

Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste
HBRH 2

Handbücher Rhetorik



Herausgegeben von
Gregor Kalivoda, Hartwig Kalverkämper und Gert Ueding

Band 2

Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste

Herausgegeben von
Wolfgang Brassat

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-033129-5
e-ISBN [PDF] 978-3-11-033149-3
e-ISBN [EPUB] 978-3-11-039362-0

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2017 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Satz: Dörlemann Satz, Lemförde
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck
☺ Gedruckt auf säurefreiem Papier
Printed in Germany

www.degruyter.com

Vorwort der Reihenherausgeber

Seit ihren Ursprüngen ist die Rhetorik interdisziplinär angelegt. Rhetorisches Wissen über den Menschen, rhetorische Methoden und Techniken sind in viele Fächer aufgenommen worden, die sich mit Fragen sprachlicher Vermittlung und Interaktion sowie mit deren visueller Umsetzung und kultureller Geltung beschäftigen. Diese bereits von dem Philosophen Hans-Georg Gadamer pointierte *Ubiquität der Rhetorik* hat daher seit ihrem Wiederaufleben in der Mitte des 20. Jahrhunderts (dem sog. *rhetorical turn*) in den betroffenen Fächern eine lebhaft diskutierte Diskussion mit inzwischen globaler Reichweite entfacht und zu einem konstruktiven Einbezug rhetorischen Wissens in die eigene Theorie, Systematik und die jeweils geltende fachliche Praxis (gesellschaftliche Nutzenanwendung) geführt. Außerhalb der Naturwissenschaften gibt es kaum eine der klassischen Disziplinen, die nicht mit der Rhetorik in Verbindung steht oder schon sehr lange in ihren Kontext gehört. Die Gründe dafür mögen in der eigenen Fachgeschichte liegen, in der Entdeckung gemeinsamer Erkenntnisinteressen oder auch in der fruchtbaren Verwertbarkeit rhetorischer Methoden, Instrumentarien und Techniken für die je eigenen wissenschaftlichen wie auch pragmatischen Absichten.

Diese vielfältigen Beziehungen auszuleuchten und in ihrer jeweiligen Konstellation, Qualität und Effizienz sowie in ihrer disziplinären Identität und interdisziplinären Funktion herauszuarbeiten, ist das Ziel der als ganzheitliches Vorhaben einzigartigen neuen Reihe ***Handbücher Rhetorik***.

Mit ihrer auf 13 Einzelbände hin konzipierten Angebotspalette wird sie den modernen Ansprüchen an Leitdisziplinen und Schwerpunkten wissenschaftlichen Forschens und praktischen Handelns gerecht, indem sie einerseits die zeitliche Entwicklungslinie vom fachlichen Ursprung (***Antike Rhetorik***) bis zum aktuellen Wissensstand (***Moderne Rhetorik***) repräsentativ umfasst und andererseits, stets mit Blick auf die jeweiligen Entwicklungsgeschichten und die Anwendungsfelder bis in den Alltag hinein – wie die ***Gesprächsrhetorik*** – auf jene maßgeblichen Themenbereiche fokussiert, in denen die Rhetorik ihre spezifischen Wirkungspotentiale deutlich macht und die somit auch als repräsentativ für das moderne Leben im Spannungsfeld von Bildung, Kommunikation, Alltag und Fachdisziplin mit Ausstrahlung sowie Wirkungskraft auf und zwischen Menschen gelten können.

Zuerst ist hier natürlich an die europäischen Philologien zu denken. In ihnen hat die Rhetorik ihren prägenden Einfluss besessen bzw. wieder geltend gemacht. Man kann sich innerhalb der Handbuch-Reihe zwar nicht jeder einzelnen in einem eigenen Band widmen. Aber mit der Literatur als Hauptrepräsentantin kreativer Sprachkultur dürfte der Band ***Literarische Rhetorik*** ein wichtiges Exempel für die Ansätze in den verschiedenen Nationalliteraturen bieten.

Vergleichbares gilt auch für das Handbuch zur Wechselwirkung zwischen ***Philosophie und Rhetorik***, deren Geschichte in den verschiedenen philosophischen

Teildisziplinen (wie z.B. Sprachphilosophie, Ästhetik, Erkenntnistheorie oder Anthropologie) stets für beide Fächer bedeutsam verlaufen ist.

In anderen Fachgebieten, von denen hier die **Jurisprudenz**, die **Pädagogik**, die **Politik**, die **Wissenschaft** und die **Predigtlehre** ausgewählt wurden, liegen auch in historischer Sicht die Verhältnisse klar zutage, da sie von ihren Anfängen bis in die Gegenwart hinein mit der Rhetorik eine gemeinsame enge Tradition verbindet.

Schließlich dokumentiert die Handbuch-Reihe noch weitere Fälle rhetorisch-disziplinärer Relevanz: nämlich die Entwicklung und Ausrichtung neuer Forschungsrichtungen wie die **Werberhetorik**, die **Rhetorik der Bildenden Künste** oder die **Medienrhetorik**.

Die 13 Bände der Reihe *Handbücher Rhetorik* umfassen alle gesellschaftlich bedeutsamen Fächer und fachlichen Teilgebiete rhetorischer Forschung der Moderne, ohne jedoch einen kanonischen Anspruch zu erheben. Das Feld ist durchaus offen und es gibt Disziplinen wie die Geschichtsschreibung, die Psychologie oder die Kulturwissenschaften, in denen die Rhetorik ebenfalls wachsenden Einfluss gewinnt, ohne dass dieser allerdings schon so inhaltlich und methodisch gefestigt erscheint, dass ein eigenes Handbuch gerechtfertigt wäre.

Die neue Handbuchreihe bietet als Gesamtangebot eine fundierte Lösung für die aus der fachlichen Divergenz resultierenden Probleme: Ihre Autoren stellen die interdisziplinäre Diskussion in allen wichtigen Fachgebieten in einer systematischen, die zeitgenössische wie auch gleichermaßen die historische Dimension einbeziehenden Weise dar. Dem rhetorischen Selbstverständnis entsprechend, richten sich die Handbücher nicht nur an Spezialisten, sondern – durch ihre Verbindung von hohem wissenschaftlichen Standard mit verständlicher, der Klarheit verpflichteter Darstellung – auch an Studierende und alle, die am Fachwissen der Rhetorik in ihrer mehr als 2500-jährigen Bildungsgeschichte interessiert sind.

Gregor KALIVODA (Universität Tübingen)

Hartwig KALVERKÄMPER (Humboldt-Universität zu Berlin)

Gert UEDING (Universität Tübingen)

Inhaltsverzeichnis

Vorwort der Reihenherausgeber — V

Abkürzungsverzeichnis — XI

Wolfgang Brassat

0 Einführung — 1

Grundlegung

Arwed Arnulf

1 Ut pictura poesis — 45

Wolfgang Brassat/Michael Squire

2 Die Gattung der Ekphrasis — 63

Antike

Anna Anguissola

3 Künstler und Gesellschaft in der Antike — 91

Nadia J. Koch

4 Rhetorik und Kunsttheorie in der Antike — 111

Andreas Grüner

5 Die Rhetorik der griechischen Skulptur — 125

Mittelalter

Harald Wolter-von dem Knesebeck

6 Künstler und Gesellschaft im Mittelalter — 151

Bernd Mohnhaupt

7 Kunst, Kunsttheorie und Rhetorik im Mittelalter — 169

Henry Maguire

8 Rhetoric and Artistry in Early Byzantium — 185

- Michael Viktor Schwarz
9 **Giotto di Bondone — 207**

Renaissance und Manierismus

- Bettina Gruber/Jürgen Müller
10 **Künstler und Gesellschaft in Renaissance und Manierismus — 229**
- Oskar Bättschmann
11 **Leon Battista Alberti (1404–1472): *De pictura* — 253**
- Matteo Burioni
12 **Giorgio Vasaris *Vite* — 269**
- Ulrich Pfisterer
13 **Der Paragone — 283**
- Wolfgang Brassat/Valeska von Rosen
14 **Die Malerei der Renaissance und des Manierismus — 313**
- Ulrike Müller-Hofstede
15 **Die Skulptur der Renaissance und des Manierismus — 337**
- Anke Naujokat
16 **Die Architektur der Renaissance und des Manierismus — 367**
- Kristine Patz
17 **Die Graphik der Renaissance und des Manierismus — 389**

Barock und Klassizismus

- Nils Büttner
18 **Künstler und Gesellschaft im Barock — 417**
- Christina Strunck
19 **Die Kunsttheorie des Barock — 435**
- Elisabeth Décultot
20 **Die Kunsttheorie des Klassizismus — 451**

- Wolfgang Brassat
21 **Die Malerei des Barock** — 471
- Werner Telesko
22 **Barocke Deckenmalerei** — 495
- Philipp Zitzlsperger
23 **Die Skulptur des Barock und Rokoko** — 513
- Peter Stephan
24 **Barockarchitektur und Rhetorik: Das Berliner Schloss** — 535
- Cornelia Logemann
25 **Die Allegorie** — 555
- Birgit Ulrike Münch
26 **Barocke Thesenblätter** — 577
- Wolfgang Brassat
27 **Das Erhabene** — 595

Moderne und Postmoderne

- Wolfgang Brassat/Matthias Krüger
28 **Künstler und Gesellschaft in Moderne und Postmoderne** — 631
- Regine und Gerd Prange
29 **Die Ästhetik** — 657
- Johannes Grave
30 **Spuren der Rhetorik in romantischen Entwürfen einer Theorie der bildenden Künste** — 671
- Michael Zimmermann
31 **Die Gegenwart unter dem Versprechen künftiger Epiphanie. Baudelaire und Apollinaire über die Moderne als sich selbst unbekanntes Epochen** — 691
- Hubert Locher
32 **Die Kunstgeschichte** — 711

- Claudia Hattendorff
33 **Malerei als politisches Medium: David, Goya, Delacroix, Courbet — 729**
- Peter Springer
34 **Die Rhetorik des Denkmals — 749**
- Wolfgang Brassat/Thomas Knieper
35 **Die Karikatur — 773**
- Manuela Schöpp/Elena Zanichelli
36 **Zur Rhetorik in der Kunst der Postmoderne — 797**
- Die Beiträgerinnen und Beiträger — 819**
- Abbildungsnachweise — 825**
- Index — 829**

Abkürzungsverzeichnis

Werke, Werkausgaben, Textsammlungen

- Adorno**, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/M.
- Alberti**, Leon Battista (1434–36): *Das Standbild/Die Malkunst/Grundlagen der Malerei*. Hg., eingel., übers. u. komm. v. Oskar Bätschmann u. Christoph Schäublin unter Mitarbeit v. Kristine Patz. Darmstadt 2000.
- Alberti Baukunst** Leon Battista Alberti (1485): *Zehn Bücher über die Baukunst*. Ins Deutsche übertr., eingel. und mit Anm. u. Zeichnungen versehen durch Max Theuer. Wien/Leipzig 1912 (ND Darmstadt 1975, 1988, 1991 u. 2005).
- Arist. EN** Aristoteles (um 330 v. Chr.): *Ethica Nicomachea*. Übers. v. Franz Dirlmeier. Darmstadt 1956.
- Arist. Poet.** Aristoteles (um 335 v. Chr.): *De arte poetica*. Hg. u. übers. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982.
- Arist. Rhet.** Aristoteles (zw. 340 u. 355 v. Chr.): *Ars rhetorica*. Übers. v. Franz Günter Sieveke. München 41993.
- Auct. ad Her.** Auctor ad Herennium (um 85 v. Chr.): *Rhetorica ad Herennium*. Lat.-dt., hg. u. übers. v. Theodor Nüßlein. Zürich/München/Darmstadt 1994.
- Barocchi**, Paola (Hg.) (1960/1961/1962): *Trattati d'Arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*. 3 Bde., Bari.
- Bellori**, Giovanni Pietro (1672): *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*. Hg. v. Evelina Borea. Turin 1976/2009.
- Cic. Brut.** Cicero (46 v. Chr.): *Brutus*. Hg. u. übers. v. Bernhard Kytzler. München 41990.
- Cic. De or.** Cicero (55 v. Chr.): *De oratore*. Hg. u. übers. v. Harald Merklin. Stuttgart 21986.
- Cic. Inv.** Cicero (zw. 85 u. 80 v. Chr.): *De inventione*. Ausg.: *De inventione/De optimo genere oratorum* [46 v. Chr.]. Hg. u. übers. v. Theodor Nüßlein. Darmstadt 1998.
- Cic. Or.** Cicero (46 v. Chr.): *Orator*. Hg. u. übers. v. Bernhard Kytzler. Darmstadt 31988.
- Dion. Hal. Anc. Or.** Dionysius of Halicarnassus (spätes 1. Jh. v. Chr.): *Critical Essays*. Bd. 1: *Ancient Orators. Lysias. Isokrates. Isaeus. Demosthenes. Thucydides*. Cambridge MA 1974 (Loeb Classical Library No 465).
- Félibien**, André (1669): *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*. Paris. (ND hg. von Theodore Besterman. Portland, Oregon 1972.)
- Hor. Ars** Horaz (14 v. Chr.): *Ars Poetica*. Hg. u. übers. v. Eckart Schäfer. Stuttgart 31989.
- Perrault**, Charles (1688–1697): *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences*. Mit einer einleitenden Abhandlung von Hans Robert Jauss und kunstgeschichtlichen Exkursen von Max Imdahl. Faksimile-Druck der Ausgabe Paris 1688–1697. München 1964.
- Phil. Eik.** Philostrat d. Ä. (um 220 n. Chr.): *Die Bilder – Eikones*. Gr.-dt., hg., übers. u. erl. v. Otto Schönberger. München 1968.
- Plinius Nat. hist.** C. Plinius Secundus d. Ä. (abgeschl. 77 n. Chr.): *Naturalis historia/Naturkunde*. Hg. v. Roderich König u. a. 37 Bde. Zürich u. a. 1990–2004.
- Ps.-Long. Subl.** Pseudo-Longinos (1. Hl. des 1. Jh. n. Chr.): *De sublimitate*. Hg., übers. u. eingel. v. Reinhardt Brandt. Darmstadt 1966 (ND 1983).
- Quint.** Quintilian (95 n. Chr.): *Institutio oratoria*. Hg. u. übers. v. Helmut Rahn. 2 Bde. Darmstadt 31995.
- Kant KU** Immanuel Kant (1790): *Kritik der Urteilkraft*. In: *Kritik der Urteilkraft. Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie*. Hg. v. Manfred Frank u. Véronique Zanetti. Frankfurt a. M. 2009.

- Schneider/Zitzlsperger** Pablo Schneider/Philipp Zitzlsperger (Hg.) (2006): Bernini in Paris. Das Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV. Berlin.
- Tesauro**, Emanuele (1654): Il Cannocchiale Aristotelico. [Turin] Faks.-Neudruck der Ausg. von 1670. Hg. u. eingel. v. August Buck. Bad Homburg u. a. 1968.
- Uerlings**, Herbert (Hg.) (2000): Theorie der Romantik. Stuttgart.
- Vasari**, Giorgio (1550/68): Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori: nella redazioni del 1550 e 1568. Testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, 9 Bde. Florenz 1966–1987.
- Vitruv** Marcus Vitruvius Pollio (ca. 33–25 v. Chr.): Decem libri de architectura. Zehn Bücher über die Architektur. Hg. v. Curt Fensterbusch. Darmstadt (1964) ²1991.

Monographien, Sammelchriften und sonstige Beiträge

- Alpers**, Svetlana L. (1960): *Ekphrasis* and Aesthetic Attitudes in Vasari's *Lives*. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 23, 190–215 (in dt. Übers. in Boehm/Pfotenhauer, 217–258).
- Argan**, Carlo Giulio (1955): La 'rettorica' e l'arte barocca. In: Enrico Castelli (Hg.): Retorica e barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici. Rom, 9–14.
- Arnulf**, Arwed (2004): Architektur- und Kunstbeschreibungen von der Antike bis zum 16. Jahrhundert. München/Berlin.
- Auerbach**, Erich (1958): Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter. Bern.
- Bader**, Eugen (1994): Rede-Rhetorik, Schreib-Rhetorik, Konversations-Rhetorik. Eine historisch systematische Analyse. Freiburg.
- Barner**, Wilfried (1970): Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen. Tübingen (2. Aufl. 2002).
- Bätschmann**, Oskar (1995): Giovan Pietro Belloris Bildbeschreibungen. In: Boehm/Pfotenhauer, 279–311.
- Baxandall**, Michael (1971): Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting and the Discovery of Pictorial Composition. 1350–1450. Oxford (2. Aufl. 1986).
- Bialostocki**, Jan (1961): Das Modusproblem in den bildenden Künsten. Zur Vorgeschichte und zum Nachleben des „Modusbriefs“ von Nicolas Poussin. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 24, 128–141.
- Boehm/Pfotenhauer** Gottfried Boehm/Helmut Pfotenhauer (Hg.) (1995): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart. München.
- Borinski**, Karl (1914/1924): Die Antike in Poetik und Kunsttheorie vom Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und W. von Humboldt. Leipzig, 2 Bde.
- Brassat Mal.** Wolfgang Brassat (2001): Malerei. In: HWRh, 5, 740–842.
- Brassat Hist.** Wolfgang Brassat (2003): Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz. Von Raffael bis Le Brun. Berlin (Studien aus dem Warburg-Haus, Bd. 6).
- Bressa**, Birgit (2009): Terribilità. In: HWRh, 9, 477–489.
- Busch**, Werner (1993): Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne. München.
- Büttner**, Frank (1989): Rhetorik und barocke Deckenmalerei. Überlegungen am Beispiel der Fresken Johann Zicks in Bruchsal. In: Zeitschrift des deutschen Verbands für Kunstwissenschaft, 43, 49–72.
- Carruthers**, Mary (1998): The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images 400–1200. Cambridge.

- Curtius**, Ernst Robert (1993): Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. (Erstveröff. 1948) 11. Aufl. Tübingen/Basel.
- Fumaroli L'Age** Marc Fumaroli (1980): L'Age de l'Eloquence. Rhétorique et „res literaria“ de la Renaissance au seuil de l'époque classique. Genf.
- Fumaroli L'école** Marc Fumaroli (1994): L'école du silence. Le sentiment des images au XVIIe siècle. Paris.
- Heinen/Thielemann** Ulrich Heinen/Andreas Thielemann (Hg.) (2001): Rubens Passioni: Kultur der Leidenschaften im Barock. Göttingen.
- Hundemer**, Markus (1997): Rhetorische Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei. Zur Theorie der sinnlichen Erkenntnis im Barock. Regensburg.
- Knape Kategorientransfer** Joachim Knape (1994): Rhetorizität und Semiotik. Kategorientransfer zwischen Rhetorik und Kunsttheorie in der Frühen Neuzeit. In: Wilhelm Kühlmann/Wolfgang Neuber (Hg.): Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven. Frankfurt a. M., 507–532.
- Knape Bildrhetorik** Joachim Knape (Hg.) (2007): Bildrhetorik. Baden-Baden.
- Kris/Kurz** Ernst Kris/Otto Kurz (1980): Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch (Erstveröff. 1934). Frankfurt a. M.
- Lausberg Hb.** Heinrich Lausberg (1990): Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. 3. Aufl., Stuttgart.
- Lausberg El.** Heinrich Lausberg (¹⁹⁹⁰1990): Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie. München.
- Lee**, Renssler W. (1940): „Ut pictura poesis“. The Humanistic Theory of Painting. In: The Art Bulletin, 22, 197–269.
- Michels**, Norbert (1988): Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts. Münster.
- Müller**, Jürgen (1993): Concordia Pragensis. Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder-Boeck. Ein Beitrag zur Rhetorisierung von Kunst und Leben am Beispiel der rudolfinischen Hofkünstler. München.
- Patz**, Kristine (1986): Zum Begriff der „Historia“ in L. B. Albertis „De pictura“. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 19, 269–287.
- Pfisterer/Seidel** Ulrich Pfisterer/Max Seidel (Hg.) (2003): Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der Renaissance. München/Berlin.
- Preimesberger**, Rudolf (1986): Berninis Cappella Cornaro. Eine Bild-Wort-Synthese des siebzehnten Jahrhunderts? Zu Irving Lavins Bernini-Buch. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 49, 190–219.
- Ptassek**, Peter (1993): Rhetorische Rationalität. Stationen einer Verdrängungsgeschichte von der Antike bis zur Neuzeit. München.
- Rehm**, Ulrich (2002): Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung. München/Berlin.
- Schmölders**, Claudia (Hg.) (1986): Die Kunst des Gesprächs. Texte zur Geschichte der europäischen Konversationstheorie. München. 2. Aufl.
- Spencer**, John R. (1957): Ut Rhetorica Pictura. A Study in Quattrocento Theory of Painting. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 20, Nr. 1/2, 26–44.
- Summers**, David (1981): Michelangelo and the Language of Art. Princeton.
- Ueding/Steinbrink** Gert Ueding/Bernd Steinbrink (2005): Grundriß der Rhetorik. Geschichte – Technik – Methode. 4. Aufl. Stuttgart/Weimar.
- Valerius**, Gudrun (1992): Antike Statuen als Modelle für die Darstellung des Menschen. Die *decorum*-Lehre in Graphikwerken französischer Künstler des 17. Jahrhunderts. Frankfurt/M. [u. a.].

- Von Rosen Enargeia** Valeska von Rosen (2000): Die Enargeia des Gemäldes. Zur einem vergessenen Inhalt des Ut-pictura-poesis und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 27, 171–208.
- Von Rosen Celare** Valeska von Rosen (2003): Celare artem. Die Ästhetisierung eines rhetorischen Topos in der Malerei mit sichtbarer Pinselschrift. In: Pfisterer/Seidel, 323–350.
- Von Schlosser, Julius** (1924): Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte. Wien.
- Warncke, Carsten-Peter** (1987): Sprechende Bilder – Sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit. Wiesbaden (Wolfenbütteler Forschungen, 33).

Lexika/Handbücher

- Ästh. Grundbegriffe** Karlheinz Barck u. a. (Hg.) (2000–2005): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Stuttgart (Studienausg. 2010).
- HPI** Uwe Fleckner/Martin Warnke/Hendrik Ziegler (Hg.) (2011): Handbuch der Politischen Ikonographie. 2 Bde. München (Paperback-Ausg. 2014).
- HWPh** Joachim Ritter/Karlfried Gründer u. a. (Hg.) (1971–2007): Historisches Wörterbuch der Philosophie. 13 Bde. Darmstadt.
- HWRh** Gert Ueding (Hg.) (1992–2009): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. 10 Bde. Tübingen.
- Metzler Lex.** Ulrich Pfisterer (Hg.) (2003): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. Stuttgart/Weimar.

Wolfgang Brassat

0 Einführung

Abstract: From its beginnings, all pre-modern art was intentional. It had to serve ethical functions such as the moral instruction of the beholder and was obliged to promote the “*bontà dell’uomo*“, as Alberti put it with reference to Horace and others. On the basis of this pragmatic dimension and the maxim *ut pictura poesis*, the visual arts were supposed to be similar to rhetorics and poetics. This essay examines the different rhetorical aspects which were adapted by the theory and became fundamental to the practice of the visual arts, including the theories of *decorum*, *inventio*, the three different styles and the affective strategies of *delectare* and *movere*. Works of art, for instance altarpieces and representations of rulers, used such rhetorical means to serve specific functions. Furthermore they are rhetorical in that they take part in processes of visual communication, in which they are intended to outshine other works (*aemulatio*) and to convince beholders of their probably unconventional aesthetic solutions. Especially in Early Modern times, works of art also served as programs for countless communications about art, stimulating the *ars conversationis* of their viewers. Thus rhetoric is an essential instrument of art history.

The thirty-seven contributions in this volume represent the first significant survey of the relationship between rhetorics and the visual arts from its beginnings in antiquity to the present day.

Schlagwörter: Kunstautonomie, Intentionalität vormoderner Kunst, Affektstrategien, argumentative Mittel, paragone, *ars conversationis*, Programme für zahllose Kommunikationen, linguistic turn, iconic turn

Keywords: Autonomy of art, intentionality of pre-modern art, affective strategies, argumentative means, paragone, *ars conversationis*, programs for countless communications, linguistic turn, iconic turn

Gliederung: 1 Rhetorik und bildende Kunst – 2 Aspekte eines wechselseitigen Austauschs – 3 Das persuasive Vermögen des Kunstwerks – 4 *Aemulatio* und Beobachtung zweiter Ordnung. Die Rhetorik des selbstreflexiven Kunstwerks – 5 Zu Genese und Perspektiven einer rhetorisch versierten Kunstwissenschaft – 6 Zur Konzeption des vorliegenden Bandes – 7 Literatur

„... da ja ein Gemälde, ein Werk, das schweigt und immer die gleiche Haltung zeigt, so tief in unsere innersten Gefühle eindringen kann, dass es ist, als überträfe es selbst die Macht des gesprochenen Wortes.“ (Quint., III 11, 67.)

1 Rhetorik und bildende Kunst

Dass bildende Kunst etwas mit Rhetorik zu tun hat, dürfte in unserer Zeit ein eher befremdlicher Gedanke geworden sein. Die Affinität beider – über Jahrhunderte eine kulturelle Selbstverständlichkeit – hat in der Moderne aufgehört, eine solche zu sein. Rund zwei Jahrhunderte Autonomieästhetik haben die ehemalige Verschwisterung der Kunst der Beredsamkeit und der bildenden Künste vergessen gemacht. Mit Baumgartens Ästhetik auf neue Grundlagen gestellt, von Kant als Bereich „interesselosen Wohlgefallens“ definiert und kategorisch von der vernunftmäßigen Erkenntnis und jeder erlernbaren Tätigkeit unterschieden,¹ wurde die bildende Kunst an der Schwelle zur Moderne für autonom erklärt und entstand ein dem politischen Anspruch der Menschenrechte korrelierendes Verständnis derselben als einem Spiel, das sich selbst die Regeln gibt. Seitdem begann man, vom Künstler nicht mehr die regelgeleitete Darstellung idealer Schönheit, sondern authentischen Selbstausdruck zu erwarten, entstand ein Ideal des seiner Zeit vorseilenden und daher notwendigerweise von seiner Umwelt missverstandenen Künstlergenies. Die Rhetorik, ehemals *die* allgemeine Kommunikationslehre, verlor damit ihre Bedeutung als Referenzsystem der bildenden Künste, als auf diese übertragenes Theoriemodell.

