione“, durch die „tutti gli appetiti inferiori“ gezügelt werden. Diese Untugenden bzw. Laster, die von der Architettura – Etica – Ragione beherrscht werden, sind nach Dante (Inf. I, 31) zu identifizieren als Panther = Wollust; Wölfin = Habgier; Löwe = Hochmut. Die drei Tiere als Lasterallegorien sind offenbar aus dem Bildprogramm Zuccaris übernommen, der sie im Gang seines Hauses in der Darstellung des Herkules am Scheidewege nach einer Danteillustration (1544) auf dem Weg zum Tugendtempel postiert (Herrmann-Fiore (Anm. 13) S. 47/48) – Daß die Tugenden (hier im Hinblick auf die Bedeutungsschicht „Etica“ zu sehen) und die rationale Argumentation (discorso und ragione) Grundlagen des architektonischen Schaffens (wie der Rhetorik) seien, sind alte topoi. Die schon bei Vitruv, dann bei Alberti u.a. geforderte umfassende Bildung des Baumeisters, die ihn über die anderen Künste erheben und der Architektur die Würde der Weisheit nahebringen, wird ausführlich im Vitruv-Kommentar Daniele Barbaros (1556), Proemio, S. 6–7, dargelegt: „in questi uffici appare la dignità dell'Architettura esser alla sapienza vicina, e come virtù heroica nel mezzo di tutte le arte dimora“. Barbaro (S. 8–9) erörtert auch eingehend die Funktion des „discorso“, der „con ragionevole proporzione“ der Praxis des baukünstlerischen Schaffens übergeordnet ist. – Ausführungen dieser Art verraten

den geschulten Aristoteliker Barbaro, der eine lateinische Übersetzung seines Großonkels Ermolao Barbaro der *Rhetorik* (1544) kommentiert edierte. Auch wird bei ihm die seit Platos *Timaios* (36 a-d) tradierte Lehre der Übereinstimmung der Proportions- und Zahlenharmonie von Makro- und Mikrokosmos (Mensch) erneut und ausführlicher mit den herkömmlichen Tugendkategorien in Zusammenhang gebracht (cap. III, 1): Die Vierzahl (mit den Kardinaltugenden, die Dreizahl der Theologischen Tugenden. Man vgl. die übereinstimmenden Textstellen in Palladios *Quattro libri dell'Architettura* (1580, II, 1) und im Traktat von Ottonelli und Cortona (Anm. 2) S. 31-33, dort christologisch gedeutet, wie in Agucchis *Discorso del mezzo* (1611), der Galileis Entdeckung der vier Jupitersatelliten von 1610 zum Anlaß der Entfaltung eines christozentrischen Kosmostraktates nimmt (dazu Noehles, Anm. 2, S. 172 ff). – In diesem Kontext wird man die Vierzahl der Säulenkolonnaden, die Cortonas Architektur Allegorie hinterfängt, nicht nur als eine formale Rezeption von Palladios „Apsis“-Säulen in der Redentorekirche in Venedig zu verstehen haben, sondern als Symbolform des irdischen Universums und in Relation zu den unterhalb der Säulen (am Postament) dargestellten Kardinaltugenden. Im Rahmen dieser vieldeutigen und doch auf einen Grundtenor zielenden Concetti wird man nicht zu zweifeln haben, daß die „Architettura“ in der Zeichnung absichtsvoll so in Untersicht wiedergegeben ist, damit ihr Haupt über das Gebälk der „praktisch realisierten“ Architektur der Kolonnade hinaufreicht, d.h. in den Bereich des Makrokosmischen. – Die im Folgenden zu besprechende Sapienzaallegorie Cortonas wird diese Interpretation untermauern.

20. Voller Titel: *Delle Acutezze, che altrimenti Spiriti e Concetti volgarmente si appellano*, Genua 1639. Teilabdruck mit Kommentar in *Trattatisti e Narratori del Seicento*, a cura di Ezio Raimondi, Mailand-Neapel 1960, hier S. 114. Vgl. auch E. Grassi, *Macht des Bildes: Ohnmacht der rationalen Sprache – Zur Rettung des Rhetorischen*, Köln 1970, S. 182 f.

21. Ed. Raimondi (Anm. 20) S. 114: „Una è che l'acutezza non consiste in un ragionamento, ma in un detto, il quale può si bene aver molte parti, ma con tutto ciò, almeno virtualmente, sarà sempre uno“. – Wir erinnern an die Grundthese Tassos.

22. Ed. Raimondi (Anm. 20), S. 246-247. Vgl. auch A. Buck (Anm. 16), S. XII-XIII.

23. Hans Blumenberg, *Die Genesis der Kopernikanischen Welt*, Frankfurt 1981, S. 492 f.

24. Zeichnung der Albertina, Wien, Katalog von Stix und Fröhlich-Bum, Vol. III, 1932, Nr. 702 (ohne Deutung). – Noehles (Anm. 2) Abb. 10, Anm. 17. – Abbildung auch bei Giuseppina Magnamini, *Palazzo Barberini*, Rom 1983, S. 58 mit irriger Deutung (S. 57 und Anm. 15) und unhaltbarer Datierung zwischen 1646 und 1650 (Exilaufenthalt Antonio Barberinis in Frankreich); danach soll die diplomatische und militärische Aktion des Kardinals im Herzogtum Piombino dargestellt sein. – Stilistisch gehört die Zeichnung (auch durch einen späteren Stich von Audran überliefert) in die Zeit um oder kurz nach 1632. – Das Blatt gibt eine Uferlandschaft bei Ebbe wieder; von einer Sandbank vom Meer getrennt liegen zwei Schiffe, die zur Ausfahrt von Seeleuten klar gemacht werden; ein Mastbaum mit der Kreuzflagge wird gehißt. Am Ufer beugen sich zwei Männer über eine von einer jungfräulichen Figur gehaltene Landkarte, auf die sie einen Kompaß gesetzt hat (Kompaß = Attribut der Geometrie und in der Tugendensymbolik der Klugheit und auch der Hoffnung); die Jungfrau wendet sich statt zum Kompaß der Allegorie der Flora zu, die ihr eine Bienenwabe entgegenhält (= Attribut der Kirche, die Bienen, die ihr entweichen, sind in der Emblemik der Barberini nach Pindar Sinnbild von Eloquenz und Poesie und nach Vergil der göttlichen Intelligenz). Dem Wappen Antonio Barberinis (sein Kardinalshut wird von einem Putto schwebend gehalten und ist von Bienen gerahmt), fliegt Zeus entgegen, der mit mächtiger Gebärde auf seinen Adler über dem Kompaß weist. Das Tier hält einen Magnetstein in seinen Fängen, auf dem das Motto der römischen Accademia Parthenia „Arcanis Nodis“ geschrieben steht. Der Kardinal war Mitglied dieser, der jungfräulichen Maria-Athena (Mater Sapientiae) huldigenden hochadligen und kirchenfrommen Männergesellschaft. Der Magnetstein hat einige Metallringe an sich gezogen (gleichfalls zur Emblemik dieser Akademie gehörend). Aus der Männergruppe schaut mit bewundernder Gebärde ein weiterer Gefährte auf. – Zur Deutung der Darstellung ist anzumerken, daß

Galilei am 3. Tag seines „Dialogo“ die „Philosophia magnetica“ behandelt, die für ihn (den Naturwissenschaftler) die der Welt inhärenten Gesetze erweist (wie die Gezeiten als Beweis für die Erdrotation). – Indessen dürfte das Huldigungsblatt für den Barberini Kardinal, gerade umgekehrt die Geheimnisse der Natur verdeutlichen: Gott, der Allmächtige, in der Gestalt von Zeus, weist seinen Adler an, den Stein der „Arcan-Wissenschaften“ anzuheben, die Ketten zu lösen, die Ebbe in Flut zu verwandeln, so daß (angezeigt durch Athena-Sapienza), die Schiffe auslaufen können. Die Flora mit ihren Blumen, die die Bienen der Eloquenz nähren, und die Waben (das Ecclesia-Symbol des hl. Ambrosius) werden den Erweis der „Allmachtsklausel“ Urbans VIII. publik machen: Wenn nicht alles täuscht, wird hier Galilei gegen Galilei ausgespielt. – Das ausgeklügelte Programm könnte sehr wohl vom Verfasser der *Acutezze* von 1639, von Matteo Pellegrini, entwickelt sein (vgl. die zuvor im Text angesprochenen Stufen von Gestaltung und Perzeption). – Ähnlich wird später Emanuele Tesauo verfahren, der mit dem Titel seines Rhetorik-Traktates *Il Cannocchiale Aristotelico* (1654 bzw. 1670) und dem zugehörigen Titelblatt sich bewußt kontradiktorisch ausdrückt: Der Naturwissenschaftler Aristoteles hält der Rhetorica die Erfindung Galileis, das Fernrohr, mit dem sie zur Sonne emporblickt, zu Phoebus-Apollon, dem Gott der Künste (Buck, Anm. 16, S. XV).