Wer heute über Rhetorik und bildende Kunst spricht, kommt nicht umhin, zuallererst der neuralgischen medialen Differenz zwischen Wort und Bild Rechnung zu tragen. Bekanntlich hat Lessing mit seiner Schrift *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) der Tradition des *ut pictura poesis* ein Ende gesetzt. U.a. an die frühaufklärerische Allegoriekritik, z. B. die *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1715) des Abbé Dubos, anknüpfend, vollzog er eine kategorische Trennung zwischen Dichtung und Malerei, der „Zeit-“ und der „Raumkunst“ mit ihren unterschiedlichen Ausdrucksmitteln und Wahrnehmungsmodalitäten. Lessings epochenmachende Schrift, der Diderot sekundierend beipflichtete: „*Ut pictura poesis non erit*“,² stellte eine einschneidende Zäsur dar. Sie war ein wichtiger Schritt im Prozess der mit der Reflexivität der Frühromantik und dem Empirismus des 19. Jh. fortschreitenden Marginalisierung der Rhetorik. Sie erschütterte das Vertrauen in das bildreproduktive Vermögen der Sprache und zeitigte eine grundsätzliche Problematisierung des Sprechens über Werke bildender Kunst. Die kategorische Trennung der vormals verschwisterten Wort- und Bildkünste ist nicht das letzte Wort geblieben – Mitchell hat dagegen insistiert: „all media are mixed media, and all representations are heterogeneous; there are no ‚purely‘ visual or verbal arts“.³ Doch fortan war die – auch schon von Leonardo da Vinci erörterte – fundamentale Differenz von Sprache und Bild, zwischen der linearen Zeitstruktur und den arbiträren Zeichen der

1 Kant KU.

2 Kohle 1989.

3 Mitchell 1994, 5.

Sprache und der simultanen Anschaulichkeit und den analogen Zeichen der Malerei, eine nicht mehr zu vernachlässigende Erkenntnis, wie z. B. die weitere Geschichte der Gattung der Ekphrasis bezeugt.⁴ Jeder Medienwechsel, so weiß man seither, ist mit Transferverlust verbunden, geht einher mit Akzentverschiebungen. Jede sprachliche Beschreibung eines Werks der bildenden Kunst ist somit eine Neuschöpfung,⁵ wie selbstverständlich auch jeglicher Versuch einer Revisualisierung literarischer Bildbeschreibungen, wie sie bekanntlich von zahlreichen Künstlern der Frühneuzeit und noch von Moritz von Schwind anhand der Ekphrasen verlorener Gemälde der Antike unternommen wurden. Wenn es in diesem Band darum geht, eine rhetorische Prägung vorwiegend der älteren bildenden Kunst nachzuweisen, so ist dies stets eine selbstverständliche Prämisse: Die Adaption rhetorischer und literarischer Muster, also derjenigen eines anderen Mediums, in den bildenden Künsten ist immer eine Übersetzungsleistung, bei der Neues entsteht.⁶

Bild und Sprache sind jeweils autonome, aber auch ineinander verflochtene und aufeinander verwiesene Systeme der Artikulation. In unserem Zusammenhang ist zu betonen, dass Werke der bildenden Kunst Medien visueller Kommunikation sind. Das Kunstwerk ist ein in kommunikativer Absicht, in Hinblick auf bestimmte Betrachter, Kontexte und Gebrauchsformen gestalteter, begrenzter Zeichenkomplex. Es ist immer Ansprache und Aussprache zugleich. So wie Bildlichkeit eine Potenz der Sprache ist, ist Rhetorizität eine Potenz, wenn nicht ein Grundmerkmal des Bildes, insbesondere der Malerei, nicht nur weil diese Merkmale von Sprachlichkeit und Schriftlichkeit adaptieren, auch des Performativen ausbilden kann, sondern weil ihre genuine Repräsentationsleistung des Vor-Augen-Führens eine rhetorisch-persuasive ist. Das Persuasionspotential des Bildes, sein psychagogisches,⁷ also seelenführendes, bzw. psychologisches Vermögen beruht auf der scheinbaren Präsenz des Dargestellten und seiner ‚Lebendigkeit‘,⁸ seiner emotionale Reaktionen hervorrufenden Konkretion in der Darstellung. Die Plausibilität, ja Evidenz des Augenscheinlichen hat auch der *homo de litteris* Cicero als höchst wirksames rhetorisches Mittel bewertet und dem Redner das „ad oculos ponere“, das Vor-Augen-Stellen, anempfohlen,⁹ das *enárgeia* (lat. *evidentia*) erzeugt, „was so viel wie ‚aus sich selbst leuchtend‘ heißt.“¹⁰ Nach Quintilian bewirkt die *evidentia*, dass unsere Gefühle der Beschreibung folgen, „als wären wir bei den Dingen (oder Vorgängen) selbst zugegen (quam

⁴ Siehe den Beitrag zur Ekphrasis in diesem Band.

⁵ Vgl. Angehrn 1995.

⁶ Warncke, 31.

⁷ Von der „psychagogischen“ Bildkonzeption Leonardos („c'est-à-dire dirigeant les forces de l'âme“) spricht in Anlehnung an die aristotelische *Poetik*: Mühlmann 1971, 354.

⁸ Campe 1997; von Rosen *Enargeia*; Boehm 2003; Fehrenbach 2003.

⁹ Cic. *De or.*, III, 202.

¹⁰ Ueding 2015, 24.

si rebus ipsis intersimus)“;¹¹ sie macht nach Nikolaos „die Hörer zu Zuschauern“.¹² Die antiken Rhetoriker haben somit die Bildlichkeit der Sprache und die Evidenz der Augenscheinlichkeit als affektiv wirksame Mittel gepriesen, denen sie zutrauten, das Beschriebene unter Umgehung des Intellekts in die Seele einzuprägen, und damit implizit das rhetorische Vermögen des Bildes angesprochen. Das Bild führt Abwesendes, womöglich Fiktives, vor Augen, es spricht den Betrachter an, noch dann, wenn es scheinbar jegliche Außenbezüge leugnet und eine um den Betrachter nicht bekümmerte, in sich abgeschlossene Bildwelt repräsentiert, es kann den Betrachter in seinen Bann ziehen, ihn überwältigen, ihn glauben machen, ihn mit argumentativen Mitteln überzeugen, es kann Konstruktionen der ‚Wirklichkeit‘ und des Wünschbaren zu ästhetischer Evidenz verhelfen, als begehrenswert erscheinen lassen, sich unterschiedlicher Stilhöhen und Affektstrategien bedienen und vieles mehr.

Bilder sind stumm. Ihr kommunikativer Modus ist der des Vorzeigens und gegebenenfalls der des Erzählens. Als wahrnehmungsnahe, durch ihre „prädikative Natur“ charakterisierte Zeichen,¹³ operieren sie mit Identifikation und Differenzierung. Sie erzeugen Identifikation, die nach Kenneth Burke Bedingung und Ziel rhetorischen Handelns ist,¹⁴ erwecken und steuern Sympathie oder Antipathie. Die ältere Kunst tat dies vor allem mittels der körperlichen Schönheit oder Hässlichkeit der Dargestellten, die als Ausdruck moralischer Tugend oder boshafter Niedrigkeit verstanden wurde, ihres positiv oder negativ konnotierten mimischen und gestischen Ausdrucks sowie ihrer Kleidung und weiterer Zeichen ihres Rangs. Von Anbeginn an haben die bildenden Künste die Beredsamkeit des Leibes, insbesondere die Mimik und Gestik des Bildpersonals, in hohem Maße als Bedeutungsträger beansprucht.¹⁵ Die Rhetorik und die Poetik sollten ihnen dafür eine Theorie der Affekterregung bereitstellen, nach der die Wahrheit des Ausdrucks nur zu erreichen ist, wenn man Gefühle, die man erregen will, zuvor selbst empfunden hat,¹⁶ und der Ausdruck der Gemütsbewegungen sich auf die Rezipienten überträgt. Horaz zitierend, hat Leon Battista Alberti 1435 in *De pictura*, der Gründungsschrift der nachantiken Kunsttheorie, erklärt:

Ferner wird eine *historia* die Seelen dann bewegen, wenn die gemalten Menschen, die auf dem Bild zu sehen sind, ihre eigene Seelenregung ganz deutlich zu erkennen geben. Die Natur nämlich, die in unvergleichlichem Maße an sich reißt, was ihr gleicht: die Natur also schafft es, dass wir mit den Trauernden mittrauern, dass wir die Lchelnden anlcheln, dass wir mit

¹¹ Quint. VI 2, 32.

¹² Nikolaos: *Progymnasmata*. Ed. Felten 1913, 68.

¹³ Sachs-Hombach/Masuch 2007, 57–59.

¹⁴ Burke 1966; Burke 1969; Burke 1969a.

¹⁵ Siehe Fliedl/Geissmar 1992; Rehm.

¹⁶ Hor. *Ars*, 99–103: „Nicht genügt es, daß Dichtungen formschön sind; s und zu Herzen gehend sollen sie den Hörer ergreifen und unwiderstehlich mitreißen. Willst du mich zu Tränen nötigen, so mußt du selbst zuvor das Leid empfinden.“ (Ed. Färber 1985, 547.) Siehe auch Arist. *Poet.*, 17 (1455a); Cic. *De or.* II 185–191; Quint. VI 2, 26–36. Vgl. Campe 2000.

den Leidenden mitteilen. Solche Seelenregungen aber geben sich durch die Bewegungen des Körpers zu erkennen.¹⁷

Dass Bilder Identifikation erzeugen, Zuspruch, Empathie und Mitleid oder Abwehr bewirken,¹⁸ war für die ältere Kunst und Kunsttheorie selbstverständlich.¹⁹ Alle Künste standen „ab ovo unter dem Primat der Wirkung“.²⁰ Mit ihrer Emanzipation aus kultischen Zusammenhängen ging eine Sublimierung ihrer vormals animistischen, magischen Funktionen einher. Mit zunehmender Autonomie traten moralisch-ethische Funktionen an ihre Stelle. In ihrem Beitrag im vorliegenden Band legt Nadia Koch dar, dass die Rhetorik und die Kunsttheorie beide aus dem *techné*-Konzept der Sophistik hervorgegangen sind und sich im Verlauf ihrer Genese wechselseitig befruchtet haben. Die angenehme, mit Begriffen wie *harmonia*, *to eu* und *to hēdy* umschriebene Wirkung der Kunstwerke wurde ebenso wie die Überzeugungskraft der Rhetorik und die gesundheitsfördernden Maßnahmen der Medizin als *ergon* einer nützlichen *techné* anerkannt. Eine ihre Nähe zur Rhetorik begründende ethisch-moralische Funktion und damit wirkungsästhetische Orientierung der Künste ist bereits im 5. Jh. v. Chr. verbürgt, als Polyklet die Kategorie des *eu* (das Gute) in die Theorie der Bildhauerei einführte.

Das Kunstwerk galt den Griechen als Produkt der *energeia* des Künstlers, seiner tugendhaften Seelenaktivität. Nach Aristoteles geht es hervor aus einer „Verfassung, die mit Überlegung und Einsicht etwas bewirkt“.²¹ Es bedarf zu seiner Herstellung, wie später Augustinus für jegliche menschliche Erkenntnis annahm, stets eines Willensaktes und einer rechten „*intentio animi*“.²² So wie Horaz die moralisch-ethische Kompetenz der Redner, Dichter und Künstler betont hatte, die menschliche Gefühle

17 Alberti, 269 [De pictura, (II) 41] (Entgegen der dortigen Übersetzung von „*historia*“ mit „Vorgang“ habe ich den lateinischen Begriff zitiert). Vgl. Hor. Ars, 101f.

18 Alberti betonte, dass die Malerei „eine nahezu göttliche Kraft“ (*vim admodum divinam*) in sich berge [Alberti, 234f.; De pictura, (II) 25] und dass naturgemäß helle Gemälde durch Anmut und Liebreiz Zuneigung erregen, dunkle hingegen Abscheu [De pictura, (II) 47].

19 Allerdings hat Aristoteles im Sinne von Platons kategorischer Unterscheidung zwischen der vom Hauch der Stimme beseelten Rede und dem defizitären Schatten der Schriftlichkeit erklärt, das Gemälde könne keine psychagogische Wirkung erzielen, da es nicht Charaktere, sondern nur Zeichen derselben und nicht die Leidenschaften, sondern nur ihre körperlichen Symptome darstelle (Arist. Polit., 1340a-b). Dieser Vorbehalt mag eine Verzögerung einer entsprechenden Theoriebildung bewirkt haben. Doch die hellenistische Kunstliteratur teilte ihn offenbar nicht mehr, wie z.B. das überlieferte Urteil des Apelles vermuten lässt, nach dem er andere Künstler in der Wirkungsqualität der *chāris*, der natürlichen Anmut, seiner Werke übertraf (Plinius Nat. hist., XXXV, 79). In der Frührenaissance brachten Manuel Chrysoloras und Guarino von Verona Argumente gegen den aristotelischen Vorbehalt vor, der spätestens von Alberti überwunden wurde. (Siehe Baxandall, 82f., 90; Michels, 22f.)

20 Ueding 2015, 22.

21 Arist. EN, VI 4 (1140a). Hier zit. n. Warncke, 23.

22 Zit. n. Kreuzer 1995, 110f.

erwecken und so den Weg zur Selbsterkenntnis und gesellschaftlichen Zivilisierung weisen können,²³ erklärte Alberti, der Maler könne die Sittlichkeit (*costume*) und die „bontà dell'uomo“ fördern.²⁴ Dementsprechend solle das Gemälde den Forderungen der Angemessenheit und Kohärenz entsprechen (*decorum, aptum, perspicuitas*), Würde, Vielfalt, Zurückhaltung und Glaubwürdigkeit ausstrahlen (*dignitas, varietas, modestia, verisimilitudo*) und die weder zu karge, noch zu überladene *historia* nach dem Vorbild der antiken Tragödie oder Komödie neun oder zehn Personen aufweisen.²⁵ Die erzieherische Wirkung der Künste, ihre Funktion der moralischen Unterweisung und psychisch-charakterlichen Modellierung des Menschen hat später Giorgio Vasari in zahlreichen Anekdoten verdeutlicht, z. B. derjenigen von den plündernden Landsknechten, die beim Sacco di Roma in das Atelier Parmigianinos eindrangten, der an einem schlafenden *Heiligen Hieronymus* malte, vor dem die marodierenden „Tedeschi“ sich in sittsame „galantuomini“ verwandelten und den Maler ehrfurchtsvoll gewähren ließen.²⁶ Serlio hat sie im dritten Buch seines Architekturtraktats hervorgehoben, als er die Wirkung der vollkommenen Proportionen des Pantheons in Rom beschrieb, in dem die Besucher, „selbst wenn sie sonst nur von mittelmäßigem Ansehen sind, eine unerklärliche Haltung und Schönheit“ gewinnen.²⁷

In vormoderner Zeit hatten die Künste eine grundsätzlich pragmatische Dimension. Noch in der Frühen Neuzeit standen sie, wie es Wolfgang Welsch pointiert formuliert hat, unter der „Knote der Ethik“.²⁸ Das Kunstwerk verstand man grundsätzlich als intentionales Gebilde, als psychagogisch und ethisch wirksames Produkt inszenatorischen bzw. dramaturgischen Handelns – daher war sein Vergleich mit der Rede evident.

2 Aspekte eines wechselseitigen Transfers

Gleichermaßen aus dem *techné*-Konzept der Sophistik hervorgegangen, befruchteten sich die Rhetorik und die bildenden Künste gegenseitig. Die Rhetoriker bezogen sich immer wieder auf Werke der bildenden Künste, um bestimmte Darstellungsmittel und stilistische Merkmale zu verdeutlichen. Man denke etwa an das Lob des *Diskuswerfers* (*diskobolos*), der hochklassischen Skulptur des Myron (ca. 460–450 v. Chr., röm. Kopien u. a. in Rom, Thermenmuseum; London, Brit. Mus.; München, Glyptothek),

²³ Hor. Ars, 309–322; vgl. Pochat 1986, 78 f.

²⁴ Alberti 1975, 90 [Della pittura, (II) 25].

²⁵ Letzteres begründete Alberti mit dem Hinweis auf Symposien im Haus des Dichters Varro: „Er wollte beim Gastmahl ein Durcheinander vermeiden und hielt darauf, dass sich nicht mehr als neun Personen zu Tische legten.“ [Alberti, 267; De pictura, (II) 40.]

²⁶ Vasari, IV, 537 f.

²⁷ Zit. n. Forssmann 1997, 41.

²⁸ Welsch 1994, 3.

mit dem Quintilian neuartige, kunstvolle Formen der *elocutio* und eines reichen *ornatus* und damit seine Position als gegen die klassizistische Strenge der Attizisten opponierender Asianist rechtfertigte.²⁹ Darüber hinaus hat Cicero in seiner Schrift *De inventione* die auch von Plinius d.Ä. überlieferte Anekdote von Zeuxis und den krotonischen Jungfrauen zum Kern einer Theorie der topisch-selektiven Aneignung gemacht. Zeuxis, so die sicherlich auf die hellenistische Kunstliteratur zurückgehende Überlieferung, hatte in Kroton ein Bildnis der Helena geschaffen, indem er die fünf schönsten Jungfrauen der Stadt als Modelle nutzte, um die ideale Schönheit des Kunstwerks zu gewinnen.³⁰ In Zusammenhang mit dem *iudicium* (Urteilkraft) erfordernden selektiven Vermögen des Künstlers, aus der hinfälligen Natur eine ideale Schönheit zu schöpfen, hat Cicero von der „*picturae scientia*“ gesprochen, zugleich aber den höheren Rang der Rhetorik betont. Denn durch ihre *potestas eligendi* und die *imitatio* der jeweils gelungensten Beispiele aller Schriftsteller könne diese souverän über ihre Tradition und somit mehr Vorbilder verfügen als die (*mimesis* der) Malerei und eben jener Zeuxis, dem nur die Jungfrauen Krotons zur Verfügung standen.³¹

Lassen sich in den rhetorischen Schriften zahlreiche Verweise auf Werke der bildenden Künste und, wie das angeführte Beispiel zeigt, auch Entlehnungen aus der Kunstliteratur feststellen, so war die als *ars liberalis* anerkannte Rhetorik doch vorwiegend die Gebende in diesem Wechselverhältnis. Sie hat offenbar bereits in der Epoche des Hellenismus einen maßgeblichen Einfluss auf die bildenden Künste ausgeübt, die in ihr eine Vielfalt verschiedener Stilrichtungen hervorbrachten und auch pathetische Ausdrucksformen erprobten.³² Eine entsprechende Orientierungsfunktion kam der Rhetorik zumal mit dem Wirken Ciceros zu, der sie zu einer umfassenden, auch für die Belange der Dichtung und der Geschichtsschreibung zuständigen und mit der Philosophie versöhnten universellen Kommunikationslehre ausgeweitet hat.³³ Cicero erklärte, dass Eloquenz auch philosophische Kompetenz erfordere,³⁴ er betonte die Verwandtschaft von Dichter und Redner³⁵ und formulierte die *Maxime „historia magistra vitae“* und die für lange Zeit kanonischen *leges historicae*.³⁶ Diese Amalgamierung der Disziplinen, der Rhetorik, der Poetik, die als ebenfalls mimeti-

²⁹ Quint., II 13, 10.

³⁰ Plinius Nat. hist., XXXV, 64; auch Xenophon: Memorabilia, III, 10, 2.

³¹ Cic. Inv. II, 2, 5. Giorgio Vasari, der mit seinen Künstlerviten auch ein umfassendes Gedächtnis der Künste erstellen wollte, und die mit Hilfe von Nachzeichnungen und Reproduktionsgraphiken ständig Meisterwerke zitierende Kunst des Manierismus haben dieses tatsächlich schwache Argument für den Vorrang der Rhetorik als Herausforderung angesehen und das Konzept einer souverän über ihre Tradition verfügenden, mit den besten Meistern wetteifernden Kunst verfolgt. (Siehe Brassat Hist., 112–116.)

³² Vgl. den Beitrag von Andreas Grüner.

³³ Zu Ciceros Universalisierung und Ethisierung der Rhetorik siehe Ptasek, 82–100.

³⁴ Cic. De or., III, 140–143. Zum Fortleben dieser Auffassung in der Renaissance siehe Seigel 1968.

³⁵ Cic. De or., I, 70 sowie Cic. Brut., 39 f.

³⁶ Cic. De or., II, 36 u. 62–64.

sche Kunst den bildenden Künste prinzipiell näher stand als die Kunst der Beredsamkeit, und der Geschichtsschreibung, charakterisierte auch die *aetas ciceroniana*.³⁷

Ciceros Universalisierung der Rhetorik zeigte bereits bei Vitruv Folgen, der zahlreiche architekturtheoretische Kategorien der älteren griechischen Kunstliteratur durch rhetorische Termini ersetzte.³⁸ Er sprach von den „genera“ der Säulenordnungen (dorisch – jonisch – korinthisch)³⁹ und wandte die Lehre vom *decorum* auch auf die Wandmalerei an, die gemäß den Regeln der Angemessenheit („ad decoris rationes“) jeweils der Lage und Funktion des jeweiligen Raumes zu entsprechen habe.⁴⁰ Seine Formulierung, die Malerei schaffe Nachbildungen dessen, was ist oder sein könne („pictura imago fit eius, quod est seu potest esse“),⁴¹ weist hin auf die Existenz einer sich auf die Poetik berufenden, antinaturalistischen Malerei, über deren Irrwege und kontroverse Beurteilung er im Anschluss berichtet.⁴²

Nach ihrer Marginalisierung im Mittelalter, in dem sie zu einer *ancilla theologiae* und einem Hilfsmittel der *ars predicandi* sowie der juristischen *ars dictaminis* degradiert worden war, erlebte die Rhetorik nach der epistemologischen Wende des Universalienstreits⁴³ mit dem Aufstieg des Humanismus eine Renaissance. Aus Ockhams Gottesbegriff und dem Sieg der Nominalisten, mit denen die Scholastik und ihr logisch kompetentes Instrumentarium der Gotterkenntnis quasi im Handstreich erledigt waren, resultierte eine das frühneuzeitliche Denken prägende Erkenntnisunsicherheit, mit der die Rhetorik abermals zu einer Leitdisziplin aufstieg.⁴⁴ Die damit einhergehende rhetorische Fundierung der bildenden Künste – Carsten-Peter Warncke spricht von einer „alle wichtigen Topoi des kunsttheoretischen Schrifttums prägende[n] Übernahme aus der Rhetorik“⁴⁵ – zielte auf deren Anerkennung als einer intellektuellen Tätigkeit, doch zugleich war sie die logische Konsequenz eines auf dem *linguistic turn* des Nominalismus gründenden rhetorischen Denkens⁴⁶ und eines weiterhin pragmatischen Kunstbegriffs. Hinzu kam, dass die Rhetorik nach der Wiederauffindung kardinaler Schriften Ciceros und Quintilians bestens überliefert, dagegen nur eine einzige Schrift der antiken Kunsttheorie, Vitruvs Architekturtrak-

37 Zum Begriff der *aetas ciceroniana*, die die mittelalterlich-scholastische *aetas aristoteliana* ablöste, siehe Fumaroli *L'Age*, 41f. Gegen die universellen Ansprüche der Rhetorik traten in der frühneuzeitlichen Kunstliteratur allerdings immer wieder Autoren auf, die im Namen der poetischen Freiheit auf die Vorbildlichkeit der Dichtung insistierten. Siehe Brassat *Mal.*, 754–758.

38 Pochat 1986, 72; vgl. Knappe *Kategorientransfer*, 512–514.

39 Z.B. Vitruv, IV, 1, 3.

40 Vitruv, VII, 4, 4.

41 Vitruv, VII, 4, 5.

42 Zu rhetorischen Aspekten der römischen Kunst siehe Squire 2009.

43 Küpper 1990, 277 (mit Hinweisen auf weitere diskurshistorisch orientierte Literatur).

44 Weinberg 1961; Seigel 1968; Vickers 1988.

45 Warncke, 27; siehe auch Koch 2013.

46 Nach Ptassek hat der Humanismus „die Rhetorik zur Grundlage seines gesamten Welt- und Wissenschaftsverständnisses“ gemacht (Ptassek, 102).

tat, vollständig erhalten war. Infolgedessen wurden die antiken Schriften zur Rhetorik und Poetik mit ihren zahlreichen Verweisen auf Werke der bildenden Kunst eine wichtige Quelle auch für die visuelle Kultur dieser Epoche.

Als höchst differenziertes Theoriegebilde stellte die Rhetorik zahlreiche Begriffe, Theoreme, Verfahrenstechniken und Darstellungsmittel bereit, deren sich die Theorie und Praxis der bildenden Künste bedienen konnten. Dazu zählten Leitbilder wie insbesondere der *vir bonus dicendi peritus*, der prinzipiell tugendhafte „Ehrenmann, der reden kann“. ⁴⁷ Schon in Vitruvs Ideal des Architekten und im Mittelalter in das des *Doctor christianus* eingegangen, ⁴⁸ wurde dieser von Alberti auf den *artifex perfectus* übertragen. Ihm engstens verbunden war das Ideal der Eloquenz, eines umfassenden Artikulationsvermögens, das als Schlüsselkompetenz für die Weltaneignung und aktive Teilhabe am sozialen Leben angesehen wurde. Dieses zu erreichen, hieß, wie Quintilian ausgeführt hat, seine eigenen Naturanlagen zu erkennen, zu kultivieren und möglichst zu überschreiten, charakterliche Defizite zu überwinden. ⁴⁹ Wer alle Register und Tonlagen über das hinaus beherrscht, was seinem Naturell entspricht, ist auch Herr über dieses geworden. Das Ideal der *eloquentia*, ⁵⁰ deren Begriff vielfach als Synonym für Bildung verwendet wurde, implizierte das der Selbststeigerung und Läuterung. Nachdem Vasari diese Programmatik der römischen Bildungsrhetorik zur Grundlage seiner Humoralpsychologie des Künstlers und seiner Werke gemacht hatte, ⁵¹ wurde die Eloquenz zu einem Topos des Künstlerlobes. Vasari hat die Eloquenz bzw. *universalità* Michelangelos, Raffaels, Francesco Salviatis u. a. gepriesen, Dolce die des Tizian, van Mander die des Hendrick Goltzius, eines „seltsamen Proteus oder Vertumnus in der Kunst“, Ridolfi die Tintoretts, Bernini und Le Brun die Pousins und Roger de Piles die des Rubens. ⁵² Noch in der Mitte des 18. Jh. sollte Charles Antoine Coypel das Leitbild eines universellen bildsprachlichen Artikulationsvermögens in seiner *Parallèle de l'éloquence et de la peinture* propagieren. ⁵³

In vielfältiger Weise ist auch das rhetorikethische System der *urbanitas* (Esprit, Eleganz) ⁵⁴ von der Kunsttheorie aufgegriffen worden, wobei insbesondere die *Maxime ars est celare artem* auch für die künstlerische Praxis wegweisend wurde. ⁵⁵ Bekanntlich hat Baldassare Castiglione aus diesem Konzept der Kaschierung der Redekunst im *Libro del Cortegiano* (1528), der wichtigsten höfischen Verhaltenslehre der Frühen

⁴⁷ Quint., XII 1, 1, siehe auch I Proemium, 9 sowie Robling 2009.

⁴⁸ Siehe Vitruv, I, 1 (Die Ausbildung des Baumeisters); Fumaroli L'Age, 70–74.

⁴⁹ Quint., II 8.

⁵⁰ Siehe Klein 1994.

⁵¹ Brassat Mal., 762–767.

⁵² Brassat Mal., 764 f. (mit Einzelnachweisen und weiterführender Literatur).

⁵³ Coypel 1751.

⁵⁴ Siehe Leidl 2012.

⁵⁵ Arist., Rhet., III, 2 (1404b); Cic. Or., 78 f. sprach von der „eingeübte[n] Nachlässigkeit“ (*neglegentia diligens*); Quint., I, 11: „Höchster Ausdruck dieser Kunst ist es, nicht als solche zu erscheinen“; Ovid: *Ars amatoria*, II, 313. Siehe von Rosen *Celare*.

Neuzeit, seine Theorie der *grazia* (Anmut) und *sprezzatura* (Nonchalance) entwickelt, der Vernachlässigung der Regeln und des sich im Nu lässig offenbarenden, die Mühen der Übung vergessen machenden Talents.⁵⁶ Im Anschluss daran wurde das *celare artem* zur Hebamme der spontanistischen Malerei mit sichtbarem Pinselstrich von Tizian und Tintoretto,⁵⁷ deren Tradition von Rubens, van Dyck, Velázquez, Frans Hals, Rembrandt, Watteau, Gainsborough u. a. fortgesetzt wurde und der modernen Kunst den Weg in die Abstraktion wies.⁵⁸

Maßgeblich für die Theorie und Praxis der bildenden Künste wurden weiter die Lehre von der Angemessenheit (*decorum*),⁵⁹ die Verfahrensschritte der *inventio*, *dispositio* und *elocutio* (*expressio*),⁶⁰ die sich vielfach in der künstlerischen Entwurfspraxis nachweisen lassen,⁶¹ und die Lehre von den *genera dicendi* (*genus grande*, *genus medium*, *genus humile*). Von Vitruv auf die Säulenordnungen und von Alberti auf die Sakral- und die öffentliche und private Profanarchitektur übertragen,⁶² wurde die Dreistillehre auch für die Theorie und Praxis der Malerei und Skulptur maßgeblich. So haben z. B. Gauricus, Dürer und Lomazzo analog zu den Säulenordnungen eine Skala menschlicher Proportionsverhältnisse von einem Sieben- bis zu einem Zehn-Kopf-Typus systematisiert,⁶³ die als Merkmale des niederen, mittleren und großen Stils fungieren konnten. Wie noch eine Illustration aus dem *Groot Schilderboek* des holländischen Klassizisten Gérard de Lairese zeigt (Abb. 1, fig. 3), waren in der ständisch geordneten Gesellschaft Bauern klein und gedrunken, Standespersonen hingegen großgewachsen darzustellen.⁶⁴

Aufgrund der starken Traditionsbindung der in der Regel mit der Darstellung literarisch vorgeprägter mythischer und biblischer Stoffe befassten älteren Kunst waren für sie auch Aspekte der Topik, die in der Frühneuzeit eine gleichermaßen für die Wissenschaften und Künste zuständige Universalwissenschaft war,⁶⁵ und der *memoria* relevant.⁶⁶ In den Vordergrund traten diese mit dem Konzept der *imitatio*,

⁵⁶ Castiglione: Libro del Cortegiano, bes. I, 26.

⁵⁷ Siehe S. 328–331 im Beitrag zur Malerei der Renaissance und des Manierismus.

⁵⁸ Zu seiner Kontinuität in der Kunst der Moderne siehe D'Angelo 2005.

⁵⁹ Siehe Lee, 228–235; Rutherford/Mildner 1994, insbes. den Abschnitt zur Malerei u. Architektur; Valerius.

⁶⁰ Die Verfahrensschritte der *memoria* und *actio* bzw. *pronuntiatio* entfielen bei der Übertragung auf die bildenden Künste (Warncke, 25).

⁶¹ Siehe S. 322 im Beitrag zur Renaissance-Malerei.

⁶² Alberti Baukunst, 339–522 (Buch VII: Sakralbauten, VIII: Öffentliche Profanbauten, IX: Privatbauten).

⁶³ Valerius, 79–95.

⁶⁴ Der hohe Stil wird in Hinsicht auf die jungfräulichen Konnotationen der korinthischen Ordnung durch hochgewachsene Aristokratinnen repräsentiert. Die Illustration zeigt zudem sozial klassifizierte, vornehme und plumpe Arten, Glas und Besteck zu halten.

⁶⁵ Siehe Schmidt-Biggemann 1983.

⁶⁶ Siehe Pfisterer/Seidel.



Abb. 1: Gérard de Laresse: Het groot Schilderboek, Haarlem 1740, Tafel 54

aemulatio und *superatio*, das für alle Bereiche der frühneuzeitlichen Kultur maßgeblich wurde,⁶⁷ und insbesondere mit Vasaris Programmatik einer über die Bildtradition verfügenden, mit den Werken der besseren Meister wetteifernden Bildrhetorik, die die Kunst der dritten Generation seiner Künstlerviten – im Unterschied zur Nachahmung der ersten und zweiten Generation – auszeichnet.⁶⁸ Einer im Sinne der rhetorischen Trias von *doctrina* (bzw. *paecepta*), *exempla* und *imitatio* operierenden *ars docta* hat Giovanni Paolo Lomazzos seine 1590 publizierte *Idea del tempio della pittura* an die Hand gegeben.⁶⁹ Diese stellt ein der *ars inveniendi* und der *ars memoria* dienendes *teatro* dar, ein als Summe der Malerei konzipiertes Bild des Kosmos. Der ‚Tempel der Malerei‘ wird von sieben ‚Säulen‘ getragen, den jeweils bestimmte Qualitäten meisterhaft beherrschenden „governatori dell’arte“ (Michelangelo, Gaudenzio Ferrari, Polidoro da Caravaggio, Leonardo, Raffael, Andrea Mantegna, Tizian). Die in ihm potentiell vorhandenen Inventionen sind Kombinationen aller in der Tradition der Malkunst bereits kodifizierten Elemente. Als mnemotechnischer Apparat sollte der Traktat Lomazzos der Erzeugung aller denkbaren erfinderischen Vorstellungen dienen.

Das Konzept einer systematischen topischen Aneignung der Bildtradition bezeugt das Berliner Blatt mit beispielhaften Bild- und Textzitatzen zum Thema der Anklage und Rechtsprechung (Abb. auf S. 479) aus Peter Paul Rubens’ verlorenem ‚Theoretischen Studienbuch‘.⁷⁰ Nach Giovan Pietro Bellori enthielt dieses ...

Beobachtungen zu Optik, Symmetrie, Proportionen, Anatomie, Architektur und eine Erforschung der wichtigsten Affekten und Aktionen, gesammelt aus den Beschreibungen der Dichter zusammen mit den Demonstrationen der Maler. Da sind Schlachten, Schiffbrüche, Spiele, Liebesszenen [amori] und andere Leidenschaften und Geschehnisse, Abschriften von einigen Versen von Vergil und anderen mit Vergleichen [rincontri] vor allem von Raffael und der Antike.⁷¹

Deutlich zeigen sich hier die Relevanz des *ut pictura poesis* und die damals noch selbstverständliche Auffassung von einer in allen ihren Aspekten erlern- und lehrbaren Kunst sowie die Vorstellung, dass es für jeden darzustellenden Sachverhalt eine adäquate Bildform gebe, die zumindest in der klassizistischen Tradition bis zum Beginn der Moderne fortlebte. Weitere für die Künste wichtige Kriterien waren die von Bellori mit dem Stichwort der ‚Leidenschaften‘ (*passioni*) angesprochenen persuasiven Formen des *docere*, *delectare* und *movere* – ein Aspekt, den wir noch vertiefen werden –, die Wort- und Gedankenfiguren (Hyperbel, Paradoxon, Antithese bzw.

⁶⁷ Siehe Bauer 1992; Müller u. a. 2011.

⁶⁸ Hierzu und zur Gedächtnisfunktion der *Vite* siehe Brassat Hist., 112–116.

⁶⁹ Hierzu Stoichita 1995.

⁷⁰ Siehe S. 477 f. im Beitrag zur Barockmalerei.

⁷¹ Bellori, I, 266 (Übers. v. Autor).

contrapositum,⁷² Parataxe, Hypotaxe, Parallelismus, Metapher, Synekdoche etc.), die Unterteilung der Rede in *exordium* (Einleitung), *narratio* (Darlegung des Sachverhalts), *argumentatio* (Beweisführung) und *peroratio* (Redeschluss), die gelegentlich bei großen Bildzyklen zur Anwendung kam,⁷³ und manches mehr. Mit den barocken Thesenblättern, die im 17. Jh. vor allem an Universitäten der Jesuiten ihre Blütezeit hatten, gab es sogar eine Bildgattung, die unmittelbar aus einer rhetorischen Praxis, der Disputation, hervorgegangen ist.⁷⁴

3 Das persuasive Vermögen des Kunstwerks

Bilder sind wahrnehmungsnahe Medien, zugleich semantisch füllige, in hohem Maße welthaltige und daher zur Bedeutungsintransparenz neigende Zeichenkomplexe. Aufgrund ihrer Abstraktheit ist Sprache selektiver in ihrem Zugriff auf ‚Wirklichkeit‘ und in höherem Maße zu präzisen Aussagen und z. B. zur Artikulation logischer Schlussfolgerungen befähigt. Dem Rechnung tragend, hat Jakob Burckhardt in Zusammenhang mit der frühen griechischen Kultur tatsächlich den „Gedanke[n]“ als „Feind der schönen und überreichen Bildlichkeit“ bezeichnet und von einem Gegensatz von Logos und Aisthesis und einer „Feindschaft“ von Philosophie und Kunst gesprochen.⁷⁵ Diese Bewertung würde heute wohl kaum mehr mit ungeteiltem Zuspruch rechnen können, denn Kunstwerke haben zweifelsohne diskursive Fähigkeiten und sind zudem Objekte, die Sprache, nämlich ihren kommunikativen Gebrauch anregen und vor allem auf diesem Wege zum *fait social* werden.⁷⁶ Gleichwohl charakterisiert die von Burckhardt angesprochene Welthaltigkeit und semantische Fülligkeit visuelle Medien und stellt ein kardinales Differenzkriterium zur Sprache dar. Die mittelalterliche Kunst, von den Theologen auf die Funktion der Visualisierung der Heiligen Schrift verpflichtet, trug dem Rechnung, indem sie sich einer signitiven Bildsprache bediente, Natur in der Regel nur abbreviaturhaft repräsentierte und ihre *mimesis* und Welthaltigkeit somit beschränkt, nämlich an die Vorgaben des biblischen Textes

⁷² David Summers hat darauf hingewiesen, dass Quintilian die Begriffe *antithesis* und *contrapositum* als Synonyme gebraucht hat, und die Gestaltungsmittel des Kontraposts und der *figura serpentinata* auf diese Gedankenfigur zurückgeführt. (Summers 1972; Summers 1977.)

⁷³ Siehe Hundemer und den Beitrag von Werner Telesko zur barocken Deckenmalerei.

⁷⁴ Siehe den Beitrag von Birgit Ulrike Münch.

⁷⁵ „[...] letztere verherrlichte den Mythos, von welchem erstere das griechische Bewußtsein frei zu machen bemüht war; der Gedanke war der Feind der schönen und überreichen Bildlichkeit“. (Burckhardt 1900, 49.) Bei diesen Ausführungen ging Burckhardt von einem Einsetzen kunsttheoretischer Reflexion erst in alexandrinischer Zeit aus (Burckhardt 1900, 52), eine Annahme, die Nadia Kochs hiesiger Beitrag widerlegt.

⁷⁶ Luhmann 1986, passim, bes. 627; Luhmann 1995.

gebunden blieben.⁷⁷ Auch Alberti hat die „überreiche Bildlichkeit“ in Zusammenhang mit seiner rhetorischen und dezidiert sprachanalogen Bildkonzeption⁷⁸ offenbar als Problem reflektiert und für das Gemälde *perspicuitas* (Klarheit) und *varietas* (Vielfalt) gefordert, hingegen eine Überfülle von Details (*copia*) abgelehnt.⁷⁹ Gleichwohl sollte seine Angleichung der Kunst- und Alltagswahrnehmung, seine Definition des Gemäldes als „fenestra aperta“, als Schnitt durch die Sehpyramide des Betrachters,⁸⁰ und als illusionistisches, dem Wahrheitsanspruch des *verosimile* verpflichtetes Kunstwerk auf eine reiche, wirklichkeitsgesättigte Bildlichkeit hinauslaufen.

3.1 Die Wirkungsstrategien

Die mittelalterliche Kunst hatte den Ansprüchen theologischer Kompetenz zu genügen, die umgehend nach dem Sieg des Nominalismus zugunsten des *verosimile* relativiert wurden, eines der Entfaltung einer reichen Bildlichkeit zuträglichen Beglaubigungsmaßstabs. Folgerichtig konnte sich fortan insbesondere unter dem Patronat der sich auf Duns Scotus und Ockham berufenden Franziskaner die illusionistische Malerei der Giotto-Zeit entfalten, als deren theoretischer Agent schon Roger Bacon (ca. 1220–92) eine propädeutische, an der sichtbaren Realität orientierte, auf die Prinzipien der Optik und Geometrie begründete Kunst forderte.⁸¹ Hatte die mittelalterliche Kunst sich einer konstativen Bildsprache und lokutiver und illokutiver Gesten ihres Bildpersonals bedient, so können wir schon in der Malerei Giottos Ansätze einer performativen Bildsprache und perlokutiver Gesten feststellen.⁸² Mit der Geometrisierung und Perspektivierung des Bildraums, dem Einsatz von Rückenfiguren und von auf ein emotionales Miterleben zielenden Affektdarstellungen (Abb. 2) wurde Giotto zum Wegbereiter einer rhetorischen Kunst.⁸³ Folgerichtig sollten daher Alberti in seinem Malereitratat Giottos *Navicella* als einziges nicht antikes Bildbeispiel erwähnen⁸⁴ und Vasari seine Künstlerviten, eine Geschichte der (Re-)Rhetorisierung der Künste, mit Cimabue und Giotto beginnen lassen. Der Neostoizismus des Trecento hat solche wirkungsästhetischen Tendenzen vielfach wieder zurückdrängen können, die hingegen im Quattrocento zur Entfaltung kamen. So weist z. B. Andrea Mantegnas wahrscheinlich um 1470 entstandener Kupferstich mit der *Grablegung Christi*

⁷⁷ Siehe Maguire 2005.

⁷⁸ Nach ihm konstituiert sich das Bild, dem logischen Satzbau von *Wort-Gefüge-Satz* und *Abschnitt* entsprechend, in Flächen, Gliedern, Körpern und ganzen Gruppen. Siehe Baxandall, 121–139.

⁷⁹ Alberti: *De pictura*, (II) 39 f.

⁸⁰ Alberti: *De pictura*, (I) 19 sowie 12.

⁸¹ Vgl. Perrig 1986.

⁸² Siehe Gandelmann 1992.

⁸³ Siehe den Beitrag von Michael Viktor Schwarz.

⁸⁴ Alberti: *De pictura*, (II) 42.



Abb. 2: Giotto: Beweinung Christi, um 1305, Padua, Arena-Kapelle

(Abb. 3) eine durch und durch rhetorische Bildkonzeption auf. Schon von Baxandall als beispielhafte Umsetzung von Albertis *historia*-Konzept gedeutet,⁸⁵ zeigt dieser am rechten Bildrand die Rezeptionsfigur des schreienden Johannes,⁸⁶ die übrigens auf den Johannes in Masaccios *Trinitätsfresko* (1425–28?, Florenz, Santa Maria Novella) zurückgeht und deren Physiognomie einer antiken tragischen Theatermaske nachgebildet ist. Albertis Maßgaben, insbesondere seinem Lob einer antiken *Grablegung des Meleager*,⁸⁷ folgend, betonte Mantegna den physischen Vorgang des Tragens in seiner Darstellung, die zehn Figuren zeigt, obwohl keines der Evangelien von so vielen

⁸⁵ Baxandall, 133f. Zum Folgenden siehe weiter Brassat 2007, 292–297.

⁸⁶ Alberti hatte gefordert, die affektive Stimmung der Darstellung durch solche Rezeptionsfiguren anzuzeigen: *De pictura*, (II) 42.

⁸⁷ Alberti: *De pictura*, (II) 37.



Abb. 3: Andrea Mantegna: Die Grablegung Christi, um 1470, Kupferstich

Beteiligten der Grablegung Christi berichtet. Mit der Figur des jungen Mannes am Eingang des Grabes, der ein Tuch vor sein Gesicht hält, zitierte er zudem den Topos vom ‚verhüllten Haupt‘, den Bericht, nach dem Timanthes in seiner *Opferung der Iphigenie*, die Figur mit den stärksten Affekten, den Vater Agamemnon, mit verhülltem Haupt dargestellt hat.⁸⁸

Entspricht Mantegnas Darstellung in vielerlei Hinsicht Albertis Maßgaben, so steht sie zugleich in eklatantem Widerspruch zu dessen auf Ciceros *De oratore* zurückgehender Präferenz der ethischen Wirkungsfunktion und seinen Vorbehalten gegen das *pathos*. Leidenschaftliche Bewegungsmotive, so hatte Alberti erklärt, ließen jede Figur wie einen Fechtmeister oder Gaukler wirken, verrieten „eine allzu zügellose künstlerische Begabung (ingenium)“ und stellten die Würde der Malerei in Frage.⁸⁹ Das Blatt Mantegnas aber, der in ihm auch Anregungen von Donatellos Relief mit der *Grablegung Christi* (um 1445–48) am Hochaltar von Sant’Antonio in Padua verarbeitet hat, ist „ein Parforce-Akt dramatischer Inszenierung und überbietet im Fortissimo der

⁸⁸ Cic. or., 22, 74; Plinius Nat. hist., XXXV, 74; Quint., II, 13, 13; Alberti: De pictura, (II) 42.

⁸⁹ Alberti, 277 [De pictura, (II) 44].

Tonlage auch die antiken Kompositionen, an denen es der Kenner messen konnte.“⁹⁰ Es ist anzunehmen, dass Mantegna mit dem drastischen Ausdruck des Schmerzes der Hinterbliebenen und der durch divergierende Bewegungs- und Blickrichtungen bestimmten, ‚zerrissenen‘ Komposition, in der eine harte Zäsur zwischen den Figurengruppen um Christus und um Maria verläuft, eine kathartische Wirkung intendiert hat. Denn dem auf eine Erregung der Affekte zielenden visuellen Befund steht das Wort entgegen, die Inschrift „HVMANI GENERIS REDEMPTOR.I“ auf dem Sarkophag, die auf den höheren heilsgeschichtlichen Sinn des Geschehens hinweist und offenbar die erregten Affekte wieder besänftigen und die Anschauung in Reflexion überführen soll. Wurde das Konzept der *katharsis* von Renaissance-Theoretikern überwiegend abgelehnt, so hat Mantegna offenbar eine entsprechende Wirkung in seinem Kupferstich angestrebt. Gleichwohl muss dieser seinerzeit äußerst kühn und aus kirchlicher Sicht sogar anstößig gewirkt haben. So hat insbesondere das verbreitete Motiv der ohnmächtig zusammengebrochenen Maria Kritik auf sich gezogen. Der einflussreiche Ordensgeneral der Dominikaner und Professor der Sapienza Tommaso de Vio, genannt Cajetan, sollte dieses in seinem Traktat *De Spasmo beatæ virginis Mariæ* (1506) für unsinnig erklären: Maria sei nicht ohnmächtig geworden, da sie keinen Zweifel an der Auferstehung Christi hatte.⁹¹ Wie auch Mantegnas Wahl von zehn Figuren zeigt, ging die Rhetorisierung der Künste mit ihrer Autonomisierung einher, da sie Kriterien einer bildrhetorischen bzw. –poetischen Stimmigkeit bereitstellte, die gegenüber der Kompetenz der Theologen ein Eigenrecht beanspruchten.

Albertis analogistische Theorie der Affekterregung durch das Kunstwerk fußte vor allem auf Cicero, der in *De oratore* den Tonfall, die Mimik und Gestik des Redners als über jegliche Sprachgrenzen hinweg allen Menschen verständlichen Ausdruck der Gemütsbewegungen definiert⁹² und diese nicht-logischen Überzeugungsmittel der *actio* mit den Farben der Malerei und den Tönen der Musik verglichen hat.⁹³ Unter der Voraussetzung, dass Merkmale der *actio* damit zu *mimesis*-Kriterien wurden⁹⁴ – ein Problem, das sich auch der literarischen Rhetorik stellte –, waren die *officia oratoris*, die Wirkungsfunktionen des *docere*, *delectare* und *movere*, auf die Künste

90 Belting 1985, 37 f.

91 Siehe Gardner von Teuffel 1987, 23 f. (mit Beispielen von Künstlern, die dann auf dieses Motiv verzichten sollten).

92 Cic. De or. III, 216 u. 223; vgl. Quint. XI, 3, 87.

93 Cic. De or. III, 216 f.

94 Wenn aber z. B. Pollaiuolo im *Kampf der zehn nackten Männer*, Raffael im *Bethlehemitischen Kindermord* (Abb. auf S. 401 u. 403), der übrigens auch auf eine Tradition byzantinischer Predigten und Bilder zurückgeht (siehe Cropper/Dempsey 1996, 258–260 sowie Maguire 1981, 24–34), Giambologna im *Raub der Sabinerinnen* (Abb. auf S. 358) und Rubens im *Leukippidenraub* (um 1618, München, Alte Pinakothek) die sujetbedingten leidenschaftlichen Bewegungen ostentativ einer strengen choreographischen Kontrolle und feinem ästhetischen Kalkül unterwarfen, schulten sie das Publikum darin, zwischen dem affektgeladenen Inhalt und dem kontrollierten Hervorbringungsakt zu unterscheiden. Siehe Brassat 2001, 47–50.

übertragbar und sie erwiesen sich tatsächlich als eines der wichtigsten, tragfähigsten Kriterien, die diese der Rhetorik entlehnt haben. Denn sowohl an der Kunst der Antike, als auch der Renaissance lässt sich beobachten, dass eine der ethischen Wirkungsfunktion assoziierte ideale Schönheit, die Aristoteles auf das Ideal der goldenen Mitte bezogen hat,⁹⁵ konstitutiv für die Künste wurde. Dagegen haben sich pathetische Darstellungsformen, vom späten Cicero, Hermogenes, Longin u. a. zum höchsten Maßstab der Beredsamkeit erhoben, nur allmählich durchsetzen können. Aristoteles hatte das *pathos* als „gerechte Entrüstung“ definiert und diesen Affekt, den man ja sogar den Göttern zutraue, wie auch den „Kummer über unverdientes Unheil“ als Zeichen einer edlen Gesinnung bewertet.⁹⁶ Gleichwohl war die Frage der Statthaftigkeit des *pathos* in den bildenden Künsten in der Antike und abermals seit Giotto und in besonderem Maße seit Alberti eine brisante, zu der im Quattro- und Cinquecento jede Darstellung z. B. der Grablegung und Beweinung Christi Stellung beziehen musste.⁹⁷ An ihr haben sich große Gegensätze entzündet, wie der Wettstreit zwischen Michelangelo, dem Protagonisten der *terribilità*, und Raffael, dem Meister der *grazia*, und später sollte sie zur Demarkationslinie zwischen der barocken und der klassizistischen Tradition werden. In der Kunsttheorie lässt sich verfolgen, wie verschiedene Autoren, z. B. Leonardo da Vinci, gegen Albertis pejorativen *pathos*-Begriff argumentierten, der dann von der gegenreformatorischen Kunsttheorie überwunden wurde, die das *pathos* als geeignetes Mittel der Instruktion Ungebildeter legitimierte, aber für die klassizistische Tradition maßgeblich blieb.⁹⁸ Dennoch blieb der Aspekt der Wirkungsqualitäten in der Kunsttheorie eigentümlich unterbelichtet. Um Phänomene wie Michelangelos *terribilità* oder die *atrocitas* (Scheußlichkeit) und das theatraalisierte *pathos* barocker Martyriumsdarstellungen zu verstehen, sind wir auf rhetorische und poetologische Schriften verwiesen,⁹⁹ die gemeinsam mit den Theorien der weiteren Künste in der Frühen Neuzeit komplementäre und kontingente Felder einer Lehre vom besseren Leben waren.¹⁰⁰

3.2 Die argumentativen Mittel

Sprachen wir von der Welthaltigkeit und semantischen Fülligkeit von Werken der bildenden Kunst, so ist gleichwohl zu betonen, dass sich visuelle Rhetorik nicht auf nicht-logische, nicht-dialektische Überzeugungsmittel beschränkt. Die Auffassung,

⁹⁵ Arist. EN, II, 5 (1106b).

⁹⁶ Arist. Rhet., II, 9 (1386b).

⁹⁷ Siehe Brassat 2007 (mit mehreren sich kritisch auf Mantegnas Kupfer beziehenden Werken).

⁹⁸ Siehe Brassat Mal., 767–777.

⁹⁹ Siehe die Beiträge zum Erhabenen und zur Barockmalerei in diesem Band.

¹⁰⁰ Le Rider betont: „Jusqu’au XVIII^e siècle, tous les arts (littérature, peinture, architecture, sculpture, musique [...]) utilisent la même terminologie“. (Le Rider 1997, 9.)

dass rationale Argumentation über Visualität und Ikonizität allein nicht möglich sei, ist verbreitet, aber nicht stichhaltig.¹⁰¹ Zweifellos sind klassische argumentative Verfahren wie der Syllogismus dem Kunstwerk fremd.¹⁰² Doch der Künstler kann in seinem Werk argumentative Strukturen ausbilden,¹⁰³ er kann ebenso Analogsetzungen vollziehen wie Gegensätze vor Augen führen¹⁰⁴ und mittels einer zirkulären Sinnanreicherung weitere fortschreitende Differenzierungen vornehmen, er kann mit den Mitteln der Allegorie das Allgemeine darstellen und es in Bezug zum Besonderen setzen, mit der kodifizierten Semantik des Motivrepertoires argumentativ operieren und durch intertextuelle Bezüge komplexe Sinnimplikationen vermitteln (z. B. wenn in den Fresken in San Francesco in Assisi Rückgriffe auf die Christus-Ikonographie die Christus-Ähnlichkeit des Heiligen betonen) und manches mehr. Die argumentativen Möglichkeiten insbesondere der Malerei wurden vor allem in allegorischen Bildprogrammen in Kirchen und Herrschaftsarchitekturen ausgeschöpft.

Komplexe argumentative Verfahren charakterisieren z. B. Ambrogio Lorenzettis Fresken im Rathaus von Siena, gemalt rund 110 Jahre, nachdem Giotto die Allegorie des *Comune rubato* im Florentiner Bargello, dem Sitz des Podestà, geschaffen hatte, die den Sinn für das Gemeinwohl und die Einsicht in die Notwendigkeit der regulativen Tätigkeit der kommunalen Exekutive fördern sollte.¹⁰⁵ In der *Allegorie des guten Regiments* (Abb. 4, siehe auch die Abb. auf S. 561) verdeutlicht die Metapher des Seils, das die zudem das Zepter haltende Rechte der von Tugenden umgebenen Personifikation der *Civitas* mit den Händen der im Vordergrund versammelten Ratsmitglieder und den Waagschalen der links im Bild thronenden *Justitia* verbindet, dass das gute Regiment auf dem Ratschluss vieler beruht. Seine Folgen veranschaulicht das flankierende Fresko. Diese Inkunabel der neuzeitlichen Landschaftsmalerei zeigt die Stadt Siena und ihr Umland im Zustand der Prosperität und kulturellen Blüte, während die Fresken auf der gegenüberliegenden Längswand die *Allegorie des schlechten*

101 Nur von eingeschränktem Nutzen sind in unserem Zusammenhang die Untersuchungen von Bildwissenschaftlern, die der Frage nach dem Persuasionspotential des Bildes in Hinsicht auf sämtliche Bildmedien nachgehen, also auch unter Berücksichtigung z. B. der Schwarz-Weiß-Fotografie, weshalb die Farben ein bildtheoretisch akzidentieller, zu vernachlässigender Aspekt sind (Knappe 2007, 12). Sachs-Hombach und Masuch kommen zu dem Ergebnis, dass „visuelle Argumente [...] zumeist eines klar bestimmten, in der Regel sprachlich vorgegebenen Kontextes“ bedürfen (Sachs-Hombach/Masuch 2007, 67), wobei sie sich am einzelnen fotografischen Bild und der naturwissenschaftlichen Illustration orientieren. In Hinblick auf die ältere Kunst, zumal die Malerei mit ihrem fiktiven Potential, die sich noch ganz selbstverständlich sprachnaher Darstellungsmittel wie der Allegorie bediente, stellt sich dies freilich anders dar.