25. Vorzeichnung Cortonas zu dem von Theodor Matham ausgeführten Kupferstich (Rom, Gabinetto naz. delle Stampe) publiziert in: *Drawings from New York Collections II, The Seventeenth Century in Italy*, by F. Stampfle and Jacob Been, N.Y. 1967, Nr. 58. – Der Stich zuerst bei Noehles (Anm. 2) Abb. 2, S. 16. – Zeichenstil und Komposition sind in die Zeit um 1635 datierbar.

26. Cortona greift auf den bei Vitruv (IV, 7) beschriebenen Bautypus des Monopteros zurück, der ohne Cella aber mit einer Apsis (tribuna) ausgestattet ist. Der Monopteros (als vollkommener Kreistempel, der aus dem Umraum einen geweihten Bezirk ausgrenzt, kommt in mehreren Gemälden Cortonas (wohl immer als Minerva-Tempel gemeint) vor. Vor allem aus Gemälden Lorrains fand er Eingang in den Landschaftsgarten. Als „Urania-Tempel“ hat Kepler den Monopteros (nach eigener Vorzeichnung) auf dem Titelblatt zu den Rudolfinischen Tafeln (1627) mit kosmologischen Allegorien verwendet (Ewa Chojecka, *Johann Kepler und die Kunst*, in: *Zeitschrift f. Kunstgesch.*, 30, 1967, S. 55 ff). Durch Einbeziehung einer „Apsis“ verliert der klassische Monopteros seine vollkommene Harmonie. Mit dieser einseitigen Akzentuierung und einer Öffnung auf der Gegenseite (wie bei Cortona) nähert sich der Bautyp der Halbkolonnade an. Bernini hatte die palladianische Kollonade mit Mittelakzent, aber mit scheinbarem Durchblick in eine gemalte Landschaft in einer ephemeren Dekoration anlässlich einer Kanonisationsfeier 1629 im Chor der Basilica Vaticana errichtet (Karl Noehles, *Eine antikisierende Kolonnadenarchitektur Berninis ...*, in: *Boreas, Münsterische Beiträge zur Archäologie*, Bd. 5, 1982, S. 191 ff.). – Die Transparenz zwischen säulenumstelltem Heiligtum und freier Natur und damit die Vorstellung von einer aus einem Zentrum heraus in die Weite des Raumes agierenden göttlichen Wirkkraft, bzw. die Durchlässigkeit für das Erkennen derselben von außen her, ist ein konstitutives Denkmodell des Barock.

27. Andrea Alciati, *Emblemata* . . ed. 1621, S. 486. – In enger Verbindung von Minerva und Merkur werden insbesondere bei Vincenzo Cartari *Imagini delli Dei degli Antichi* (ed. 1625), S. 240 und 263 als die Götter beschrieben, denen die Fähigkeit zum Reden (eloquentia) gegeben sei und die als Vermittler göttlichen Wissens fungieren.

28. Cartari (Anm. 27), S. 263, wo Hermes und Athena gar (nach Markus Tellius) als „Hermaethea“ zu einer göttlichen Einheit kontaminiert werden. Cortona siedelt seinen Tempel nicht zufällig in einem Platanenhain an, in dem einer alten Tradition zufolge die erste platonische Akademie des Academos ihren Standort gehabt haben soll (Scipione Bargaglia, *Delle Lodi dell'Accademie*, Venedig 1594. – Das Werk befand sich in Cortonas Nachlaß).

29. Raimondi (Anm. 20), S. 109 ff.

30. Das Protokoll dieser Diskussion ist im Archiv der Akademie nicht mehr auffindbar. Der Historiograph der Accademia di S. Luca scheint aber die Positionen der Kontrahenten des