102 Vgl. zum Enthymen S. 505 im Beitrag von Werner Telesko.

103 Siehe z. B. Büttner 1994 sowie Belting/Blume 1989; Bredekamp/Schneider 2006. Zum *argumentum*-Begriff der Frühneuzeit siehe Warncke, 111–136.

104 Ein häufig angewendetes Darstellungsmittel ist auch der amplifizierende Vergleich, siehe S. 327 im Beitrag zur Malerei der Renaissance und des Manierismus.

105 Vgl. S. 222–225 im Beitrag von Michael Viktor Schwarz.



Abb. 4: Ambrogio Lorenzetti: Allegorie des guten Regiments, Die Folgen des guten Regiments, 1338/39, Siena, Palazzo Pubblico, Sala delle Nove

Regiments mit der thronenden Tyrannis und daneben einen durch Rechtlosigkeit und Gewalt verwüsteten Stadtstaat vor Augen führen. In leicht verständlicher Weise sind hier zur Unterweisung der Ratsherren kausale Zusammenhänge, Bedingungen für Recht, Ordnung und Prosperität visualisiert. Einzelne Personifikationen sind hier noch durch Inschriften identifiziert – ein Hilfsmittel, auf das die Malerei mit steigendem Bewusstsein ihrer genuinen Mittel später verzichten wird.¹⁰⁶

Das argumentative Vermögen des Bildes kann sich optimal in komplexen, mehrere Register umfassenden Bildsystemen entfalten.¹⁰⁷ Wie sehr dieses auch dem auf das kardinale Differenzierungsmittel des Bedeutungsmaßstabs verzichtenden, dem Gebot des *verosimile* verpflichteten Einzelbild eignet, sei hier an einem Werk von Peter Paul Rubens verdeutlicht. In den Jahren 1629/30, während er als Diplomat in spanischen Diensten am englischen Hof tätig war, schuf dieser die Allegorie *Minerva beschützt Pax vor Mars* (Abb. 5). Das Gemälde zeigt links vor der bildmässig angeordneten Minerva die durch das helle Inkarnat ihres nackten Oberkörpers hervorgehobene Figur des Friedens. Als *Pax lactans*, die das Kind zu ihrer Linken stillt, vereint sie in sich Merkmale Mariens, der Venus sowie der Eirene, der Amme von Pluto, dem

¹⁰⁶ Siehe Krüger 2003.

¹⁰⁷ Siehe Ganz/Thürlemann 2010.



Abb. 5: Peter Paul Rubens: Minerva schützt Pax vor Mars, 1629/30, London, Nat. Gall.

Gott des Reichtums.¹⁰⁸ Vor ihr wälzt sich ein Leopard am Boden, darüber offeriert ein Satyr Kindern Trauben und Früchte, eine Grazie bringt Handwerksprodukte – Früchte des Friedens – herbei und eine weitere schlägt tanzend ein Tamburin. Man muss diese vier fächerförmig angeordneten Figuren als Einheit betrachten und somit ihre räumliche Signifikation berücksichtigen, um zu erkennen, dass sie den evolutionären Prozess einer Kultivierung der Natur beschreiben: Die unberechenbare, gefährliche Raubkatze, die in der zeitgenössischen Emblematik dem unersättlichen Tyrannen gleichgesetzt wurde,¹⁰⁹ ist dessen niederste Stufe; der Satyr zeigt bereits ein entwickeltes soziales Verhalten und die Grazie mit den handwerklichen, der Natur abgewonnenen Erzeugnissen steht ein für deren behutsame Nutzung. Im Tanz der zweiten Grazie schließlich begeht die sich über die *necessitas* erhebende menschliche Vernunft ihre Versöhnung mit der eigenen, zu bändigenden Natur.

Während im Vordergrund der rechten Bildhälfte der Hochzeitsgott Hymen Kinder zur Pax geleitet, drängt dahinter Minerva, die Göttin der Weisheit, den geharnischten

¹⁰⁸ Kaulbach 1998, 570.

¹⁰⁹ Henkel/Schöne 1967, 406 f. Der Panther, der in Rubens' Bild zum Spielen aufgelegt zu sein scheint und seine Tatzen nach den Trauben streckt, galt auch als Tier, das sich trunken kampfflos ergibt. Siehe Henkel/Schöne 1967, 404.

Kriegsgott ins Abseits. Den Kopf zurück gewandt, scheint Mars mit schreckgeweiteten Augen in der Raubkatze sein gefährliches, asoziales Wesen zu erkennen, während in diesem Moment der Selbsterkenntnis die Furie Alecto gleichsam aus ihm herausfährt und ihm voran entflieht.

Inmitten des allegorischen Personals sind rechts im Bild die Töchter des Malers Balthasar Gerbier zu sehen, der Rubens' Gastgeber und Verhandlungspartner in London war. Mit großen Augen blickt die jüngere der beiden zum Betrachter. Die rationale, das Wesen des Krieges erörternde Argumentation mündet ein in den eindringlichen Blick der Schutzbedürftigen, der an die Fürsorge des Betrachters appelliert, in erster Linie an den englischen König Charles I., den *pater patriae*, dem Rubens das Gemälde zum Geschenk machte.¹¹⁰ Seine Friedensallegorie ist somit ein Musterbeispiel eines rhetorischen Bildes, dessen Thematik im Sinne der rhetorischen *inventio* in Hinblick auf bestimmte Adressaten gewählt und ausgearbeitet wurde und das diesen mit argumentativen und der intendierten Wirkung dienenden ästhetischen Mitteln (der ethischen Wirkungsfunktion angemessene Komposition und Farbgebung, Affektbrücke) eine bestimmte Handlungsoption nahebringen sollte.

4 *Aemulatio* und Beobachtung zweiter Ordnung. Die Rhetorik des selbstreflexiven Kunstwerks

Kunstwerke sind theoriehaltige Gebilde. Wenn Mantegna in seinem Grablegungs-Kupferstich (Abb. 3) auf andere Kunstwerke, darunter antike Meleager-Sarkophagen und Donatellos Relief in Sant'Antonio, Bezug nahm, wenn er zudem programmatisch kunsttheoretische Grundsätze Albertis befolgte, andererseits aber mit dem vehementen *pathos* gegen solche verstieß, so produzierte er ein Werk, das selbst eine kunsttheoretische Stellungnahme darstellte. Die *Grablegung Christi* ist auch insofern ‚rhetorisch‘, als sie ein Statement, ja Plädoyer in einem Prozess visueller Kommunikation war, das mit gewissen Seherwartungen des Publikums rechnete und dieses von der Berechtigung und Stimmigkeit der eigenen unkonventionellen Lösung überzeugen wollte.¹¹¹

Man hat erklärt, dass Bilder insofern grundsätzlich rhetorisch sind, als sie dem Betrachter eine bestimmte Haltung gegenüber dem Dargestellten und eine bestimmte „Sichtweise“ nahebringen, da jedes Bild „ein sichtbares Was immer nur mittels eines

¹¹⁰ Siehe Rosenthal 1989.

¹¹¹ Vgl. Knape 2007, 16: „Der Bildermacher tritt in die Rolle des Orators, wenn er sich in einem [...] widerständigen, rhetorikbezogener Bedingungskontext sieht und sich im Interesse seines Anliegens mit ihm auseinandersetzen will.“

ebenfalls sichtbaren Wie“ zeige.¹¹² Allerdings gibt es auch die Tendenz von Medien, ihre Vermittlungsleistung und somit das ‚Wie‘ an-ästhetisch werden zu lassen, z. B. auf bildmagische, präsentistische Effekte, auf „ikonische Ineinssetzung“, nicht „ikonische Unterscheidung“ zielende, sich mit dem Erreichen ihrer suggestiven Ziele gleichsam selbst aufhebende, immersive Bilder.¹¹³ Das explizite Thematisieren des ‚Wie‘ ist immer an die Voraussetzung eines gewissen Maßes an künstlerischer Autonomie und Ausdrucksvariabilität gebunden. Dieses war im Mittelalter kaum gegeben, während es in der Frührenaissance mit der Intellektualisierung der Kunstproduktion und dem Aufkommen des künstlerischen Wettbewerbs selbstverständlich wurde.¹¹⁴

Ein frühes Beispiel, in dem eine Beobachtung zweiter Ordnung, die nicht nur das ‚Was‘, sondern auch das ‚Wie‘ reflektiert, manifest wird, ist Fra Angelicos *Pala di San Marco* (Abb. 6). In diesem Altarbild hat der Maler auf den legendären Wettstreit von Zeuxis und Parrhasios Bezug genommen, in dem Zeuxis Trauben malte, die so täuschend echt aussahen, dass Vögel herbeiflogen, um nach ihnen zu picken. Als er stolz seinen Kontrahenten aufforderte, den Vorhang vor seinem Bild zurückzuziehen, musste er erkennen, dass dieser nur gemalt war.¹¹⁵ Er hatte die Tiere, der siegreiche Parrhasios aber sogar ihn selbst zu täuschen vermocht. Fra Angelicos Bezugnahme auf diesen Wettbewerb ist evident, weil in seinem Werk zu dem Motiv der zurückgeschlagenen Vorhänge, einem Offenbarungs- (*revelatio*) und Mariensymbol, noch ein zweites Trompel’oeil hinzukommt: das an seinem unteren Rand bildmässig zu sehende, Christus am Kreuz zeigende fiktive Täfelchen. Da man solche, damals in Florenz in großer Zahl produzierte Gnadenbilder oder auch Kruzifixe auf der Altarmensa aufstellte und den Gläubigen im Rahmen der Liturgie zum Kuss reichte, musste ein zeitgenössischer Betrachter dieses auf den ersten Blick für eine Realie halten. Er sollte also einen auf die Reflexion der medialen Bedingtheit des Dargestellten drängenden Prozess der Täuschung und Enttäuschung (*inganno e disinganno*) durchlaufen. Fra Angelico, ein Vertreter jenes „Vergleichs-“ oder „Kompromisstils“,¹¹⁶ in dem um die Jahrhundertmitte zahlreiche Künstler die Errungenschaften der Florentiner Pionierkunst der 1420er Jahre mit dem gotischen Erbe synthetisierten, hat mit dem Bild im Bilde zudem betont, dass sein Werk ein Produkt selektiven Verhaltens ist. Denn bei diesem handelt es sich um ein im Stil des Trecento gemaltes, noch den von Alberti kritisierten Goldgrund¹¹⁷ aufweisendes kunsthandwerkliches Produkt. Bei seiner Dar-

112 Wiesing 2007, bes. 38–41, Zitat: 40. Wiesing fasst diese „Sichtweise“ mit dem Begriff des „Stils“ und erklärt: „Der Stil ist eine Bedingung der Möglichkeit des bildlichen Zeigens.“ (Wiesing 2007, 39.)

113 Boehm 1994a, 331 u. 336; Wiesing 2007, 44–48. Die sich von solchen Bildern unterscheidende Selbstreflexion von Bildern, die das ‚Wie‘ thematisieren, wurde für den modernen Kunstbegriff konstitutiv. Wiesing erklärt sie zum Merkmal des rhetorischen Bildes.

114 Siehe Pfisterer 2002.

115 Plinius Nat. hist., XXXV, 64 f.

116 Warnke 1981, 12.

117 Alberti: *De pictura*, (II) 49.

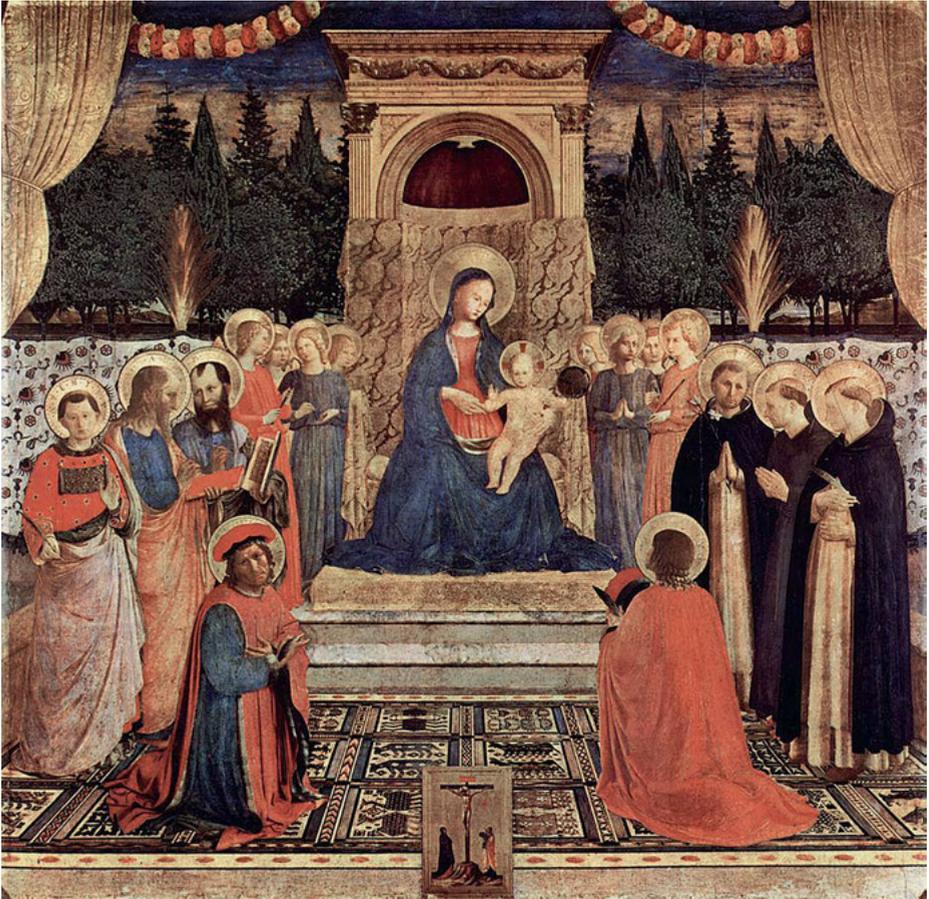


Abb. 6: Fra Angelico: Pala di San Marco (Madonna mit Kind, Engeln und Heiligen), um 1438–40, Florenz, Museo di San Marco

stellung hat sich der Maler historisierender Mittel, „eines anderen Sprache“,¹¹⁸ der rhetorischen *sermocinatio* bedient.¹¹⁹ Von der „Heteroglossia“ der intern dialogisierten Rede sprach Michail Bachtin,¹²⁰ Niklas Luhmann mit Humberto R. Maturana von der „Beobachtung zweiter Ordnung“ und mit Talcott Parsons von einem „reentry der Form in die Form“.¹²¹ Der immanente Vergleich (ital.: *paragone*) mit dem Gnadenbild,

¹¹⁸ Bachtin 1979, 213. Siehe auch Kemp 1995.

¹¹⁹ Lausberg El., 142 f.

¹²⁰ Wie Anm. 118.

¹²¹ Luhmann 1995, 19 u. 92–165.

der agonale Züge hat, aber wohl kaum als ein rigoroses Bekenntnis zum Neuen aufzufassen ist,¹²² lässt die stilistischen Besonderheiten der Pala di San Marco hervortreten. Mit ihm hat der Maler verdeutlicht, dass sein stilistischer Habitus nur eine von zahllosen Möglichkeiten war – bald darauf sollte Filarete in seinem 1461–64 verfassten Architekturtraktat den Begriff des Individualstils, des „stile di chiascheduno“, in die Kunsttheorie einführen.¹²³

Solche Selbstreflexivität, die geboten war, um den Gebrauch sakraler Kunst gegen den Idolatrieverdacht zu rechtfertigen, sollte zum distinkten Merkmal avancierter Kunst werden. Mit der steigenden Relevanz der *aemulatio*, die man als sämtliche Bereiche der frühneuzeitlichen Kultur prägendes Dispositiv charakterisiert hat, und ihrer „Überbietungslogik[...]“¹²⁴ wurde die Reflexion des ‚Wie‘ zum selbstverständlichen Anspruch an die Kunstproduktion und –rezeption und der Stil zum wichtigen Faktor der Selbstreproduktion der Kunst.¹²⁵ Rhetorisch wurden die damit zunehmend theoriehaltigen Kunstwerke auch, weil sie sich mit ihresgleichen maßen, ein agonaler Diskurs der Werke entstand und Kunst Kunst imitierte, überbot, ironisierte, parodierte und innovierte – eine rhetorische Dimension, die bis in die Kunst unserer Zeit fortlebt.

Die Selbstreflexion von Kunstwerken zielte in Spätmittelalter und Frührenaissance vorwiegend auf eine Legitimierung des sakralen Bildgebrauchs und entfaltete die Paradoxien der Beobachtung der nicht beobachtbaren himmlischen Seinssphäre, während später zudem der *paragone*, der Wettstreit von Malerei und Dichtung, für sie leitend wurde.¹²⁶ So vergegenwärtigt Raffaels Altarbild der *Verzückung der Heiligen Caecilia* (Abb. 7) im Typus der *Sacra Conversazione* etwas nur in Grenzen bildlich Darstellbares: die *auditio spiritualis* himmlischer Engelschöre, welche Caecilia bewegte, vor dem Traualtar Keuschheit zu geloben. Das Gemälde bekundet einen emphatischen Begriff des Bildvermögens. Es zeigt, dass die Malerei die sinnliche Totalpräsenz der menschlichen Gestalt und ‚göttliche‘ Harmonie ihrer Glieder „in lunga permanenzia“ vor Augen stellen kann, welche, wie Leonardo betonte, die Dichtung nur sukzessiv zu beschreiben vermag, einen Teil erst, „wenn der vorangegangene schon gestorben ist“.¹²⁷ Mit dem genialen Einfall des Motivs der herabsinkenden Flöten, die sich aus dem verkehrt herum gehaltenen Organetto der dem Weltlichen Entsagenden lösen und im nächsten Moment auf dem Boden, neben den weiteren defekten Instrumenten landen werden, demonstrierte Raffael zudem, dass auch die Malerei erzählen

122 Hierzu und zu den in diesem internen Dialog entfalteten Paradoxien siehe Brassat 2005, 54–56.

123 Pfisterer 2002a, 243.

124 Müller/Pfisterer 2011, 16.

125 Luhmann 1986.

126 Siehe Belting 1990; Stoichita 1998; Krüger 2001; Von Rosen/Krüger/Preimesberger 2003 und den Beitrag von Ulrich Pfisterer im vorliegenden Band.

127 Leonardo 1995, 23 f. Siehe das Originalzitat auf S. 244, Anm. 50 im vorliegenden Band.



Abb. 7: Raffael: Die Verzückung der Heiligen Caecilia, um 1514, Bologna, Pinacoteca Nazionale

und über die Zeit verfügen, nämlich zukünftig sich Ereignendes zumindest andeuten kann.¹²⁸

Auch in Parmigianinos *Sturz Pauli* (um 1552, Wien, KHM) überschreitet die Malerei im Bewusstsein derselben ihre Grenzen, wenn sie den zornigen Ruf Gottes „Saulus, Saulus, warum verfolgst Du mich?“ durch den mimischen Ausdruck des Gestürzten, der offensichtlich konzentriert hört, während sein suchender Blick ins Leere geht, und das sich aufbäumende Pferd anschaulich macht. Im protestantischen Holland malte Rembrandt das Doppelporträt *Der Mennonitenprediger Anso und seine Frau* (1641, Berlin, Gemäldegalerie Alter Meister), in dem das gesprochene Wort des Cornelis Claez. Anso, der als guter Redner bekannt war, den Raum füllt und augenscheinlich seine ergebene zuhörende Frau ‚fesselt‘. Manchen Gemälden verleiht das derart ‚sichtbar gemachte‘ Wort enigmatischen Charakter, z. B. Jacob Jordaens’ *Satyr beim Bauern* (Abb. 8), einem Gemälde, bei dem man angesichts eines Satyrs und der Mitglieder einer flämischen Bauernfamilie, die die mythische Gestalt beobachten und gestenreich über sie disputieren, darauf kommen muss, was zwischen ihnen vorgefallen ist.¹²⁹

Als gemalte Reflexionen über die Differenz von Bild und Sprache bezeugen solche Werke ein zunehmendes Bewusstsein derselben, wobei sie das Sprechen über Bilder nicht problematisieren, geschweige unterbinden, sondern im Gegenteil anregen sollten. Kunstwerke wurden in der Frühneuzeit in der Regel kollektiv, in geselliger Runde rezipiert, in der man in konventionalisierten Formen der *ars conversationis* die Einfälle und Unterscheidungen der Künstler nachvollzog. Formen des oft spielerischen kommunikativen Gebrauchs von Kunstwerken, die sich schon in der Antike, insbesondere in Symposien und in den erstmalig im 1. Jh. v. Chr. von Strabon, Varro und Vitruv erwähnten *pinacothecae*,¹³⁰ hatten entfalten können,¹³¹ lebten schon in der höfischen Gesellschaft des Spätmittelalters wieder auf und erhielten später mit den *studioli*, Kunst- und Wunderkammern, Sammlerkabinetten und den als „höfische[] Konversations[ä]um[e]“ definierten Galerien¹³² gesonderte Räume. An zahllosen selbstreflexiven, mehrdeutigen, obskuren und rätselhaften Werken lässt sich zeigen, dass sie mit ihrer gesteigerten Komplexität und strategisch eingesetzten Täuschungen und Unschärfen für den sprachlichen Nachvollzug konzipiert, nämlich intendiert

128 Brassat 2006.

129 Der Satyr hat den Bauern der Doppelzüngigkeit bezichtigt, weil er mit seinem Atem zunächst die Hände erwärmt und dann seine Suppe gekühlt hatte (Aesop: Fabeln, LXXIV). Das Sujet war vor Jordaens, der auch manche *Gemalte Sprichwörter* schuf, nur in Buchillustrationen dargestellt worden. Das Kasseler Bild war wohl als Kaminstück für einen Speisesaal bestimmt.

130 Strabon: *Geographica*, XIV, 1, 14; Varro: *De rebus rusticis*, I, 2, 10; Vitruv, VI, 5, 2.

131 Zu Kunstwerken, die offenbar bestimmt waren, solche Kommunikation anzuregen, wie etwa Trinkgefäße schon des 5. Jh. v. Chr. mit Darstellungen der Herstellung von Kunstwerken, siehe Squire 2013 sowie die Ausführungen zu den *Tabulae Iliacae* auf S. 68 f. im Beitrag zur Ekphrasis.

132 Büttner 1972, 121 f.



Abb. 8: Jacob Jordaens: Der Satyr beim Bauern, um 1620, Kassel, Gemäldegalerie Schloss Wilhelmshöhe

waren, als „Programme für zahllose Kommunikationen über das Kunstwerk“¹³³ die Konversationsrhetorik der Rezipienten anzuregen.¹³⁴ Erst die Romantik sollte z. B. mit Friedrichs *Mönch am Meer* (1808–10; Berlin, Alte Nationalgalerie) und dem *Wanderer über dem Nebelmeer* (Abb. auf S. 620) Beispiele einer ungesellig werdenden, gebieterisch das neue bürgerliche Verhaltensideal einer schweigsamen, kontemplativen Rezeption einfordernden Kunst hervorbringen.

133 Luhmann 1986, 627.

134 Siehe Brassat 2007a sowie die Ausführungen auf S. 325 des vorliegenden Bandes.

5 Zu Genese und Perspektiven einer rhetorisch ver-sierten Kunstwissenschaft

Dass die Rhetorik in vormodernen Zeiten eine maßgebliche Orientierungsgröße für die bildenden Künste war, dass sie insbesondere der frühneuzeitlichen Kunsttheorie als Prätext gedient hat, dem diese zahlreiche Begriffe und Theoreme entlehnte, ist seit langem bekannt. Angesprochen wurde dieser Zusammenhang zunächst im Zuge der Erschließung einschlägiger Quellschriften, z. B. von Hubert Janitschek, der 1877 Leon Battista Albertis *Kleinere kunsttheoretische Schriften* edierte, und Julius von Schlosser, der 1924 sein monumentales Werk *Die Kunstliteratur* vorlegte, und von Philologen wie Karl Borinski, Ernst Robert Curtius und Erich Auerbach.¹³⁵ Diesen Vorarbeiten folgten grundlegende kunstwissenschaftliche Studien wie Rensselaer W. Lees großer, später auch in Buchform (New York 1967) publizierter Aufsatz *Ut pictura poesis. The Humanist Theory of Painting* und John R. Spencers Aufsatz *Ut Rhetorica Pictura. A Study in Quattrocento Theory of Painting*.¹³⁶

In der älteren kunstgeschichtlichen Literatur stößt man zuweilen auf einen pejorativen Rhetorikbegriff, der sich oft noch aus dem Kunstverständnis der Goethezeit speiste. Unter seinen Vorzeichen zeigten die zunächst noch mit der Konstitution der Kunst, den Gesetzmäßigkeiten ihrer Stilentwicklung und somit der Ausarbeitung einer an den eigenen Gegenständen entwickelten Methodik befassten Vertreter des Faches wenig Neigung, der ehemals maßgebenden Bedeutung der Rhetorik nachzugehen. Doch in den 50er Jahren machten sich insbesondere die angelsächsische und italienische Forschung daran, diese eingehender zu untersuchen. Neben dem schon genannten Beitrag von Spencer ist hier vor allem der 1954 dem Thema *Rhetorica e barocco* gewidmete *III Congresso Internazionale di Studi Umanistici* zu nennen, den Carlo Giulio Argan mit seinem Vortrag *La ,rettorica‘ e l'arte barocca* eröffnete.¹³⁷ Die Rhetorik, hier – wie schon von Nietzsche – als Grundlage des Kunstwillens des Barocks interpretiert, und die antike Dichtungslehre wurden nun in vielfacher Hinsicht, auch für die Deutung einzelner Kunstwerke fruchtbar gemacht. So legte Kurt Badt 1959 eine Interpretation von Raffaels Fresko *Der Brand im Borgo* vor, dessen Bilderzählung er auf Aristoteles' *Poetik* zurückführte.¹³⁸ 1960 publizierte Ernst Gombrich seinen Aufsatz *Vasari's Lives and Cicero's Brutus*, in dem er die maßgebliche Bedeutung dieser Quelle für die Künstlerviten Vasaris darlegte, und Svetlana Alpers beleuchtete das Verhältnis der dortigen Bildbeschreibungen zur Tradition der Ekphrasis.¹³⁹ Jan Bialostocki publizierte 1961 den Aufsatz *Das Modusproblem in den bildenden Künsten*.

135 Alberti 1877; von Schlosser; Borinski 1914/1924; Curtius; Auerbach.

136 Lee; Spencer.

137 Argan.

138 Badt 1959.

139 Gombrich 1960; Alpers.

Zur Vorgeschichte und zum Nachleben des „Modusbriefs“ von Nicolas Poussin, in dem er Poussins Ausführungen zum *stilus materiae* in der Tradition der rhetorischen, poetischen und musikalischen Gattungslehre verortete.¹⁴⁰

Das Interesse im Fach für die Rhetorik und Poetik dürfte sodann durch den *linguistic turn* bestärkt worden sein – der von Gustav Bergmann geprägte Begriff wurde bekanntlich geläufig durch die 1967 von Richard Rorty herausgegebene gleichnamige Anthologie.¹⁴¹ 1971 erschien Michael Baxandalls wegweisende Studie *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting and the Discovery of Pictorial Composition*.¹⁴² In den 80er Jahren folgten weitere wichtige Beiträge: David Summers' *Michelangelo and the Language of Art*, Henry Maguires *Art and Eloquence in Byzantium*, David Rosands Aufsätze über *Titian and the eloquence of the brush* und *Raphael, Marcantonio, And the Icon of Pathos*, Kristine Patz' Beitrag *Zum Begriff der „Historia“ in L. B. Albertis „De pictura“*, Götz Pochats *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie*, Rudolf Preimesbergers Aufsätze u. a. über *Berninis Cappella Cornaro* und *Tragische Motive in Raffaels „Transfiguration“*, Carsten-Peter Warnckes Studie *Sprechende Bilder – Sichtbare Worte*, Norbert Michels' *Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts* und Frank Büttners Aufsatz *Rhetorik und barocke Deckenmalerei*.¹⁴³ Mit ihnen konnte dieser Ansatz als etabliert gelten, so dass man fortan zuweilen von einem *rhetoric turn* in der Kunstgeschichte sprach.

Maßgeblich für diese Entwicklung war die umfassende Neuorientierung des Faches in den 70er und 80er Jahren, die einherging mit der Kritik der bis dahin vorherrschenden Methode der Ikonographie/Ikonologie und einer Verabschiedung historistischer Prämissen, insbesondere des symptomatologischen Verständnisses des Kunstwerks als „intensiver Totalität“ (Georg Lukács, Arnold Hauser) und „symbolischer Form“ (Erwin Panofsky) seiner Entstehungszeit. Die Ikonographie/Ikonologie hatte in Opposition zur Stilgeschichte die Semantik des Kunstwerks untersucht, sein Verhältnis zur jeweiligen Motivgeschichte, und es im Rekurs auf die schriftliche Überlieferung als geistesgeschichtliches Dokument gedeutet. Mit ihrer kritischen Relativierung öffnete sich der Blick wieder dafür, dass Kunstwerke operative Gebilde und Medien visueller Kommunikation sind. Damit wurden auch stilistische Charakteristika, die man lange als physiognomische Epochenmerkmale gedeutet hatte, vielfach als jeweils rhetorisch instrumentierte Ausdrucksmittel analysiert, z. B. als Epitheta verschiedener Stilhöhen und Wirkungsfunktionen. Seither sind zahlreiche weitere

¹⁴⁰ Bialostocki.

¹⁴¹ Rorty 1967.

¹⁴² Baxandall; siehe weiter Mühlmann 1968; Mühlmann 1971; Le Coat 1975.

¹⁴³ Summers; Maguire 1981; Rosand 1981; Rosand 1984; Patz; Pochat 1986; Preimesberger; Preimesberger 1987; Warncke; Büttner; siehe weiter Belting 1985; Marek 1985.

Studien erschienen, die verschiedene Aspekte der rhetorischen Fundierung der bildenden Künste insbesondere der Frühen Neuzeit erhellen konnten.¹⁴⁴

Zugleich haben in jüngerer Zeit die mit dem Internet sprunghaft zunehmende Präsenz von Bildern und die Relativierung der Schrift in elektronischen Repräsentationssystemen im Rahmen der *visual studies*, der *visual culture* und der Bildwissenschaften neue Forschungsschwerpunkte gezeitigt.¹⁴⁵ Dabei verband sich mit den Schlagworten des *iconic* –¹⁴⁶ bzw. *pictorial turn*¹⁴⁷ die Forderung, Bilder und Bildlichkeit nicht mehr einem dominanten Text-Paradigma unterzuordnen. Die Frage nach einem genuinen „Logos des Bildes“¹⁴⁸ richtete sich nicht nur gegen die Verfahren der Ikonographie, sondern auch gegen die totalisierende Tendenz des *linguistic turn*, im Sinne einer sprachlichen Vorprägung des Denkens nahezu alle kulturellen Phänomene auf Texte zurückzuführen. Im Horizont der Bildwissenschaften wurde auch die Frage nach der Rhetorik des Bildes neu gestellt.¹⁴⁹ Das heutige Spektrum kunst- und bildwissenschaftlicher Forschungen reicht von dahingehend interessierten und semiologischen Ansätzen¹⁵⁰ bis hin zu kämpferischen Positionen, die Bilder grundsätzlich aus der „Schutzhaft [der] begrifflichen Regelwerke“ linguistischer Provenienz befreien wollen, ja von einer „Vergewaltigung der Bilder durch die Sprache“ sprechen.¹⁵¹ Man darf gespannt sein, zu welchen Ergebnissen und weiterführenden Konzeptualisierungen die u. a. visuelle Medien der Wissensspeicherung und -vermittlung untersuchenden Forschungen dieses Ansatzes führen und sich fügen werden, der „Die Welt als Bild“¹⁵² untersucht und dem unser Anliegen als orthodoxes Festhalten an einem perennierenden Primat der Sprache erscheinen mag. Aus unserer Warte ließe sich dieser Ansatz gelassen als womöglich fruchtbares Korrektiv begreifen, hätte er nicht dazu geführt, dass in den Kunstwissenschaften mittlerweile jegliche Deutung visueller Befunde unter Zuhilfenahme sprachlicher Muster bzw. sprachbasierter Analyseverfahren Gefahr läuft, als methodisch altbacken zu gelten, ja dem Verdacht aus-

144 Ich nenne nur wenige Titel: Reckermann 1991; Valerius; Breidecker 1992; Müller; Lichtenstein 1993; Fumaroli L'école, Bonfait 1994; Pochat 1994; Cheney 1995; Heinen 1996; Hundemer; Krystof 1997; Göttler 1998; Carruthers; von Rosen Enargeia; Brassat Mal.; Heinen/Thielemann; Poeschke/Weigel/Kusch 2002; Pfisterer 2002; Pfisterer/Seidel; Brassat Hist.; Krüger 2003; Knappe Bildrhetorik; van Eck 2007; van Eck u. a. 2012; Koch 2013.

145 Siehe Boehm 1994a.

146 Boehm 1994; Boehm 2007.

147 Mitchell 1994, 11–34 („The Pictorial Turn“).

148 Boehm 2007, 31.

149 Hill/Helmers 2004; Knappe Bildrhetorik; auch z. B. von Boehm 2010, der allerdings gegen die Annahme einer gemeinsamen Zeichenhaftigkeit sprachlicher und visueller menschlicher Kommunikation auf der Alterität des Bildes insistiert.

150 Thürlemann 1990; Nöth 2008; Damisch 2011.

151 Bredekamp 2005, 15; Bredekamp 1994, 111. Siehe auch Stafford 1996.

152 So der Titel einer interdisziplinären Arbeitsgruppe an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften. Siehe Marksches/Zachhuber 2008.

gesetzt ist, das Eigentliche, nämlich die genuinen Merkmale der eigenen Objekte zu verkennen.¹⁵³ Trotz der eigenen Verwiesenheit auf Sprache, die „allein [...] eine Meta-Instanz repräsentiert“,¹⁵⁴ wird so das Wissen um die noch genauer zu ergründende Ipseität des Ikonischen zur Kernkompetenz eines berufenen Sprechens über Bilder hypostasiert.

Nun weiß man seit langem, dass es in der Frühneuzeit ein erwachendes Bildbewusstsein gegeben hat. Die Ausführungen zum *paragone* von Leonardo, der die Dichtung polemisch eine „blinde Malerei“ (*orba pittura*) nannte,¹⁵⁵ bezeugen dieses, wie auch die u. a. von Lomazzo und Paleotti gehegte Vorstellung von einer vorbabylonischen Ursprache, die eine Bildsprache und ein Thesaurus aller Sprachen gewesen sei.¹⁵⁶ Es ist bekannt, dass es in der Frühen Neuzeit eine von Cusanus begründete, von Marsilio Ficino und Giordano Bruno weiterentwickelte Theorie einer vorsprachlichen sinnlich-bildlichen Erkenntnis gab.¹⁵⁷ Es waren dies Anstöße zu einer einsetzenden Relativierung der Rhetorik, doch dem Geltungsanspruch dieses durchaus beharrungskräftigen Systems, das weiterhin ein kardinaler Inhalt der schulischen und universitären Ausbildung blieb, haben sie zunächst keinen Abbruch getan. Später sollten dann die sensualistische Ästhetik, Rousseaus Konzeptualisierung von Geschichte als einem Prozess der Denaturierung der Sprache und Sitten und weitere Faktoren zur Autonomisierung des Ästhetischen an der Schwelle der Moderne führen.¹⁵⁸ Im Zuge dieser Entwicklung sah Hegel insbesondere den „höheren substantiellen Zweck“ der Kunst, „die Reinigung nämlich der Leidenschaften, die Belehrung und die moralische Vervollkommnung“ als historisch vergangen an¹⁵⁹ und fortan sollten die Künste versuchen, allen „Ballast der Sprache“ abzuwerfen und die „Fäden zu den Bedeutungswelten des tradierten Sprachhumanismus (zu Mythos, Religion oder Historie) zu kapfen“.¹⁶⁰ Damit einher ging eine weitere Ausdifferenzierung von Ästhetik und Moral, die zumindest für die europäischen Avantgarden konstitutiv wurde.

153 Zum Stand der Diskussion: Benthien/Weingart 2014. Wiederholt hat man vor einem unfruchtbaren Kompetenzgerangel um den Dualismus von Sprache und Bild gewarnt und versucht, diesen zu umgehen, so auch Mitchell 1986, 43 (Mitchell 2008, 73). Siehe weiter Bal 1991; Gandelmann 1991; Mergenthaler 2002; Horstkotte/Leonhard 2006. Bader/Grave 2014, 6 fordern, das Verhältnis von Bild und Sprache „dynamischer zu denken und mehr auf Verschränkungen und Rückkopplungen als auf Parallelen oder Abgrenzungen zu achten“, um auf diesem Wege „Potenziale des Bildes [zu] beobachten und entfalten, die anderenfalls kaum zur Geltung kommen.“

154 Boehm 1994a, 326.

155 Leonardo 1995, 12.

156 Stoichita 1995, 60–62.

157 Siehe Hundemer, 111f. (mit älterer Lit.); Ränsch-Trill 1996. Zu ihrer weiteren Entwicklung bei Leibniz: Bredekamp 2008.

158 Siehe Städtke 2003, 629–632.

159 Hegel 1835–1838, Bd. 1, 59.

160 Boehm 1995, 23f.

Der Prozess der Autonomisierung des Kunstsystems ist seither weiter vorangeschritten. Gleichwohl hat die schon von Nietzsche rehabilitierte Rhetorik in jüngerer Zeit mit der *New Rhetoric* eine neuerliche Geltung gewonnen, die sich auch in der zeitgenössischen Kunst abzeichnet.¹⁶¹ Sie geht einher mit Revisionen des Selbstverständnisses der Moderne und postmodernen und post-postmodernen Gegenwartssymptomatologien, die in einer immer enger vernetzten Welt eine omnipräsente Rhetorik der Oberfläche diagnostizieren, die Sinn nur transversal, zwischen den konkurrierenden und miteinander verwobenen Texten und Medien (Intertextualität, Intermedialität) produziert, ohne noch auf irgendeinen Tiefsinn zu rekurrieren.¹⁶² Unter solchen Prämissen gibt es keine menschliche Kommunikation, die nicht auch rhetorisch wäre, und mit ihnen verschieben sich auch die Perspektiven auf die Kunst und das rhetorikfeindliche Selbstverständnis der Moderne.

Wir hatten eingangs von der einschneidenden Zäsur gesprochen, die Lessings *Laokoon* (1766) als Endpunkt der Tradition des *ut pictura poesis* und in Hinblick auf die anhebende Marginalisierung der Rhetorik darstellte. Sie verdient Hervorhebung in Hinsicht auf die Alterität vormoderner Kunst, deren Exponate heute zumeist musealisiert und damit ästhetisch freigesetzt sind, ursprünglich aber komplexen Funktionen und Ansprüchen zu genügen hatten. Gleichwohl kann man die Schrift Lessings, der, wie sein Aufgreifen des Motivs des verhüllten Hauptes des Agamemnon zeigt,¹⁶³ pathetische Darstellungen dem „Gesetz der Schönheit“ unterwerfen, aber emotionale Wirkungen durchaus nicht unterbinden wollte, auch als einen Neubeginn verstehen, aus dem eine Narratologie der Stille hervorgehen sollte. Die Kunst von Romantikern wie Géricault und Delacroix löste ihre Verankerung in der klassischen Theorie der Rhetorik¹⁶⁴ und explorierte Wirkungen und Verfahren einer genuin visuellen Rhetorik; sie emanzipierte sich vom *ut pictura poesis*, nicht aber von der Sprachlichkeit der Bilder, was späteren Avantgarden vorbehalten blieb. Weiterhin zielten Künstler in ihren Werken auf emotionale Wirkungen – Darwins *The Expression of the Emotions in Men and Animals* (1872) lieferte dafür ein Grundlagenwerk, das z. B. das Ausdrucksmittel der Mimik neu lesbar machte. In der expressionistischen Kunst Ernst Ludwig Kirchners fusionieren der Gestus des Malers und der der dadurch auf den Plan gerufenen Figuren, deren gestische Präsenz somit aus der literarischen Erzählung in eine genuin visuelle Narration erhoben ist. Auch der Film ist hier zu nennen, der eben nicht als Mittel zur wissenschaftlichen Veranschaulichung des Bewegten oder des internationalen Journalismus, noch als eine Art abstrakte Formenmusik reüssierte, sondern als hochgradig rhetorisches Erzählmedium zum Gravitationszentrum der Bildrhetorik in modernen medialen Systemen wurde. Auch bildnerische

161 Siehe den Beitrag von Manuela Schöpp und Elena Zanichelli.

162 Es sind dies u. a. Implikate von De Mans Allegorie-Begriff. Siehe De Man 1979; Owens 1980.

163 Lessing 1766, (II.) 18–20.

164 Siehe den Beitrag von Claudia Hattendorff.

Strategien und ihre Performanz in der zeitgenössischen Kunst sind ein lohnendes Feld bildrhetorischer Studien.¹⁶⁵ Diesen bieten sich mit den Forschungen zu Aby Warburg und seinen „Pathosformeln“, „psychischen Energiekonserven“, „Schlag-“ und „Schlüsselbildern“,¹⁶⁶ dem Diskurs über die Allegorie von Benjamin bis Paul de Man¹⁶⁷ und dem post-postmodernen Diskurs über den Neo-Barock¹⁶⁸ rhetoriknahe bzw. in der klassischen Rhetorik wurzelnde Anschlussmöglichkeiten an, zu denen weiterhin auch die jüngeren Emotions-Forschungen zu zählen sind.¹⁶⁹

Wenn im vorliegenden Band die Interferenzen zwischen der Rhetorik und der Theorie und Praxis der bildenden Künste thematisiert werden, so geschieht dies im Glauben, dass die Rhetorik ein wichtiges Interpretament der Kunstwissenschaft ist. Selbstverständlich sind Kunstwerke mit Hinweisen auf ihren rhetorischen Charakter und in ihnen angewandte rhetorische Theoreme und Darstellungsmittel nicht erschöpfend erklärt, doch diese sind oft unerlässlich, um visuelle Befunde zu verstehen, für die man keine plausibleren Erklärungen vorgebracht hat. Damit verfolgen wir einen etablierten Ansatz, dessen heuristisches Potential für die Kunstwissenschaft, wie auch manche der in diesem Band versammelten Beiträge zeigen, noch längst nicht erschöpft ist.

6 Zur Konzeption des vorliegenden Bandes

Als einer der dreizehn Bände der als Nachfolgeprojekt des *Historischen Wörterbuchs der Rhetorik* konzipierten Handbuchreihe behandelt das vorliegende Buch einen Themenkomplex, der im HWRh nur nachrangig thematisiert wurde. Dieses enthält nur wenige kunstwissenschaftliche Beiträge, z. B. zur *Denkmalsrhetorik*, *Kunstgeschichte*, *Malerei*, *Plastik*, *terribilità*, sowie Abschnitte zur bildenden Kunst, z. B. unter den Lemmata *Barock*, *Decorum*, *Humanismus*, *Manierismus*. Einige ihrer Autorinnen und Autoren konnten auch für diesen Band gewonnen werden. Da er vor allem ein gut lesbares und anschauliches Arbeitsinstrument werden sollte, drängte sich eine Gliederung nach Epochen und Gattungen auf. Nach den grundlegenden Beiträgen zur *Ut pictura-poesis*-Lehre und zur Ekphrasis folgen in ihm solche zu den verschiedenen Epochen, denen jeweils ein kulturhistorisch und kunstsoziologisch orientierter Text zum Thema „Künstler und Gesellschaft“ vorangestellt ist. An die Beiträge zur Kunsttheorie schließen diejenigen zu den verschiedenen Gattungen an. Einige Texte (*Der*

¹⁶⁵ Zweifellos lässt sich die Rhetorik in Hinblick auf moderne Performativitätstheorien öffnen.

¹⁶⁶ Zu Warburg zuletzt: Hensel 2011; Treml/Flach/Schneider 2014; Bredekamp/Wedepohl 2015.

¹⁶⁷ Siehe Menke 2001; Menke 2010 sowie die Hinweise im hiesigen Beitrag von Cornelia Logemann.

¹⁶⁸ Siehe Calabrese 1988; Calloway 1994; Burgard 2001.

¹⁶⁹ Siehe Nussbaum 2001; Herding/Stumpfhaus 2004.

Paragone, Die Allegorie, Das Erhabene, Die Rhetorik des Denkmals, Die Karikatur) sind bestimmten Epochen zugeordnet, bieten aber gleichwohl einen über diese hinausgehenden Überblick. Gewisse Schwerpunkte ergaben sich aus der historisch differierenden Relevanz der Rhetorik und den jeweiligen Forschungsständen der Archäologie und der Kunstgeschichte. Die Antike und das Mittelalter werden entsprechend weniger ausführlich behandelt als die Frühneuzeit.¹⁷⁰ Die Moderne ist u. a. mit den im 19. Jh. weiterhin rhetorisch verfahrenen Gattungen des Denkmals und der Karikatur und dem Beitrag von Manuela Schöpp und Elena Zanichelli zur *Rhetorik in der zeitgenössischen Kunst* vertreten, ein Thema, dem im Zuge der New Rhetoric und postmoderner Infragestellungen der Kunstautonomie und Rehabilitierungen der Allegorie eine steigende Bedeutung zuzutrauen ist.

Dem aufmerksamen Leser dieses Buches wird nicht entgehen, dass seine Autorinnen und Autoren den Begriff der Rhetorik und deren Bedeutung für die bildenden Künste unterschiedlich akzentuieren und gewichten. Dies war zu erwarten und sollte keineswegs unterbunden werden. Es zeigt, dass auf dem behandelten Gebiet weiterhin Diskussions- und Forschungsbedarf besteht.

An dieser Stelle sei schließlich allen Beitragenden für ihren Einsatz, die kollegiale Zusammenarbeit und den Pünktlichen unter ihnen für ihr geduldiges Erwarten der Publikation herzlich gedankt. Ich hoffe, dass auch sie alle mit dem aus dieser kollektiven Anstrengung hervorgegangenen stattlichen Buch zufrieden sind. Mein besonderer Dank für Ihre Hilfestellungen und Hinweise gilt Gert Ueding (Tübingen), Hubertus Kohle (München) und Michael Zimmermann (Eichstätt). Ich danke weiter Markus Behmer (Bamberg), Horst Bredekamp (Berlin), Hans Dickel (Erlangen), Andreas Grüner (Erlangen), Ulrich Pfisterer (München), Wulf und Ursula Segebrecht (Bamberg); Friederike Wappler (Bochum), Dieter Wuttke (Bamberg) und nicht zuletzt Johanna Blokker (Bamberg), die die Lektorierung der englischen Abstracts und in einigen Fällen die Übersetzung zugrundeliegender deutscher Texte übernahm, und Daniel Gietz vom Verlag De Gruyter für seine stets freundliche und entgegenkommende Betreuung dieses Buches.

Wir trauern um Prof. Dr. Peter Springer (Oldenburg), der am 12. Februar 2015 in Berlin verstarb.

Die Angaben in den Fußnoten verweisen auf die Literaturlisten am Ende der Beiträge. Ausgenommen sind Angaben ohne Jahreszahlen in Form von Autorennamen (Adorno, Alberti, Barocchi etc.), ggf. mit Titelzusatz oder –kürzel (Alberti Baukunst, Arist. EN, Arist. Poet. etc.), die auf das Abkürzungsverzeichnis verweisen. Von begründeten Aus-

170 Ein vorgesehener und zugesagter Beitrag zur Emblematisierung musste leider entfallen. Zu dieser siehe Mödersheim 1994.

nahmen abgesehen, geben die in Klammern gesetzten Jahreszahlen hinter den Autorennamen den Erstdruck bzw. bei vor 1500 verfassten Schriften deren Entstehungszeit an. Jegliche Angaben mit der Kürzel ‚S.‘ verweisen auf Seiten des vorliegenden Bandes.

7 Literatur

- Alberti, Leone Battista (1877): *Kleinere Kunsttheoretische Schriften*. Hg. v. Hubert Janitschek. Wien (ND Osnabrück 1970).
- Alberti, Leone Battista (1975): *De pictura*. Reprint hg. v. Cecil Grayson. Rom.
- Angehrn, Emil (1995): Beschreibung zwischen Abbild und Schöpfung. In: Boehm/Pfotenhauer, 59–74.
- Bachtin, Michail M. (1979): *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt/M.
- Bader, Lena/Johannes Grave (2014): Sprechen über Bilder – Sprechen in Bildern. Einleitende Überlegungen. In: Lena Bader/Georges Didi-Huberman/Johannes Grave (Hg.): *Sprechen über Bilder – Sprechen in Bildern. Studien zum Wechselverhältnis von Bild und Sprache*. München, 1–22.
- Badt, Kurt (1959): Raphael's „Incendio del Borgo“. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 22, 35–59.
- Bal, Mieke (1991): *Reading Rembrandt. Beyond the Word-Image Opposition*. Cambridge.
- Bauer, Barbara (1992): *Aemulatio*. In: *HWRh*, 1, 141–187.
- Belting, Hans (1985): *Giovanni Bellini: Pietà. Ikone und Bilderzählung in der Venezianischen Malerei*. Frankfurt/M.
- Belting, Hans (1990): *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München.
- Belting, Hans/Dieter Blume (Hg.) (1989): *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*. München.
- Benthien, Claudia/Brigitte Weingart (2014): Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Berlin/Boston, 1–28.
- Boehm, Gottfried (1994): Die Wiederkehr der Bilder. In: Ders. (Hg.): *Was ist ein Bild?* München, 11–38.
- Boehm, Gottfried (1994a): Die Bilderfrage. In: Ders. (Hg.): *Was ist ein Bild?* München, 325–343.
- Boehm, Gottfried (1995): Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache. In: Boehm/Pfotenhauer, 23–40.
- Boehm, Gottfried (2003): Der Topos des Lebendigen. Bildgeschichte und ästhetische Erfahrung. In: Joachim Küpper/Christoph Menke (Hg.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt, 94–112.
- Boehm, Gottfried (2007): Iconic turn. Ein Brief. In: Hans Belting (Hg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. München, 27–36.
- Boehm, Gottfried u. a. (Hg.) (2010): *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*. München.
- Bonfait, Olivier (Hg.) (1994): *Peinture et Rhétorique*. Paris.
- Borinski, Karl (1914/1924): *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie vom Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt*. 2 Bde. Leipzig.
- Brassat, Wolfgang (2001): Tragik, versteckte Kompositionskunst und *katharsis* im Werk von Peter Paul Rubens. In: Heinen/Thielemann, 41–69.
- Brassat, Wolfgang (2005): The Battle of the Pictures: Rhetorik, Interpikturalität und der Agon der Künstler. In: Ders. (Hg.): *Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch Bd. 24: Bild-Rhetorik*, 43–70.

- Brassat, Wolfgang (2006): „Göttliche Malerei“, „unglückselige Musik“ und weibliche Ergebenheit. Raffaels „Heilige Caecilia“ und ihre Rezeptionsgeschichte. In: Klaus Ley (Hg.): *Caecilia – Tosca – Carmen. Brüche und Kontinuitäten im Verhältnis von Musik und Welterleben*. Tübingen, 47–75.
- Brassat, Wolfgang (2007): Rhetorische Merkmale und Verfahren in Darstellungen der „Grablegung Christi“ von Mantegna, Raffael, Pontormo und Caravaggio. Zur Analogisierung und Ausdifferenzierung von Rhetorik und Malerei in der Frühen Neuzeit. In: *Knappe Bildrhetorik*, 285–346.
- Brassat, Wolfgang (2007a): Schweigen ist Gold? Die moderne Ästhetik der Stille im Blickfeld einer Geschichte des kommunikativen Gebrauchs von Kunstwerken/Is Silence Golden? *The Modern Aesthetics of Silence ...* In: *MARTa schweigt. Garde le silence, le silence te gardera. Die Kunst der Stille von Duchamp bis heute*. Ausst.-Kat. Herford, MARTHa. Herford 2007, 14–57.
- Bredenkamp, Horst (1994): Die digitale Kunstkammer. Ein Interview mit H. B. In: *Texte zur Kunst*, 14, 109–113.
- Bredenkamp, Horst (2005): Drehmonente. Merkmale und Ansprüche des iconic turn. In: Christa Maar/Hubert Burda (Hg.): *Iconic turn. Die neue Macht der Bilder*. 3. Aufl. Köln, 15–26.
- Bredenkamp, Horst (2008): *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*. 2. Aufl. Berlin.
- Bredenkamp, Horst/Pablo Schneider (Hg.) (2006): *Visuelle Argumentationen. Die Mysterien der Repräsentation und die Berechenbarkeit der Welt*. München.
- Bredenkamp, Horst/Claudia Wedepohl (2015): *Warburg, Cassirer und Einstein im Gespräch: Kepler als Schlüssel der Moderne*. Berlin.
- Breidecker, Volker (1992): *Florenz oder die Rede, die zum Auge spricht. Kunst, Fest und Macht im Ambiente der Stadt*. München.
- Burckhardt, Jakob (1900): *Griechische Kulturgeschichte*. Bd. 3. Basel 1931. (Jacob Burckhardt-Gesamtausgabe. Hg. v. Felix Staehelin, Bd. 10.)
- Burgard, Peter J. (Hg.) (2001): *Barock: Neue Sichtweise einer Epoche*. Wien u. a.
- Burke, Kenneth (1966): *Language as Symbolic Action*. Berkeley.
- Burke, Kenneth (1969): *A Grammar of Motives*. Berkeley.
- Burke, Kenneth (1969a): *A Rhetoric of Motives*. Berkeley.
- Büttner, Frank (1972): *Die Galleria Riccardiana in Florenz*. Frankfurt/M.
- Büttner, Frank (1994): „Argumentatio“ in Bildern der Reformationszeit. Ein Beitrag zur Bestimmung argumentativer Strukturen in der Bildkunst. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 57, 23–44.
- Calabrese, Omar (1988): *Neo Baroque: A Sign of the Times*. Princeton, NJ.
- Calloway, Stephen (1994): *Baroque Baroque: The Culture of Exzess*. London.
- Campe, Rüdiger (1997): Vor-Augen-Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung. In: Gerhard Neumann (Hg.): *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*. Stuttgart, 208–225.
- Campe, Rüdiger (2000): Affizieren und Selbstaffizieren. Rhetorisch-anthropologische Näherung ausgehend von Quintilian ‚Institutio oratoria‘ VI 1–2. In: Joseph Kopperschmidt (Hg.): *Rhetorische Anthropologie. Studien zum Homo rhetoricus*. München, 135–152.
- Cheney, Iris Hofmeister (1995): *Francesco Salviati (1510–1563)*. Phil.Diss. 1963. 4 Bde., Ann Arbor.
- Coytel, Charles Antoine (1751): *Parallèle de l'éloquence et de la peinture*. In: *Mercure de France (Mai 1751)*.
- Cropper, Elizabeth/Charles Dempsey (1996): *Nicolas Poussin. Friendship and the Love of Painting*. Princeton.
- Damisch, Hubert (2011): Acht These für (oder gegen?) eine Semiologie der Malerei. In: Emmanuel Alloa (Hg.): *Bildtheorien aus Frankreich. Ein Handbuch*. München, 203–219.
- D'Angelo, Paolo (2005): *Ars est celare artem. Da Aristotele a Duchamp*. Marcerata (2. Aufl. 2014).

- De Man, Paul (1979): *Allegories of Reading*. New Haven. (Dt.: *Allegorien des Lesens*. Frankfurt a.M. 1988).
- Fehrenbach, Frank (2003): *Calor nativus – Color vitale*. Prolegomena zu einer Ästhetik des ‚Lebendigen Bildes‘ in der frühen Neuzeit. In: Pfisterer/Seidel, 151–170.
- Fliedl, Ilsebill Barta/Christoph Geissmar (Hg.) (1992): *Die Beredsamkeit des Leibes*. Zur Körpersprache in der Kunst. Salzburg/Wien.
- Forssmann, Erik (1997): *Palladio: Eine neue Architektur aus dem Geist der Antike*. In: Ders. (Hg.): *Palladio. Werk und Wirkung*. Freiburg 1997, 37–81.
- Gandelmann, Claude (1991): *Reading Pictures, Viewing Texts*. Bloomington.
- Gandelmann, Claude (1992): *Der Gestus des Zeigens*. In: Wolfgang Kemp (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild*. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Erweit. Neuausgabe. Berlin/Hamburg, 71–93.
- Ganz, David/Felix Thürlemann (Hg.) (2010): *Das Bild im Plural*. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart. Berlin.
- Gardner von Teuffel, Christa (1987): *Raffaels römische Altarbilder: Aufstellung und Bestimmung*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 50, 1–45.
- Gombrich, Ernst H. (1960): *Vasari’s Lives and Cicero’s Brutus*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 23, 309–311.
- Göttler, Christine u. a. (Hg.) (1998): *Diletto e maraviglia*. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock. Emsdetten.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1835–1838): *Ästhetik*. Hg. v. Friedrich Bassenge. Berlin 1984, 2 Bde.
- Heinen, Ulrich (1996): *Rubens zwischen Predigt und Kunst*. Der Hochaltar für die Walburgenkirche in Antwerpen. Weimar.
- Henkel, Arthur/Albrecht Schöne (Hg.) (1967): *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart.
- Hensel, Thomas (2011): *Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde: Aby Warburgs Graphien*. Berlin.
- Herding, Klaus/Bernd Stumpfhaus (Hg.) (2004): *Pathos, Affekt, Gefühl*. Die Emotionen in den Künsten. Berlin.
- Hill, Charles A./Marguerite Helmers (Hg.) (2004): *Defining Visual Rhetorics*. Mahwah.
- Horstkotte, Silke/Karin Leonhard (Hg.) (2006): *Lesen ist wie Sehen*. Intermediale Zitate in Bild und Text. Köln.
- Kaulbach, Hans-Martin (1998): *Peter Paul Rubens: Diplomat und Maler des Friedens*. In: Klaus Bußmann/Heinz Schilling (Hg.): *1648 – Krieg und Frieden in Europa*. Ausst.-Kat. Münster, Westfälisches Landesmuseum, Osnabrück, Münster, Textband II: *Kunst und Kultur*, 565–574.
- Kemp, Wolfgang (1995): *Praktische Bildbeschreibung*. Über Bilder in Bildern, besonders bei van Eyck und Mantegna. In: Boehm/Pfotenhauer, 99–119.
- Klein, W. Peter (1994): *Eloquentia*. In: *HWRh* 2, 1091–1098.
- Knape, Joachim (2007): *Bildrhetorik*. Einführung in die Beiträge des Bandes. In: *Knape Bildrhetorik*, 9–34.
- Koch, Nadia (2013): *Paradeigma*. Die antike Kunstschriftstellerei als Grundlage der frühneuzeitlichen Kunsttheorie. Wiesbaden.
- Kohle, Hubertus (1989): *Ut pictura poesis non erit*. Denis Diderots Kunstbegriff. Mit einem Exkurs zu J. B. S. Chardin. Hildesheim u. a.
- Kreuzer, Johann (1995): *Augustinus*. Frankfurt/M.
- Krüger, Klaus (2001): *Der Schleier des Unsichtbaren*. Ästhetische Illusion in der Kunst der Frühen Neuzeit in Italien. München.
- Krüger, Klaus (2003): *Das Sprechen und das Schweigen der Bilder*. Visualität und rhetorischer Diskurs. In: *Von Rosen/Krüger/Preimesberger*, 17–52.

- Krystof, Doris (1997): Werben für die Kunst. Bildliche Kunsttheorie und das Rhetorische in den Kupferstichen von Hendrick Goltzius. Hildesheim [u. a.].
- Küpper, Joachim (1990): Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón. Untersuchungen zum spanischen Barockdrama. Mit einer Skizze zur Evolution der Diskurse in Mittelalter, Renaissance und Manierismus. Tübingen.
- Le Coat, Gerard (1975): *The rhetoric of the arts, 1550–1650*. Bern.
- Leidl, Christoph (2012): Urbanitas. In: *HWRh*, 10, 1344–1364.
- Leonardo [da Vinci] [o. J.] (1995): *Trattato della pittura*. Introduzione e apparati a cura di Ettore Camesasca. Mailand.
- Le Rider, Jacques (1977): *Les couleurs et les mots*. Paris.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1766): *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Mit einem Nachwort von Ingrid Kreuzer. Stuttgart 2006.
- Lichtenstein, Jacqueline (1993): *The eloquence of color. Rhetoric and painting in the French Classical Age*. Berkeley/Los Angeles/Oxford.
- Luhmann, Niklas (1986): Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst. In: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*. Frankfurt/M., 620–672.
- Luhmann, Niklas (1995): *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt/M.
- Maguire, Henry (1981): *Art and Eloquence in Byzantium*. Princeton N.J.
- Maguire, Henry (2005): Rhetoric and Reality in Byzantine Art. In: *Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch*, 24, 14–26.
- Marek, Michaela (1985): *Ekphrasis und Herrscherlob. Antike Bildbeschreibungen bei Tizian und Leonardo*. Worms.
- Markschies, Christoph/Johannes Zachhuber (Hg.) (2008): *Die Welt als Bild. Interdisziplinäre Beiträge zur Visualität von Weltbildern*. Berlin.
- Menke, Bettine (2001): *Sprachfiguren. Name – Allegorie – Bild nach Walter Benjamin*. Korrigierte Neuauflage. Weimar.
- Menke, Bettine (2010): *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen*. Bielefeld.
- Mergenthaler, Volker (2002): *Sehen schreiben – Schreiben sehen. Literatur und visuelle Wahrnehmung im Zusammenspiel*. Tübingen.
- Meyer-Kalkus, Reinhart (1989): Pathos. In: *HWPPh* 7, 193–199.
- Mitchell, William J. Thomas (1986): *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago.
- Mitchell, William J. Thomas (1994): *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago.
- Mitchell, William J. Thomas (2008): Was ist ein Bild? In: *Ders.: Bildtheorie*. Hg. von Gustav Frank. Frankfurt/M., 15–77.
- Mödersheim, Sabine (1994): Emblem, Emblematis. In: *HWRh*, 2, 1098–1108.
- Mühlmann, Heiner (1968): *Ästhetische Theorie der Renaissance: Leon Battista Alberti*. München (Neuauf. Bonn 1981, Bochum 2006).
- Mühlmann, Heiner (1971): Leonard et la représentation du mouvement humain. In: *Gazette des Beaux-Arts* 113, 6. Per. Bd. 77, 335–338.
- Müller, Jan-Dirk u. a. (Hg.) (2011): *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*. Berlin.
- Müller, Jan Dirk/Ulrich Pfisterer (2011): Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit. In: Müller u. a., 1–32.
- Nöth, Winfried (2008): Bildsemiotik. In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic turn*. Frankfurt/M., 235–254.
- Nussbaum, Martha C. (2001): *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*. New York.

- Owens, Craig (1980) *The Allegorical Impulse. Toward a Theory of Postmodernism*. In: *October*, 12, 67–86.
- Perrig, Alexander (1986): *Masaccios „Trinität“ und der Sinn der Zentralperspektive*. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 21, 11–43.
- Pfisterer, Ulrich (2002): *Donatello und die Entdeckung der Stile 1430–1445*. München.
- Pfisterer, Ulrich (Hg.) (2002a): *Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance. Eine Geschichte in Quellen*. Stuttgart.
- Pochat, Götz (1986): *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*. Köln.
- Pochat, Götz (1994): *Rhetorik und bildende Kunst in der Renaissance*. In: Heinrich F. Plett (Hg.): *Renaissance-Rhetorik*. Berlin [u. a.], 266–284.
- Poeschke, Joachim/Thomas Weigel/Britta Kusch (Hg.) (2002): *Tugenden und Affekte in der Philosophie, Literatur und Kunst der Renaissance*. Münster.
- Preimesberger, Rudolf (1987): *Tragische Motive in Raffaels „Transfiguration“*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 50, 88–115.
- Ränsch-Trill, Barbara (1996): *Phantasie. Welterkenntnis und Welterschaffung. Zur philosophischen Theorie der Einbildungskraft*. Bonn.
- Reckermann, Alfons (1991): *AMOR MUTUUS. Annibale Carraccis Galleria-Farnese-Fresken und das Bild-Denken der Renaissance*. Köln/Wien.
- Robling, Franz-Hubert (2009): *Vir bonus dicendi peritus*. In: *HWRh*, 9, 1134–1138.
- Rorty, Richard M. (1967): *The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method*. Chicago (2. Aufl. 1992).
- Rosand, David (1981): *Titian and the eloquence of the brush*. In: *Artibus et historiae* 2, 85–96.
- Rosand, David (1984): *Raphael, Marcantonio, And the Icon of Pathos*. In: *Source. Notes on the History of Art*, III/2 (Raphael-Symposium, Columbia-University New York, Oct. 1983), 34–52.
- Rosenthal, Lisa (1989): *The Parens Patriae: Familiar Imagery in Rubens's Minerva protects Pax from Mars*. In: *Art History*, 12, 20–38.
- Rutherford, Ian/Ursula Mildner (1994): *Decorum*. In: *HWRh*, 2, 423–452.
- Sachs-Hombach, Klaus/Maic Masuch (2007): *Können Bilder uns überzeugen? In: Knappe Bildrhetorik*, 49–70.
- Schmidt-Biggemann, Wilhelm (1983): *Topica Universalis. Eine Modellgeschichte humanistischer und barocker Wissenschaft*. Hamburg.
- Seigel, Jerrold E. (1968): *Rhetoric and Philosophy in Renaissance Humanisms. The Union of Eloquence and Wisdom, Petrarch to Valla*. Princeton.
- Squire, Michael (2009): *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity*. Cambridge.
- Squire, Michael (2013): *Ekphrasis at the Forge and the Forging of Ekphrasis: The Shield of Achilles in Graeco-Roman Word and Image*. In: *Word and Image*, 29, Nr. 2, 157–91.
- Stafford, Barbara Maria (1996): *Good Looking. Essays on the Virtue of Images*. Cambridge, MA.
- Städtke, Klaus (2003): *Sprache der Kunst/Kunst als Sprache*. In: *Ästh. Grundbegriffe*, Bd. 5, 619–641.
- Stoichita, Victor I. (1995): *Ars ultima. Bemerkungen zur Kunsttheorie des Manierismus*. In: Anne-Marie Bonnet/Gabriele Kopp-Schmidt (Hg.): *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*. München, 50–64.
- Stoichita, Victor I. (1998): *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*. München.
- Summers, David (1972): *Maniera and Movement: The Figura Serpentinata*. In: *Art Quarterly*, 35, 265–301.
- Summers, David (1977): *Contrapposto: Style and Meaning in Renaissance Art*. In: *The Art Bulletin*, 59, 336–361.
- Thürlemann, Felix (1990): *Vom Bild zum Raum: Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*. Köln.

- Treml, Martin/Sabine Flach/Pablo Schneider (Hg.) (2014): Warburgs Denkraum. Formen, Motive, Materialien. München.
- Ueding, Gert (2015): Indirekte Kommunikation. Über die stumme Rede der Bilder. In: Andreas Beyer/Laurent Le Bon (Hg.): Silence. Schweigen. Über die stumme Praxis der Kunst. Berlin/München, 17–30.
- Van Eck, Caroline (2007): *Classical Rhetoric and the Arts in Early Modern Europe*. Cambridge/New York.
- Van Eck, Caroline/Stijn Bussels/Maarten Delbeke/Jürgen Pieters (Hg.) (2012): *Translations of the Sublime. The Early Modern Reception and Dissemination of Longinus' Peri Hupsous in Rhetoric, the Visual Arts, Architecture and the Theatre*. Leiden/Boston.
- Vickers, Brian (1988): *In Defense of Rhetoric*. Oxford.
- Von Rosen, Valeska/Klaus Krüger/Rudolph Preimesberger (Hg.) (2003): *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*. München/Berlin.
- Warnke, Martin (1981): Vorwort. In: Carlo Ginzburg: *Erkundungen über Piero. Piero della Francesca, ein Maler der Frühen Renaissance*. Berlin, 7–14.
- Weinberg, Bernard (1961): *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. 2 Bde. Chicago.
- Welsch, Wolfgang (1994): Ästhet/hik. Ethische Implikationen und Konsequenzen der Ästhetik. In: Christoph Wulf/Dietmar Kamper/Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.): *Ethik der Ästhetik*. Berlin, 3–22.
- Wiesing, Lambert (2007): Zur Rhetorik des Bildes. In: *Knappe Bildrhetorik*, 37–48.



Grundlegung

Arwed Arnulf

1 Ut pictura poesis

Abstract: The comparability of poetry and visual arts, introduced by Horace in *ut pictura poesis*, is preserved in ancient literary theory. Closely related are the concepts of the imitation of nature as a common intention of poetry and painting, the existence of real and mental images and the artistic task of moving the recipient. Treatises of poetics and rhetoric in didactic use conveyed formulae and ideas in medieval literature. Practical effects can be seen in the accompaniment of images by verses, the *tituli*, and in poetical descriptions of fictional works of art, common in Latin and vernacular poetry. The art literature of the 15th century drew its concepts from rhetoric and used the *ut pictura poesis* as instrument and argument in the reevaluation of the visual arts. In the poetics and artistic theory of the 16th and 17th centuries the comparability of both arts served as a topical basis; modes of reception were transmitted from poetry to painting. Emblems and emblem theory of the 16th and especially the 17th century extended the subject systematically. In the 18th century considerations of the medial differences spread and entailed rejection of the comparability of poetry and painting. Transformed mutual references of both arts arose during the 19th century without theoretical grounding in the topics of *ut pictura poesis*, which were rediscovered by art historians in the mid 20th century.

Schlagwörter: Literaturkritik, Poetik, Rhetorik, Bildtheorie, reale u. mentale Bilder, ekphrasis, tituli, Kunstlob, mimesis, Emblematik

Keywords: Literary criticism, poetics, rhetoric, picture theory, real and mental images, ekphrasis, tituli, praise of art, mimesis, emblem

Gliederung: 1 Antike und Mittelalter – 2 14. bis 16. Jahrhundert – 3 17. und 18. Jahrhundert – 4 19. und 20. Jahrhundert – 5 Literatur

1 Antike und Mittelalter

Sämtliche überlieferten antiken Quellen, die die Vergleichbarkeit oder Übereinstimmung von Dichtung und Malerei betonen, betreffen literarische Kontexte, dienen der Beurteilung oder Erklärung literarischer Phänomene und Texte.¹ Keine antike Textpassage, die diese Vergleichbarkeit thematisiert, diente ursprünglich allein der Erklärung bildlicher Darstellungen, ein Umstand, der für das Verständnis der Vorstellung

¹ Grundlegend informieren in unterschiedlicher Perspektive und Gewichtung: Graham 1973; Bull 1996; Willems 2003; Knopp 2011; Jacob 2012.

bildkünstlerischer und dichterischer Analogien, ihrer Rezeption, Inanspruchnahme und Zurückweisung von größter Bedeutung ist: Dies betrifft besonders jene Passage der *Ars poetica* (Vers 361–365) des Horaz, die, auf die Formel *ut pictura poesis* verkürzt, über Jahrhunderte tradiert wurde:

ut pictura poesis: erit quae, si proprius stes,
 te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;
 haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,
 iudicis argutum quae non formidat acumen;
 haec placuit semel, haec deciens repetita placebit.²
 (Eine Dichtung ist wie ein Gemälde: es gibt solche, die dich,
 wenn du näher stehst, mehr fesseln, und solche, wenn du weiter entfernt stehst;
 dieses liebt das Dunkel, jenes, das bei Licht betrachtet werden möchte,
 fürchtet nicht den Scharfsinn des Richters;
 dieses hat einmal gefallen, doch dieses wird noch zehnmal gefallen.)

Es geht hier offensichtlich um Qualitätsunterschiede und Mängel literarischer Produkte, die mit unterschiedlichen Gemälden verglichen werden. Zieht man die selten beachteten vorausgehenden Verse hinzu,³ wird dies noch deutlicher: Dichterische Defizite werden dort mit falschen Noten im Spiel des Musikers und Fehlschüssen des Bogenschützen verglichen, anschließend nach Häufigkeit, Platzierung und Anspruch des Textes gewichtet, wofür Homer, der eben auch gelegentlich döste, als Vergleichsmaßstab dient. Auch die zweite Passage der *Ars poetica*, die Übereinstimmungen von Dicht- und Bildkunst erörtert, beschäftigt sich mit Mängeln literarischer Texte.⁴ In den ersten zehn Versen seiner Dichtungstheorie behandelt Horaz Probleme der Angemessenheit und Glaubhaftigkeit literarischer Erfindungen. Als sinnfälliger Vergleich dient ihm die Erfindung eines Malers, die als lachhaft bewertete Bildfiktion eines aus Mensch und Tier zusammengesetzten Mischwesens. Eine Übereinstimmung des dichterischen und bildkünstlerischen Vermögens sieht Horaz in der Fähigkeit beider, des Dichters und des Malers, unangemessene und wenig überzeugende Fiktionen zu erschaffen, wobei er sich auf ein nicht thematisiertes, doch vorausgesetztes Erwartungsspektrum der Rezipienten beruft. Aus dieser Passage stammt das zweite Horaz-Zitat, das in späteren Poetiken, Rhetoriken und der Kunstliteratur in unübersehbarer Häufigkeit wiederholt wurde: „pictoribus atque poetis/quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.“⁵ (Maler und Dichter hatten immer das gleiche Vermögen des beliebigen Wagens.) Die Fähigkeit beider Künste, durch sprachliche bzw. bildliche Darstellungen Fiktionen und somit Vorstellungsbilder zu erzeugen,

2 Q. Horati Flacci opera, ed. D.R. Shackelton Bailey, Stuttgart 1991, 325.

3 Hor. Ars, V, 347–360.

4 Hor. Ars, V, 1–10. Zur Stelle mit weiterer Literatur: Arnulf 2008, 63 f., 65 f.

5 Hor. Ars, V 10.

ist dem rhetorisch-poetologischen Begriff der Mimesis⁶ und damit dem Prinzip der Naturnachahmung verbunden, verstanden als Nachahmung von Orten, Lebewesen und Ereignissen. Jene Vorstellungen der Vergleichbarkeit literarischer und bildkünstlerischer Produktion, die Horaz voraussetzte und als Mittel der Verdeutlichung heranzog, gehen auf die Tradition der griechischen Rhetorik und Poetik zurück. Aristoteles hatte etwa die Erfahrung der intendierten Nah- und Fernsichtigkeit von Bildern in seiner Rhetorik zur Erklärung unterschiedlicher rednerischer Stile genutzt, in der Poetik die Entstehung der Dichtkunst mit dem Prinzip der Naturnachahmung begründet und sich zur Erklärung ihrer allgemeiner Wertschätzung auf die malerische Naturnachahmung berufen, die dem Betrachter auch dann gefalle, wenn wenig anziehende Objekte wie Leichen überzeugend dargestellt seien.⁷ Die Analogsetzung von Dichtung und Malerei aufgrund der Fähigkeit zur Naturnachahmung taucht, unter nur gelegentlicher Beachtung der medialen Differenzen, mehrfach in der griechischen Literaturtheorie auf und wurde durch Quintilian⁸ und in knappster Form durch die in Mittelalter und Früher Neuzeit als Schultext rezipierte *Rhetorica ad Herennium* tradiert. Hierin finden sich nicht nur Erläuterungen zur Entstehung gedanklicher Bilder im Zusammenhang mit der Mnemonik und Mimesis,⁹ sondern auch das von Plutarch überlieferte, auf Simonides von Keos zurückgehende Diktum von der stummen Dichtung und sprechenden Malerei: „Poema loquens pictura est, pictura tacitum poema debet esse.“¹⁰ (Ein Gedicht ist ein sprechendes Bild, ein Bild muss ein schweigendes Gedicht sein.)

Mit der beiden Künsten zugestandenen Fähigkeit zur Naturnachahmung und deren literaturtheoretischer Erfassung unter dem Begriff der Mimesis wird auch die vielgestaltige literarische Technik der Ekphrasis von der Vorstellung des *ut pictura poesis* berührt.¹¹ Seit Homer als dichterisches Mittel der Beschreibung von Orten, Dingen, Lebewesen, Zuständen und Ereignissen bekannt, in verschiedenen Formen, Umfängen und Niveaus in Dichtung und Prosa angewandt, erfreute sich die mit der Schildbeschreibung der *Ilias* beginnende literarische Fiktion oder scheinbare Dokumentation von Kunstgegenständen und Bildern in Kaiserzeit und Spätantike großer Beliebtheit. In der *Aeneis* betrachtet Aeneas Darstellungen der zukünftigen römische Geschichte auf karthagischen Tempeltüren, versteht aber die für den Leser ausgebreiteten Bildfiktionen selbst nicht; Ovid beschreibt ausführlich die konkurrierenden textilen Bilder der Athene und Arachne; Statius erregt mit der Beschreibung des Palastes des Mars und seines Bildschmucks Grauen; Claudian erzählt den Raub der

⁶ Guthknecht 2001; Kanz 2005.

⁷ Arist. Poet. 4, 10 f. Zur Stelle mit weiterer Literatur: Arnulf 2008, 63–65.

⁸ Quint. XII 10, 3–9.

⁹ Auct. ad Her., III, 28–30. Zur Stelle mit weiterer Literatur: Arnulf 2008, 66 f.

¹⁰ Auct. ad Her., IV, 28–30.

¹¹ Halsall 1992; Wandhoff 2003; Webb 2009. Aus kunsthistorischer Sicht: Arnulf. Siehe auch den Beitrag zur Ekphrasis in diesem Band.

Proserpina als dichterische Beschreibung einer bildlich dekorierten Bettdecke.¹² Viele weitere dichterische Behandlungen erfundener Bildwerke finden sich in lateinischer Groß- und Kleindichtung. Als literarische Schulübung wurde die Kunstbeschreibung ebenso gepflegt wie als Stilmittel in der neuen Gattung des Romans. In ihr dienen angeblich real vorgefundene Bilder sogar als Ausgangspunkt von Erzählungen.¹³ Weit entfernt von mimetischer Nachahmung im Sinne der aristotelischen Poetik entwickelte sich eine eigene Topik der Andeutung und Anspielung, des Rückgriffs auf Vorstellungen des anvisierten Rezipienten, die entsprechend aufgerufen wurden. Zugrunde liegt das gut bezeugte Konzept des in der Vorstellung des Rezipienten durch den Text erzeugten Bildes,¹⁴ folglich auch die Annahme des Vermögens, bildhafte Vorstellung eines realen Bildes verbal erzeugen zu können. Quintilian erläutert dies in Hinblick auf die rhetorische Figur der *evidentia*: „(...) *credibilis rerum imago, quae velut in rem presentem perducere audientes videtur*“.¹⁵ (... ein glaubhaftes Bild von Dingen, das die Zuhörenden vor ein anwesendes Objekt zu führen scheint.) Und an anderer Stelle: „(...) *proposita quaedam forma rerum ita expressa verbis, ut cerni potius videatur quam audiri*“.¹⁶ (... eine vorgestellte Form der Dinge, die so durch Worte ausgedrückt ist, dass sie eher gesehen als gehört zu werden scheint.) Gerade Beschreibungen von Bildern in Epos und Roman dienten nicht der beschreibenden Nachschöpfung visueller Eindrücke existierender Bildwerke, sondern der literarisch stilisierten Nutzung fiktiver Werke.¹⁷ So konnten Nebenhandlungen und Vorgeschichten, Vorfahrenreihen, vordeutende Mythen oder Historien, Allegorien und Ähnliches in Form vermeintlich realer, doch zweckentsprechend beschriebener Bildwerke eingefügt werden. Besonders dieser Einsatz fiktiver Bildbeschreibungen in der epischen Dichtung führte häufig zum expliziten oder implizierten Vergleich von Dichtung und Bildkunst, vor allem zu einer Vertrautheit mit der dichterischen Produktion derartiger fiktionaler Ekphrasen. Die Tradition der funktional bestimmten Bildfiktionen setzte sich durch das ganze Mittelalter in lateinischen und volkssprachlichen Epen fort.¹⁸ Auch selbständige Ekphraseis von Kunstwerken, meist in Zyklen und vornehmlich von Gemälden, erfreuten sich in Kaiserzeit und Spätantike großer Beliebtheit und dürften, da als literarische Übung im schulischen Bereich üblich, das Vorstellungsspektrum hinsichtlich literarischer und bildkünstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten entscheidend geprägt haben. Betrachtet man solche Texte, als Beispiel seien die *Eikones* des Philostrat angeführt, genauer in Hinblick auf die hier verfolgte Thematik so fällt auf, dass häufig die zu beschreibende Darstellungen mit der zugrundeliegen-

¹² Arnulf, 51–70.

¹³ Arnulf, 76–79.

¹⁴ Z. B. Quint. VI 2, 29.

¹⁵ Quint. IV 2, 123.

¹⁶ Quint. IX 2, 40.

¹⁷ Arnulf; Webb 2009.

¹⁸ Arnulf, 411–490.

den Dichtung, meist Homer, inhaltlich verglichen, weitergehende Verbindungen zur Dichtkunst aber kaum thematisiert werden.¹⁹ Gerade diese traditionsorientierte, topische Form der literarischen Thematisierung von Bildern spielte mit den medialen Differenzen, den literarischen Tricks und Topoi der Evozierung von Bildeindrücken, des Kunst- und Künstlerlobs, und setzte somit sehr genaue Reflektionen über die Unterschiede verbaler und bildkünstlerischer Produktion voraus, auch wenn dies kaum in den Texten Erwähnung fand. Zusammenfassend bleibt zu betonen, dass die verschiedenen motivierten und eingesetzten Vergleiche von Dichtung und Bildkunst in überlieferter griechischer und lateinischer Literatur der Antike stets auf die literarische Produktion zielten, meist im Bereich literarischer Theorie und Didaxe auftauchten und weitgehend auf die Reflektion der unterschiedlichen Ausdrucksformen verzichteten, da ohnehin das literarische Werk im Zentrum der Aufmerksamkeit stand. Es entstand ein Fundus an topischen Formen des Kunst- und Künstlerlobs, der Evokation von Erstaunen über Affektivität und Lebensnähe von Bildwerken, der erzählerischen Verlebendigung und Vereinnahmung, besonders in der Dichtung, aber auch in der anspruchsvollen Prosa kaiserzeitlicher Progymnasmata, sprachlich stark vereinfacht auch in der Überlieferung der uns verlorenen antiken Kunstliteratur, vor allem durch Plinius d.Ä.²⁰

Die in der poetischen und rhetorischen Tradition vorkommenden Vorstellungen und Formulierungen wurden in die lateinische Literatur des Mittelalters tradiert. Über antike Lehrschriften der Rhetorik, wie der *Rhetorica ad Herennium*, wurden Leitsätze der Vergleichbarkeit von Dichtung und Malerei in die Schulliteratur und Dichtungslehren transportiert. In den großen hochmittelalterlichen Poetiken, wie der *Poetria nova* des Galfred de Vinosalvo²¹ der *Parisiana poetria* des Johannes de Garlandia,²² wurde die dichterische Ekphrasis und die Vorstellung des *ut pictura poesis* so ausgeweitet rezipiert, dass man den dichterischen Prozess des Beschreibens in scheinbarer Naturnähe und Verlebendigung als „picturare“ bezeichnete. In der lateinischen und volkssprachlichen Dichtung des 6. bis 13. Jh. kommen zwar beinahe alle Typen dichterischen Kunstbezugs vor, in Epik und Kleindichtung etwa führte man die antiken Vorbilder fort und erweiterte diese modellhaften Kunstfiktionen mitunter erheblich, doch lässt sich ein Einfluss der *Ut-pictura-poesis*-Vorstellung auf die Bildkünste etwa im Sinn einer künstlerischen Reflektion über die Sprachfähigkeit von Bildern kaum nachweisen. Dennoch ist die Kombination von Bild und Dichtung gut bezeugt: Seit der Spätantike entstanden nach dem Vorbild antiker Epigrammatik auf Grundlage der dort beherrschenden Topik sogenannte Tituli, also Versinschriften zu Bildern.²³ Ausgehend von teilweise fingierten Zyklen solcher Bilderverse begleiteten sie seit karo-

¹⁹ Arnulf, 71–81. Baumann 2011.

²⁰ Plinius Nat. hist., XXXV. Arnulf 2008, 67–75.

²¹ Gallo 1972.

²² Lawler 1974.

²³ Arnulf 1997.

lingischer Zeit in großer Zahl Buch- und Wandmalereien, meist in lateinischen Hexametern oder Distichen, häufig in leoninischer Form. Solche Verse standen zunächst unter den Bildern, seit dem 11. Jh. auch auf Rahmenleisten und Bildgegenständen. Zusammengesetzte Kompositionen, die verschiedene Themen in Verbindung setzen, etwa die Kreuzigung mit christlichen Tugenden, Sakramenten und Typologien, wie sie im 11. und besonders im 12. Jh. vermehrt in der Buchmalerei entstanden, wurden häufig durch derartige Versinschriften erklärt, ausgelegt und komplettiert.²⁴ Viele dieser Versbeigaben dienten als literarische Zugabe eigenen Wertes. Seit Prudentius, in dessen Werk ein Zyklus von Tituli alt- und neutestamentlicher Thematik ohne zugehörige Bilder überliefert ist, scheint diese Gattung, verstanden als Verse zu Bildern, in Konkurrenz zu den Bildern gestanden zu haben. Die Verfasser nutzten mitunter die Aufgabe, um in der kleinen Form von meist ein bis vier Versen ein Thema, etwa das Isaakopffer oder die Kreuzigung, mit hohem dichterischem Aufwand zu behandeln. Dazu verwendete man in größtmöglichen Umfang die Schmuckmittel der lateinischen Dichtersprache und Topoi des Kunst- und Künstlerlobs.²⁵ Auch wenn keine Formulierungen aus dem Mittelalter bekannt sind, die derartige Titulusdichtung explizit mit der *Ut-pictura-poesis-Maxime* der antiken Literaturtheorie verbinden, handelt es sich doch um weit verbreitete und sehr lange gepflegte Formen der Zusammenbindung und Gegenüberstellung von Bild und Dichtung.

2 14. bis 16. Jahrhundert

Mit den großen Dichtungslehren des Hochmittelalters gelangten Formel und Vorstellungen des *ut pictura poesis* in die Literatur des 14. und 15. Jh., auch in die vermehrt von der Antikenbegeisterung getragene Italiens. Dante nutzte in seiner *Divina comedia* dichterische Bildfiktionen und transportierte zugehörige Vorstellungen nicht anders, als dies die lateinischen Lehrdichtungen des Hochmittelalters, z. B. Alanus ab insulis und Johannes de Hauvilla, getan hatten.²⁶ Entsprechend finden sich Vergleiche von Dichtung und Malerei bei Petrarca und Boccaccio, bei letzterem besonders in den abschließenden Büchern seiner *Genealogia deorum*, in denen – typisch für die Zeit – die Dichtkunst gegen theologische Angriffe verteidigt wird. Auch in seinem Dante-Kommentar zieht Boccaccio Vergleiche zwischen Dichtkunst und Malerei und bewegt sich damit auf dem Boden der antiken Überlieferung und mittelalterlichen Tradition.²⁷

²⁴ Arnulf 1997, 265–302.

²⁵ Arnulf 1997, 67–140.

²⁶ Arnulf, 411–422.

²⁷ Pfisterer 2002, 20–25, 271–273.

Eine Veränderung des Verständnisses der Formel des *ut pictura poesis* lässt sich seit dem 15. Jh. feststellen. Während in der Poetik die traditionelle Gleichsetzung der Künste im Dienste der Mimesis fortgeschrieben und ausgebaut wurde, man denke an Autoren wie Vida und Daniello, bediente sich die Kunstliteratur dieser Topik mit anderer Akzentuierung.²⁸ Mit ihrem Entstehen begann man den Vergleich für eine Aufwertung der Malerei zu nutzen, man bemühte ihn im Rahmen der Behandlung der bildenden Künste und nicht wie zuvor zur Beurteilung literarischer Werke. Als im frühen 15. Jh. in Italien, besonders in Florenz, die literarische Antikenbegeisterung und eine leistungsfähige Bildproduktion aufeinandertrafen, der Erwerb und das Sammeln von Bildern zunehmend das Sozialprestige von reichen Stadtbürgern und Adel mitbestimmten, und Kunstbesitz in neuem Maßstab der persönlichen, familiären, institutionellen und kommunalen Repräsentation zu dienen begann, wuchs ein Bedürfnis nach Beurteilungskriterien. Wie man über literarische Werke sprach, diese kommentierte und bewertete, so sollte auch über Bilder gesprochen werden.²⁹ Als Alberti in *De pictura* das sprachlich-begriffliche Werkzeug zusammenstellte, um gelehrt über Kunst zu sprechen und zu schreiben, verwendete er den Werkzeugkasten der literarischen Rhetorik und deren topisches Wissen.³⁰ So gelangte auch die Vorstellung des *ut pictura poesis* in die neue, sich formierende und ausbreitende Kunstliteratur. In *De pictura* betonte Alberti die Ähnlichkeit beider Künste bei der Erläuterung des für beide notwendigen *decorum* und mit der Empfehlung der Dichtung als Stoffgeber für die Malerei:

Proxime non ab re erit se poetis atque rhetoribus delectabuntur. Nam hi quidem multa cum picture habent ornamenta communia.³¹ (Es wird nicht fern vom Gegenstand sein, wenn sie sich an Poeten und Rhetoren erfreuen. Denn diese haben viele Schmuckformen mit dem Maler gemeinsam.)

Des Phidias angebliche Aussage, er habe bei der Darstellung des Zeus von Homer gelernt, führte Alberti zur Forderung, der Maler müsse die Dichter lesen, wobei er vermutlich nicht nur an die Dichtung, sondern den gesamten Kanon der lateinischen Literatur der Antike dachte. Wie stark im Folgenden die Bemühungen um eine Gleichstellung der Malkunst von der Formel des *ut pictura poesis* Gebrauch machten, zeigt insbesondere der Malereitraktat von Leonardo da Vinci, der die Dichtung dem Gehör und die Malerei dem Gesichtssinn zuordnete und aus der traditionellen höheren Bewertung des letzten den Primat der Malerei folgerte.³² Es ist aufschlussreich, dass

²⁸ Rhein 2008, 154–156.

²⁹ Siehe Baxandall.

³⁰ Pfisterer 2002, 25–31. Plett 2004, 297–364.

³¹ Alberti: *De pictura*, § 53.

³² Pfisterer 2002, 279–285.

diese frühe Stellungnahme eines Malers auch Reflektion über die arbiträren Zeichen der Sprache und die analogen der Malerei einbezieht:

Ist der Dichter in der Erfindung auch frei, gleich dem Maler, so tun doch seine vorgetäuschten Erfindungen dem Menschen nicht so sehr genüge, wie Malereien; denn, wenn sich die Poesie darauf ausdehnt, mit Worten Formen, Gebärden und Orte vorzustellen, so rückt der Maler zur Nachahmung der Formen mit den eigenen Scheinbildern ins Feld. Nun entscheide: Was ist näher am Mann, der Name Mann oder des Mannes Ab- oder Scheinbild? Der Name Mann wechselt nach verschiedenen Ländern, und die Form ändert sich nicht, außer durch den Tod. Und dient der Dichter auf dem Wege des Gehörs, der Maler tut es auf dem des Auges, das der höherstehende Sinn ist.³³

Die von Leonardo vorgenommenen Vergleiche von visuellen und literarischen Darstellungen z. B. einer Schlacht oder einer schönen Frau sollen zeigen, dass zwar beide Künste die Natur nachahmen, die Malerei aber den Gesichtssinn bedient, die Natur so direkter vermittelt und den Rezipienten stärker und schneller überzeugt. So begründete Leonardo, dass die Malerei eine Wissenschaft sei und in den Kanon der Freien Künste gehöre. In der folgenden Kunstliteratur, die häufig nicht von Künstlern, sondern Literaten verfasst wurde, wurde zuweilen ähnlich argumentiert, um die Künste neu zu gewichten.³⁴ Die Formel des *ut pictura poesis* diente meist der Aufwertung der Malerei, auf welche die für die Dichtkunst selbstverständliche Hochschätzung übertragen wurde. Dies geschah, indem man dem gemalten Bild zunehmend ähnliche Ausdrucksvalenzen zuschrieb, dementsprechend auch danach strebte, Bilder zu lesen wie Gedichte, diese ähnlich zu kommentieren und interpretieren, um letztendlich dem Diskurs über das Bild das gleiche gelehrte Ansehen zuzuschreiben, wie dem über das dichterische Werk.³⁵ Hierbei schwang die in den Poetiken der Zeit geläufige Vorstellung von der Dichtung als höchster Form sprachlichen Ausdrucks mit. Sie fand Entsprechung in der seit Alberti üblichen Bewertung der Historienmalerei als höchster Gattung, die ihre Stoffe der Dichtung entnehmen, wie diese die Natur nachbilden, Ereignisse und Personen fingieren und dadurch den Rezipienten bewegen solle.³⁶ Autoren wie Ludovico Dolce verbreiteten diese Gedanken passend in Dialogform; sie richteten sich an ein gebildetes Laienpublikum, also an jene, die Bilder in Auftrag gaben, kauften und sammelten.³⁷ Diesen wurde so ein begriffliches Instrumentarium für die Beschäftigung mit Bildern an die Hand gegeben. Die Gleichsetzung des Gemäldes mit dem dichterischen Werk diente dafür in verschiedener Hinsicht als Grundlage. Entsprechende Aussagen finden sich in der Kunstliteratur, etwa bei Kunstliteraten wie Dolce und theoretisierenden Künstlern wie Lomazzo, aber

³³ Zit. n. Pfisterer 2002, 280 f.

³⁴ Siehe Bättschmann.

³⁵ Grundlegend für die Rolle des *ut pictura poesis* in der Kunstliteratur: Lee.

³⁶ Gaehdgens/Fleckner 1996, 78–98.

³⁷ Rhein 2008, 55–172.

auch in der Poetik, wie bei Vida, Daniello oder Scaliger.³⁸ Giorgio Vasari, Maler, Architekt und Literat, verglich in seinen *Viten* häufig Maler und Poeten. Am Beginn der Vita des Dosso Dossi formulierte er dies am deutlichsten:

„Benché il Cielo desse forma alla pittura nelle linee e la facesse conoscere per poesia muta, non restò egli però per tempo alcuno di congiungere insieme la pittura e la poesia, a ciò che, se l'una stesse muta, l'altra ragionasse, et il pennello con l'artificio e co' gesti maravigliosi mostrasse quello che gli dettasse la penna e formasse nella pittura le invenzioni che se le convengono.“³⁹ (Obgleich der Himmel der Malerei in den Linien Form gab und er sie als stumme Poesie bekannt werden ließ, blieb ihm keine Zeit Malerei und Poesie zu vereinen. Somit kann, wenn die eine stumm bleibt, die andere nachdenkt, der Pinsel mit Kunstgriff und mit wunderbaren Gesten zeigen, was ihm der Stift diktiert, und in der Malerei die Erfindungen bilden, die ihr angemessen sind.)

Vasari zeigte sich mit den gängigen Vorstellungen vertraut, ging aber in seinen den Künstlerviten vorangestellten Ausführungen zur Malerei nicht explizit auf das Diktum *ut pictura poesis* ein. Die praktische Gleichsetzung von Literatur und Bildkunst und Aufwertung der Malerei, des Künstlers und seiner Inventionen trieb er gleichwohl in vorher nicht gekannter Art voran: In seinen *Ragionamenti*, einer erklärenden Schrift in Dialogform, erläutert er die mythologischen Wandmalereien in den neuen, von ihm ausgestatteten herzoglichen Wohnräumen des Palazzo Vecchio.⁴⁰ Die mythologischen Historien erklärt er zunächst im Sinne der mythographischen Handbücher und unterlegt ihnen im Anschluss eine zweite Bedeutungsebene, indem er sie für den Dialogpartner Francesco, den Sohn des Auftraggebers Cosimo I de' Medici, panegyrisch ausdeutet. Zahlreiche Indizien zeigen, dass Vasari diese zweite Bedeutungsebene erst nach Vollendung der Fresken erfand und nicht nur dem heutigen Leser wird die Gesuchtheit vieler Bedeutungsbefrachtungen aufgefallen sein. Im hier verfolgten Zusammenhang ist es wichtig festzuhalten, dass Vasari ein etabliertes Instrument der Textauslegung auf Bilder übertrug und die literarische Vorstellung eines mehrfachen Schriftsinnes für seine Bilder in Anspruch nahm. Diese formuliert er allerdings nicht als eine lesbare Polyvalenz, sondern als versteckte, nur durch den konzipierenden Künstler selbst aufschließbare Sinnbefrachtung – Vasari beanspruchte die Deutungs-
hoheit über seine Werke.⁴¹

Neben den theoretisch-topischen Äußerungen in Kunstliteratur und Poetiken, stehen Verbindungen von Bild und Dichtung, die über den weiterhin geübten spätantiken und mittelalterlichen Brauch der Titulusdichtung hinaus beide Künste zusammen spannten und deren unterschiedliche Aussagemöglichkeiten kombinier-

³⁸ Rhein 2008, 152–165.

³⁹ Vasari, IV, 419.

⁴⁰ Vasari 1588.

⁴¹ Arnulf 2002, 103–162; Arnulf 2007, 23–35.

ten. Nördlich der Alpen ist etwa das *Narrenschiff* Sebastian Brants zu nennen.⁴² Der humanistisch geprägte Autor stellte hier moralisch-satirisch angelegten Gedichten, die exemplarisch menschliche Schwächen thematisieren, auf den gegenüberliegenden Buchseiten allegorische Verbildlichungen gegenüber. Meist wortwörtlich setzen die Holzschnitte Formulierungen der Verse um und führen so zu einer Gleichstellung beider Medien, die Brandt in seinem Vorwort erörtert.⁴³ Auch die erfolg- und folgenreichste literarisch-buchkünstlerische Erfindung des 16. Jh., die Emblematik,⁴⁴ entstand im Kreis oberdeutscher Humanisten. Zwar war der Mailänder Jurist Andreas Alciatus für die Texte des ersten Emblembuchs verantwortlich, die lateinischen Distichen moralisch-erbaulicher Ausrichtung und zusammenfassenden Überschriften, doch war es Konrad Peutinger, der zusammen mit Jörg Breu d.Ä. und Hans Schäufler die Holzschnitte der Augsburger Erstausgabe von 1531 schuf.⁴⁵ Dichtung und Bild werden in sich ergänzender und erklärender Zusammenstellung der typischen Dreieitigkeit von Motto, Bild und Versen vereint. Zuerst liefert das *ἄξιωμα*, oder die *inscriptio* den zusammenfassenden, den thematisierten Sachverhalt erklärenden oder auch auf ihn verschlüsselt alludierenden Begriff. Die bildliche Umsetzung in allegorischer Einkleidung, wörtlicher Umsetzung oder exemplarischer Verweisung bietet die *εἰκὼν*, *pictura*. Die Auflösung, Erläuterung und vor allem dichtersprachliche Aufwertung schafft das *ἐπιγραμμά*, die *subscriptio*, meist in lateinischen Distichen. Der Erfolg des Konzepts, die Zahl der Emblembücher, die folgten, und der Umfang theoretischer Behandlungen sind hinlänglich bekannt.⁴⁶ In der neuen Gattung des Emblems stehen Dichtung und Bild in einander ergänzender, bezugnehmender und konkurrierender Kopplung beieinander. Zweifellos hat die Allgegenwart von Emblemen in Büchern, in angewandter Form anderer Bildmedien, von monumentalen Zyklen, funeralen Dekorationen bis zu kunstgewerblichen Objekten, das Bild- und Dichtungsverständnis und auch die Rezeptionserwartung und Deutungspraktiken in altgläubigen und protestantischen Regionen nördlich und südlich der Alpen entscheidend geprägt.

3 17. und 18. Jahrhundert

Im 17. Jh. entstanden zahlreiche Poetiken, Rhetoriken und Emblemlehren, die sich im Zusammenhang mit der Erläuterung von Emblemen mit der Verwandtschaft von Dichtung und Bild beschäftigen.⁴⁷ Es ist der Gesamtbestand antiker Gemeinplätze

⁴² Brant 1494. Mähl 1992.

⁴³ Mähl 1992, 7 f.

⁴⁴ Hekscher/Wirth 1959, 1098–1108; Mödersheim 1994; Osterkamp 1999, 233–254; Warncke 2005.

⁴⁵ Alciatus 1531; Warncke 2005, 43–52.

⁴⁶ Warncke 2005, 43–79. Osterkamp 1999, 252–254.

⁴⁷ Barner; Hinrichs 1999.

zur Thematik, der als Grundlage dient und stets zitiert wird. Dabei ist die Konfession der Autoren unerheblich: Vossius⁴⁸ bedient sich derselben Zitate und Argumente, die sich in den Handbüchern des Jesuiten Masen⁴⁹ oder der Italiener Thesauro⁵⁰ und Picinelli⁵¹ finden. Neben dem Bezug auf das Diktum des Horaz bieten Quintilian, die *Rhetorica ad Herennium* und die *Poetik* des Aristoteles sowie deren Verarbeitungen in den Rhetoriken, Poetiken und Emblemlernen des 17. und frühen 18. Jh.⁵² die Grundlage. So erklärte man stets die zwei Arten des Bildes, das vor Augen stehenden und das in der Vorstellung entstandene, das der Dichter produziert, der Maler aber vor der Erstellung seines Werkes erdenkt. Man bezeichnete Malerei als stumme Dichtung, stellte beider Fähigkeit zur Fiktion und zur Bewegung des Rezipienten heraus, verglich Möglichkeiten und Methoden der Naturnachahmung und verwies zumindest auf Aristoteles, Horaz und Quintilian. Jeweiliger Intention entsprechend, wurde das eine oder andere ausgeweitet, häufig auch nur auf die als geläufig erachtete Vorstellung hingewiesen. Wie verbreitet die Topik des *ut pictura poesis* war, mag am Beispiel eines der meist benutzten protestantischen Schulautoren des 17. Jh. angedeutet werden:⁵³ Gerard Johannes Voss erörterte sie in seiner besonders einflussreichen Rhetorik,⁵⁴ in seiner Abhandlung *De imitatione*,⁵⁵ in den Dichtungslehren *De artis poeticae natura*⁵⁶ und *Poeticarum institutionum libri quinque*,⁵⁷ in besonderem Maß aber in seiner Zusammenstellung antiker Textstellen zu Malerei und Zeichnung, *De graphice sive de arte pingendi*.⁵⁸ Auch die einflussreichste Rhetorik im katholischen Bildungsbetrieb, *De arte rhetorica* des Cypriano Soarez, transportierte die gleichen Vorstellungen in den Schulunterricht.⁵⁹ Im Rahmen seiner über tausendseitigen, 1650 erstmals erschienenen Emblemlerne, dem *Speculum imaginum*, setzte sich der Jesuit Jacob Masen ausführlich und von der kunsthistorischen Forschung bisher unbeachtet mit dem Bild, seiner Zeichenhaftigkeit, seinen Sprachmöglichkeiten und Symbolwerten auseinander, wofür die Vergleichbarkeit von Dichtung bzw. Sprache und Bild als Ausgangspunkt diente.⁶⁰ Ähnlich, doch weniger ausführlich, argumentierte Claude Francois Menestrier in seiner *L'Art des emblemes*.⁶¹ Auch in Emanule Tesausos *Can-*

48 Vossius 1647.

49 Masen 1650.

50 Thesauro.

51 Picinelli 1681.

52 Kappl 2006.

53 Barner, 265–274.

54 Vossius 1647d, lib. I, cap. 2.

55 Vossius 1647b, cap. 1, §1u.2; cap. 4 §3.

56 Vossius 1647a, lib. I, cap. 1, § 5.

57 Vossius 1647c, lib. I cap 2 §2.

58 Vossius 1650, cap. V.

59 Soarez 1597, lib. III, cap. 28.

60 Masen 1650, bes. lib. I, cap. 1–4.

61 Menestrier 1685.

*nochiale aristotelico*⁶² und Filippo Picinellis *Mundus symbolicus*⁶³ werden ähnliche Vorstellungen genutzt, doch nicht wie bei Masen und Menestrier systematisch erläutert. Der Vorstellungskreis der Vergleichbarkeit von Bild und Dichtung findet sich auf identischen Grundlagen, in unterschiedlicher Gewichtung und Ausführlichkeit in poetischen, rhetorischen und emblematischen Lehrschriften des 17. Jh. unabhängig von Konfession und Herkunft der Verfasser.

Jene Künstler des 17. Jh., die über Maler und Malerei umfangreiche Werke verfassten, vor allem Karel van Mander, Joachim vom Sandrart und Gerard de Lairese, gebrauchten den Vergleich von Malerei und Dichtung, machten die Thematik aber nicht ausdrücklich zum Gegenstand ihrer Einführungen zu Wesen und Methode der Malerei. Van Mander betrachtete Malerei und Poesie als gute Schwestern und Freundinnen, die gern beieinander sind: „Pictura en Poësie geern by een, en goede susters oft vriendinnen zijn“.⁶⁴ Für Sandrart war „die edle Poesie ein besonder nothwendiges Hauptstück der Mahler-Kunst“.⁶⁵ Wie selbstverständlich entsprechende Vorstellungen für diese Autoren waren, kann die einleitend formulierte Konzeption einer Allegorie der *Pictura* bei Lairese zeigen, wo *Historia* und *Poesia* als Begleiterinnen beschrieben und erklärt werden.⁶⁶ Im Umfeld der französischen Akademie erfuhr das *ut pictura poesis* besondere Herausstellung. Charles Alphonse Dufresnoy machte es zum Ausgangspunkt seines Lehrgedichts *De arte graphica* von 1656, das 1668 von Roger de Piles übersetzt und kommentiert wurde. Die Anfangsverse formulieren programmatisch:

„Ut pictura poesis erit similisque poesi
sit pictura, refert par aemulaque sororem,
alternantque vices et nomina; muta poesis
dicitur haec, pictura loquens solet ista vocari.“⁶⁷
(„Wie die Malerei wird die Poesie sein und gleich der Poesie sei die Malerei,
bezieht sich gleich wetteifernd auf die Schwester,
gegenseitig wechseln sie auch die Namen: stumme Poesie
nennt man diese, sprechende Malerei wird jene gerufen.“)

Das Lehrgedicht wurde ins Deutsche und Englische übersetzt und entfaltete bis ins 18. Jh. große Wirkung bis zu Joshua Reynolds. Besonders im frühen 18. Jh. wurde die Gleichsetzung der beiden Künste programmatisch gepflegt, mitunter die höhere Valenz der Malerei hervorgehoben, und auch verstärkt auf Unterschiede hingewiesen

⁶² Tesauro.

⁶³ Picinelli 1681.

⁶⁴ Mander 1604, 296v.

⁶⁵ Sandrart 1679, 91.

⁶⁶ Lairese 1707, 3–6.

⁶⁷ Felibien 1685, 2.

wie bei Jean-Baptiste Dubos⁶⁸ oder James Harris.⁶⁹ Anlässlich der Auseinandersetzungen um die Vorbildlichkeit der Antike dachte man bereits im späten 17. Jh. vermehrt über das Verhältnis der Künste nach. Charles Perrault thematisierte Differenzen zwischen den Künsten und ihrer historischen Entwicklung.⁷⁰ Dubos verwies die Vermischung von Historien und Allegorien, wie er sie in Rubens' Medici-Zyklus vorfand, in den Bereich der Dichtung, schränkte also die Gleichheit der Künste normierend ein.⁷¹ Mit derartigen Differenzierungen der künstlerischen Mittel und ihrer angemessenen Verwendung setzte die Kritik an deren Analogisierung ein.

Wenn am Beginn des Jahrhunderts noch Johann Jakob Bodmer in seinen *Discoursen der Mahler*⁷² recht traditionell das Thema *ut pictura poesis* abhandelte, dabei jedoch ebenfalls auf die medialen Unterschiede hinwies und der Dichtung größere Macht zusprach außer in naturnachahmenden Beschreibungen und Johann Christoph Gottsched in seinem *Versuch einer critischen Dichtkunst*⁷³ das Thema weitgehend vernachlässigte, zeigt sich die tendenzielle Abwendung von der traditionsbedingten Gleichsetzung von Dichtung und Bildkunst. Es scheint, dass Autoren, die sich vornehmlich mit den Bildkünsten beschäftigten, eher die traditionelle Topik verwendeten, während Literaturtheoretiker, die auch über die Bildkünste schrieben, zunehmend deren Alterität betonten. Doch noch Hagedorn schrieb 1762: „Die Gesetze der Dichtkunst sind bei nahe so viel Lehrsätze für den Maler ...“⁷⁴ Ausführlich erläuterte er die Verwandtschaft beider Künste anhand bekannter Beschreibungen antiker Dichter und ausgewählter Gemälde.⁷⁵ Nur vier Jahre später negierte schließlich Lessing im *Laokoon* in Auseinandersetzung mit Winkelmann die Vergleichbarkeit von Dichtung und Bildkunst, wies auf die fundamentalen medialen Differenzen zwischen der Dichtung, einer Kunst der Zeit, und der Malerei, einer Kunst des Raumes, hin, besonders hinsichtlich der Fähigkeiten zur Naturnachahmung. Kategorisch trennte er zwischen der Linearität der Sprache und Dichtung und der Simultanität der bildlichen Repräsentation.⁷⁶ Seine Positionen scheinen schnell verbreitet und weit rezipiert das Meinungsspektrum zur Thematik in der Folge bestimmt zu haben.

68 Dubos 1719.

69 Harris 1744.

70 Jauss 1964.

71 Kohle 1989, 46–49.

72 Bodmer 1721, XX. Discours, 97–101.

73 Gottsched 1730.

74 Hagedorn 1762, 34.

75 Hagedorn 1762, 32–43.

76 Lessing 1766.

4 19. und 20. Jahrhundert

Mit der einsetzenden Abstandnahme von den literarisch geprägten Traditionen der früheren Kunstliteratur, von bis dahin zentralen Konzepten wie der Allegorie und der Emblematik, verlor die Vorstellung des *ut pictura poesis* und die ihr verbundene Topik Bedeutung als Grundlage kunsttheoretischer Diskurse. Bereits 1812 resümiert Goethe die Wirkung von Lessings Schrift:

„Das so lange misverstandene: *ut pictura poesis*, war auf einmal beseitigt, der Unterschied der bildenden und Redekünste klar, die Gipfel beyder erschienen nun getrennt, wie nah ihre Basen auch zusammenstoßen mochten. Der bildende Künstler sollte sich innerhalb der Grenze des Schönen halten, wenn dem redenden, der die Bedeutung jeder Art nicht entbehren kann, auch darüber hinauszuschweifen vergönnt wäre. Jener arbeitet für den äußeren Sinn, der nur durch das Schöne befriedigt wird, dieser für die Einbildungskraft, die sich wohl mit dem Häßlichen noch abfinden mag. Wie vor einem Blitz erleuchteten sich uns alle Folgen dieses herrlichen Gedankens, alle bisherige anleitende und urtheilende Kritik ward, wie ein abgetragener Rock, weggeworfen, wir hielten uns von allem Uebel erlöst.“⁷⁷

Weniger enthusiastisch beurteilte später Rumohr diesen Bruch:

„... doch ward er (Lessing) vornehmlich durch jene Paradoxien Winkelmanns in dessen früher Schrift über die Allegorie so lebhaft aufgeregt, nach demjenigen zu suchen, was die bildende Kunst zu einer primitiven und selbständigen Beziehung geistiger Tätigkeiten macht. Einmal veranlaßt, wollte er denn zugleich den Bezug auf die Poesie, welche ihm näher stand und vertrauter war, das bekannte *ut pictura poesis*, hinwegräumen.“⁷⁸

Ungeachtet dieser Relativierung des Traditionsbruches verschwand das *ut pictura poesis* als Formel und topisches Vorstellungsfeld aus den kunst- und literaturtheoretischen Diskursen. In Hegels System der Künste und ihrer Ausdrucksmöglichkeiten fand die Gleichsetzung keinen Platz,⁷⁹ in der entstehenden Kunstgeschichte, etwa bei Kugler und Schnaase, wurde sie nicht mehr behandelt.⁸⁰ Zwar entstanden neue Verbindungen, Beeinflussungen und Inanspruchnahmen zwischen Malerei und Literatur – dichterische Beschreibungen wurden weiter formuliert,⁸¹ Künstler sahen Dichtungen als Vorbild, Vorlage oder Anregung –, doch geschah dies nicht mehr auf Grundlage des beschriebenen Vorstellungskanons.⁸² Die Formel des *ut pictura poesis* tauchte unter in den philologischen Diskursen zur antiken Dichtung. Erst im mittleren 20. Jh., als die Kunstgeschichte die Kunstliteratur und die literarisch-rhetorische

⁷⁷ Goethe 1812, 248 f.

⁷⁸ Rumohr 1832, 47.

⁷⁹ Hegel 1837, 82 ff.

⁸⁰ Busch/Beyrodt 1982; Locher 2001.

⁸¹ Busch 1972; Mayr 2001; Rippl 2005.

⁸² Scholl 2007, bes. 248–250.

Vorstellungswelt des 15.–18. Jh. als grundlegende Zeugnisse der Bildherstellung und des Bildverständnisses und somit als notwendige Werkzeuge historischer Kontextualisierung wieder entdeckte,⁸³ erkannte man die Bedeutung der Formel für die abendländische Geschichte der Bildkünste und ihrer Theorie.

5 Literatur

- Alcatus, Andreas (1531): *Emblematum liber*. Augsburg.
- Arnulf, Arwed (1997): *Versus ad picturas*. Studien zur Titulusdichtung als Quellengattung der Kunstgeschichte. München/Berlin.
- Arnulf, Arwed (2002): Das Bild als Rätsel? Zur Vorstellung des versteckten Bildsinns von der Antike bis zum 17. Jahrhundert. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 53, 103–162.
- Arnulf, Arwed (2007): *Vasaris unverständliche Bilder*. Funktion und Intention verrätselter Bildfindungen. In: Caroline Zöhl/ Mara Hofmann (Hg.): *Von Kunst und Temperament*. Turnhout, 23–35.
- Arnulf, Arwed (Hg.) (2008): *Kunstliteratur in Antike und Mittelalter*. Eine kommentierte Anthologie. Darmstadt.
- Baumann, Mario (2011): *Bilder schreiben: virtuose Ekphrasen in Philostrats Eikones*. Berlin/New York.
- Bodmer, Johann Jakob (1721): *Die Discourse der Mahler*. Zürich.
- Brant, Sebastian (1494): *Das Narrenschiff*. Basel.
- Bull, Malcolm (1996): *Ut pictura poesis*. In: *Grove Dictionary of Art*. London, Bd. 31, 767–769.
- Busch, Hans Christoph (1972): *Ut pictura poesis*. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker. Von Lessing bis Lukács. München.
- Busch, Werner/Wolfgang Beyrodt (Hg.) (1982): *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland*. Texte und Dokumente. Bd. I: *Kunsttheorie und Malerei*. Kunstwissenschaft. Stuttgart.
- Dubos, Jean-Baptiste (1719): *Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Paris.
- Felibien, Andre (1685): *L'Art de peinture*, Paris 1685.
- Gaehtgens, Thomas W./Uwe Fleckner (Hg.) (1996): *Historienmalerei*. Berlin (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 1).
- Gallo, Ernest (1972): *The Poetria Nova and its sources in early rhetorical doctrine*. Paris.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1812): *Aus meinem Leben*. Dichtung und Wahrheit. Bd. 2. Tübingen 1812.
- Gottsched, Johann Christoph (1730): *Versuch einer critischen Dichtkunst*. Leipzig.
- Graham, John (1973): *Ut pictura poesis*. In: *Dictionary of the History of Ideas*. Bd. 4. New York, 465–476.
- Guthknecht, Dieter (2001): *Mimesis*. In: *HWRh*, 5, 1232–1237.
- Hagedorn, Christian Ludwig von (1762): *Betrachtungen über die Malerley*. Erster Theil. Leipzig.
- Halsall, Albert W. (1992): *Beschreibung*. In: *HWRh*, 1, 1495–1510.
- Harris, James (1744): *A Discourse on Music, Painting and Poetry*. London.

83 Am Anfang der mittlerweile kaum mehr übersehbaren Literatur zum Thema steht: Lee. Weitere Literatur bei: Willems 2003, 84 f.; Knopp 2011, 1154; Jacob 2012, 1104–1106.

- Hegel, Georg Friedrich Wilhelm (1837): Vorlesungen über die Aesthetik. Hg. von Heinrich Gustav Hotho. Bd. III. Berlin.
- Hekscher, William S./Karl-August Wirth (1959): Emblem, Emblembuch. In: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Bd. 5. München, 85–227.
- Hinrichs, Boy (1999): Rhetorik und Poetik. In: Albert Meier (Hg.): Die Literatur des 17. Jahrhunderts. München/Wien, 209–232.
- Jacob, Joachim (2012): Ut pictura poesis. In: HWRh, 9, 997–1006.
- Jauss, Hans R. (1964): Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der „Querelle des Anciens et des Modernes“. In: Perrault, 8–64.
- Kanz, Roland (2008): Mimesis. In: Enzyklopädie der Neuzeit, Bd. 8, Stuttgart, 538–545.
- Kapfl, Brigitte (2006): Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento. Berlin/New York.
- Kohle, Hubertus (1989): Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff. Hildesheim/Zürich/New York.
- Knopp, Katrin S. (2011): Ut pictura poesis. In: Enzyklopädie der Neuzeit. Bd. 13, Stuttgart, 1151–1154.
- Lairesse, Gerard de (1707): Het grote Schilderboek. Eerste Deel, Amsterdam.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1766): Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie. Berlin.
- Lawler, Traugott (1974): The Parisiana Poetria of John of Garland. New Haven.
- Locher, Hubert (2001): Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950. München.
- Mähl, Hans J. (1992): Sebastian Brant, Das Narrenschiff. Stuttgart.
- Mander, Karel van (1604): Het Schilder-Boek. Haarlem.
- Masen, Jacob (1650): Speculum imaginum veritatis occultae. Köln.
- Mayr, Monika (2001): Ut pictura descriptio? Poetik und Praxis künstlerischer Beschreibung bei Flaubert, Proust, Belyi, Simon. Tübingen.
- Menestrier, Claude-Francois (1685): L'Art des emblemes. Paris.
- Mödersheim, Sabine (1994): Emblem, Emblematik. In: HWRh, 2, 1098–1108.
- Osterkamp, Ernst (1999): Emblematik. In: Albert Meier (Hg.): Die Literatur des 17. Jahrhunderts. München/Wien, 233–254.
- Pfisterer, Ulrich (2002): Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance. Eine Geschichte in Quellen. Stuttgart.
- Picinelli, Filippo (1681): Mundus symbolicus in emblematum universitate formatus. Köln.
- Plett, Heinrich F. (2004): Rhetoric and Renaissance Culture. Berlin.
- Rhein, Gudrun (2008): Der Dialog über die Malerei. Ludovico Dolces Traktat und die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts. Köln/Weimar/Wien.
- Ripl, Gabriele (2005): Beschreibungskunst. Zur intermedialen Poetik angloamerikanischer Kontexte 1880–2000. München.
- Rumohr, Carl Friedrich Ludwig Felix von (1832): Drey Reisen nach Italien. Erinnerungen. Leipzig.
- Sandart, Joachim von (1679): Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Malerey-Künste, Bd. II. Nürnberg.
- Scholl, Christian (2007): Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst. Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern. Berlin/München.
- Soarez, Cyprianus (1597): De arte rhetorica libri tres. Madrid.
- Vasari, Giorgio (1588): Ragionamenti del Sig. Cavaliere Giorgio Vasari, pittore et architetto aretino sopra le inuentioni da lui dipinte in Firenze nel Palazzo di loro Altezze Serenissime. Florenz.
- Vossius, Gerhard Johannes (1647a): De artis poeticae natura. Amsterdam.
- Vossius, Gerhard Johannes (1647b): De imitation. Amsterdam.
- Vossius, Gerhard Johannes (1647c): Poeticarum institutionum libri tres. Amsterdam 1647.
- Vossius, Gerhard Johannes (1647d): Rhetorices contractae. Amsterdam.

- Vossius, Gerhard Johannes (1650): *De quatuor artibus popularibus*. Amsterdam 1650.
- Wandhoff, Haiko (2003): *Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters*. Berlin.
- Warncke, Carsten-Peter (2005): *Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder*. Köln.
- Webb, Ruth (2009): *Ekphrasis. Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham.
- Willems, Gottfried (2003): *(Ut) Pictura poesis*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3. New York/Berlin, 82–85.

Wolfgang Brassat/Michael Squire

2 Die Gattung der Ekphrasis

Abstract: Ekphrasis – the verbal description of a visual experience – has proved central to recent rhetorical, literary and art-historical debates about visual-verbal relations. Despite attempts to theorize ekphrasis in transhistorical terms, the intellectual history of the trope is markedly more complex. The earliest explicit use of the term comes amid Imperial Greek rhetorical handbooks, in turn hugely influential on Byzantine thinking. The Renaissance witnessed an explosion of interest in ancient ekphrastic texts (used above all to reconstruct and theorize the lost artworks of antiquity); Enlightenment thinkers, by contrast, emphasized at once the similarities and differences between the semiotic mediations of words and images. In some ways, modern – and above all postmodern – discussions of ekphrasis have arisen in response to Enlightenment theories: the medial fictions and frictions of ekphrasis have proved particularly germane for approaching the ‘virtual realities’ of the (post-) postmodern world.

Schlagwörter: Intermedialität, griechische Rhetorik, *enargeia/phantasia* (Anschaulichkeit/Phantasiebilder), Schild des Achill, *ut pictura poesis*, *paragone*, Künstlerviten, Epigramm, Bildgedicht

Keywords: Intermediality, Greek rhetoric, *enargeia/phantasia* (vividness/conceptual impression), shield of Achilles, *ut pictura poesis*, *paragone*, artists’ lives, epigram, picture-poetry

Gliederung: 1 Begriffsgeschichte – 2 Antike – 3 Byzanz – 4 Das lateinische Mittelalter – 5 Frühe Neuzeit – 6 Moderne – 7 Literatur

1 Begriffsgeschichte

Der Begriff „Ekphrasis“ (ἔκφρασις) wird heute vorwiegend für die literarische Beschreibung von Bildern bzw. Kunstwerken verwendet.¹ Ursprünglich bezeichnet er die Beschreibung vor allem von Personen, Orten, Zeiten, Festen und Ereignissen, die durch ein „erschöpfend deutliches Aussprechen bzw. Beschreiben“ (*ékphrazein: aussprechen*, Steigerungsform von *phrázein: sprechen, zeigen*) gleichsam „zu Gesicht gebracht“ werden.² Das Verb und Substantiv kommen im Griechischen praktisch nur

1 Zur Begriffsgeschichte siehe Downey 1959, 922f.; Boeder 1996, 29–34; Webb 1999; Webb 2009, bes. 13–38. Den umfassendsten Überblick gibt Denham 2010.

2 Graf 1995, 143.

als Fachwort der Rhetorik vor. Nach der Definition des Aelius Theon (wahrscheinlich um 100 n. Chr.) ist die Ekphrasis „eine beschreibende Rede, die das Mitgeteilte anschaulich vor Augen führt.“³ Das Wort und Bild verbindende Element ist die *enargeia*, die Cicero und Quintilian mit den Begriffen „perspicuitas“ (Klarheit), „inlustratio“ bzw. „illustratio“ (ins Licht rücken) und „evidentia“ (vor Augen stehen) übersetzten.⁴ Sie bewirkt, dass unsere Gefühle der Beschreibung folgen, „als wären wir bei den Dingen (oder Vorgängen) selbst zugegen (quam si rebus ipsis intersimus)“,⁵ und unterscheidet nach Nikolaos die Ekphrasis von der Erzählung (diêgêsis): die eine „enthält eine einfache Darlegung“ (psilên echei ekthesin), die andere „versucht die Hörer zu Zuschauern zu machen.“⁶ Als affektiv wirksame, das Beschriebene unter Umgehung des Intellekts in die Seele einprägende Visualisierungstechnik macht die Ekphrasis Nicht-Gegenwärtiges innerlich präsent; sie evoziert Phantasiebilder (*phantasai/visiones*),⁷ in deren Bildlichkeit Wahrnehmungen, Vorstellungen und Erinnerungen konvergieren.

Einhergehend mit der Gleichsetzung von Dichtung und Malerei (ut pictura poesis) und dem Bewusstsein von der Bildlichkeit als einer Potenz der Sprache entwickelte sich in spätantiker Zeit die Ekphrasis zu einer eigenständigen Gattung.⁸ Ihr Gründungswerk sind die um 220 n. Chr. verfassten *Eikones* des älteren Philostrat, der diese Bildbeschreibungen noch als „Prunkvorführungen der Redekunst“ bezeichnete.⁹ Dagegen verwendete wohl am Ende des 3. Jh. n. Chr. Philostrat d. J., als er in der Einleitung seiner *Eikones* die seines Vorgängers erwähnte, den Begriff *ekphrasis* erstmals im Sinne von Bildbeschreibung.¹⁰ Dieser Wortgebrauch hat sich durchgesetzt, während der lateinische Begriff der *descriptio* seine umfassende Bedeutung beibehielt. Die im 4. Jh. von Kallistratos verfassten Statuenbeschreibungen haben den Titel *Ecphraseis*.

Im nachantiken Europa geriet das griechische Wort in Vergessenheit. Erst im ausgehenden 19. Jh. wurde es wieder von Altphilologen für jegliche antike Bildbeschreibungen verwendet.¹¹ Von Spitzer unter dem Eindruck von Gautiers Konzept der „transposition d’art“ definiert als „poetic description of a pictorial or sculptural work of art“,¹² wurde der Begriff dann auch auf nachantike Texte übertragen.

3 Theon: *Progymnasmata* 118.7 (Ed. Patillon/Bolognesi 1977, 66).

4 Cicero: *Academica* II, 17; Quint. VI 2, 32.

5 Quint. VI 2, 32; vgl. Webb 2009, 87–130.

6 Nikolaos: *Progymnasmata* (Ed. Felten 1913, 68).

7 Quint. VI 9, 29 f.; Bartsch 2007; Webb 2009, 107–130.

8 Graf 1995; Friedländer 1912, 1–103 stellt die wichtigsten Ekphrasen der Antike zusammen.

9 Phil. Eik., Proemium 3.

10 Philostrat d.J.: *Eikones*, Proemium 2: „tis graphikês ergôn ekphrasis“.

11 Webb 1999, 15 f.; Webb 2009, 28–37. Eminente Bedeutung hatte dabei Friedländer 1912, der allerdings noch dem Begriff „Kunstbeschreibungen“ den Vorzug gab.

12 Spitzer 1955, 207.

Als an der Schnittstelle von auditiver bzw. skripturaler und visueller Medialität operierende Form einer „transformationalen Intermedialität“¹³ mit hoher selbstreflexiver Potenz, die seit der Antike unter den Auspizien der *Ut-pictura-poesis*-Lehre und des *paragone* reflektiert wurde, ist die Ekphrasis in jüngerer Zeit im Zuge des *linguistic turn* und des *pictorial turn* zu einem zentralen Thema verschiedener Wissenschaftsdisziplinen geworden. Nachdem sich die Archäologie und die Kunstgeschichte lange von der Beschäftigung mit dieser Gattung vor allem Aufschluss über verlorene Kunstwerke versprochen, vertieften die Literaturwissenschaften ihre intermedialen und narratologischen Aspekte:¹⁴ Ekphrasen übernehmen vielfach Schlüsselfunktionen für das Textverständnis, sie fungieren z. B. als integrierte Spiegelungen von Erzählungen und dienen als transmediale Abbildungen von bereits Abgebildetem der Selbstreflexion ästhetischer Darstellungsverfahren und Profilierung von Repräsentationstheorien.¹⁵ Einhergehend mit solchen Studien erfuhr der Begriff der Ekphrasis eine Entgrenzung. Mitchell und Heffernan definieren sie als „verbal representation of visual representation“.¹⁶ Mit einem noch weiteren, auch sprachliche Visualisierungen nicht-darstellender Gegenstände umfassenden Begriff der Ekphrasis als „the sought-for-equivalent in words of any visual image, in or out of art“ operiert Krieger.¹⁷ Nach ihm strebt die Literatur gemäß eines universellen „ekphrastic principle“ durch die Anverwandlung an plastische Formen danach, die der Sprache seit der Antike gegenüber dem Bild zugesprochene mimetische Unterlegenheit zu überwinden. Die Ekphrasis adaptiert demnach die still gestellte Zeitlichkeit des Bildes und strebt nach der Wirklichkeitsnähe des „natural sign“, also des analogen visuellen Zeichens. Im Zuge kritischer Zurückweisungen von Lessings Unterscheidung der „Zeit-“ und der „Raumkunst“, gegen die Mitchell insistiert: „all media are mixed media, and all representations are heterogeneous“,¹⁸ und unter dem Eindruck der Medienrevolution des ausgehenden 20. Jahrhunderts, mit dem sich das Spektrum bildgebender Techniken erweitert hat, ist der Begriff der Ekphrasis jüngst auf alle möglichen Repräsentationen von Bildern in anderen Medien, z. B. in Fotografie, Film und Musik, angewendet worden, ja auch auf auditive und visuelle Repräsentationen von Texten, also jegliche Formen von „iconotexts“ (Wagner) und „transmedializations“ (Bruhn).¹⁹ Angesichts einer Inflation unterschiedlichster Definitionen empfiehlt Scholz, die Ekphrasis zu

13 Wandhoff 2003, 5 unterscheidet diese von der „synthetischen Intermedialität“ z. B. einer illustrierten Handschrift.

14 Vgl. Wandhoff 2003, 2–12; Barkan 2013.

15 Siehe z. B. Neumann 1995; Klarer 2001.

16 Mitchell: *Ekphrasis and the Other* (1992), hier zit. n. dem ND in Mitchell 1994, 152; Heffernan 1993, 3.

17 Krieger 1992, 9.

18 Mitchell 1994, 5. Siehe auch Mitchell 1986, passim, bes. 95–115 („Space and Time. Lessing’s *Laocoon* and the Politics of Genre“).

19 Wagner 1996; Bruhn 2000, 51. Siehe auch Sager Eidt 2008.

verstehen als „complex multi-dimensional multi-faceted semiotic phenomenon“.²⁰ Wie Gottfried Boehm betont, ist sie nicht länger „ein peripherer historischer Stoff oder eine rhetorische Übung, sie markiert jetzt vielmehr das *zentrale erkenntniskritische* Problem besonders derjenigen Disziplinen, die mit Bildern oder Bildtexten umgehen.“²¹ Die folgenden Ausführungen konzentrieren sich auf rhetorische und poetische Ekphrasen, um deren Traditionslinien zu beleuchten.

2 Antike

Der griechische Begriff „Ekphrasis“ wurde relativ spät geprägt. Als Terminus technicus findet er sich in vier erhaltenen rhetorischen Schulhandbüchern (*Progymnasmata*), welche zwischen dem 1. und 5. Jh. n. Chr. verfasst wurden.²² Obwohl zahlreiche griechische Scholiasten den Begriff auf frühere dichterische Werke beziehen und kaiserzeitliche lateinische Texte häufig mit diesen rhetorischen Definitionen spielen, wurde die Ekphrasis zum ersten Mal im Rahmen epideiktischer Deklamationen konzeptualisiert. Wenn die Ekphrasis, wie Hermogenes formuliert, eine „Interpretation, die beinahe Sehen durch Hören hervorruft“,²³ ist, besteht ihr letztendlicher Zweck in der rhetorischen Überredung. Die von einem Redner beschworenen „Bilder“, schreibt Quintilian, machen abwesende Dinge anwesend, „so dass wir sie mit den Augen sehen“; „der Redner, welcher diese Dinge beherrscht, wird höchste Gewalt über unsere Gefühle haben“.²⁴

Drei Aspekte dieser rhetorischen Analysen verdienen besondere Beachtung. Erstens implizieren antike Definitionen der Ekphrasis viel mehr als nur die Beschreibung von Kunstwerken: Die *Progymnasmata* definieren die Ekphrasis auf der Grundlage ihres Effekts, nicht ihres Themas; und tatsächlich dehnt nur Nikolaos im 5. Jh. n. Chr. die Kategorie aus, um Beschreibungen von „Statuen, Malereien und dergleichen“ aufzunehmen.²⁵ Zweitens gibt es latente philosophische Abhängigkeiten: Zwar gehen die *Progymnasmata* nicht auf die intellektuelle Archäologie der Ekphrasis ein, doch ihre Sprache verrät deren Herkunft aus der stoischen Philosophie. Für sie grundlegend waren stoische Vorstellungen von der *phantasia* und dem „inneren

²⁰ Scholz 1998, 75.

²¹ Boehm 1995, 24. Wegweisend für diese Entwicklung waren die Arbeiten von Baxandall, insbes. Baxandall 1985. Vgl. z. B. Heffernan 1999; Elsner 2010.

²² Einführungen in die griechische und lateinische Ekphrasis bieten Friedländer 1912, bes. 1–103; Downey 1959, 923–932; Hohlweg 1971, 36–42; einen analytischeren Überblick geben Elsner 2002; Squire 2009, 139–146; Zeitlin 2013. Zu den Definitionen in den *Progymnasmata* siehe Boeder 1996, 29–41 und Webb 2009.

²³ Hermog. Prog. 10.48 (Ed. Rabe 1913, 23).

²⁴ Quint. VI 2, 29; vgl. Webb 2009, 87–130 sowie Scholz 1998.

²⁵ Webb 2009, 61–86.

Vorstellungsvermögen“: Durch die angestrebte Lebendigkeit (*enargeia*) und Klarheit (*saphêneia*) einer Beschreibung konnte ein Zuhörer zu derselben geistigen *phantasia* kommen, welche eine Szene oder ein Objekt ursprünglich vor das „geistige Auge“ eines Redners, Schriftstellers oder eben auch Künstlers brachte.²⁶ Vielleicht am wichtigsten ist drittens das Eingeständnis eines zugrundeliegenden täuschenden Kunstgriffs. Aus den *Progymnasmata* spricht das Bewusstsein, dass die Ekphrasis eine Kunst des Scheins und der Vorspiegelung ist – des „*beinahe* Sehens durch Hören“.²⁷ Viel später, wahrscheinlich im 9. Jh., wird Johannes von Sardes in seinem Kommentar zu Aphthonios' *Progymnasmata* diesen Punkt weiterentwickeln: „Selbst wenn die Rede zehntausendmal lebendig (*enarges*) wäre, wäre es unmöglich, die ‚gezeigte Sache‘ oder ekphrasierte Sache selbst vor die Augen zu rufen“.²⁸

Ungeachtet ihrer spezifischen pragmatischen Funktionen gehen die Kommentare der *Progymnasmata* zur Ekphrasis aus einer viel älteren literarischen und literaturkritischen Tradition hervor. Trotz der Breite der antiken Definitionen muss man für die vorbildhafte Beschreibung hergestellter Gegenstände bis zu den frühesten Anfängen der griechischen Dichtung zurückgehen.²⁹ Das paradigmatische Beispiel, eingebettet in ein größeres erzählerisches Gedicht, war die homerische Schilderung des „Schildes des Achilleus“ (*Ilias* 18.478–608).³⁰ Die kunstvolle, wenn auch wenig anschauliche Beschreibung der Szenen, die Hephaistos auf den Schild setzt, bewirkt eine Pause der narrativen Handlung des Gedichts.³¹ Doch die Textstelle zeigt auch eine bemerkenswerte Sensibilität gegenüber der Vielschichtigkeit des intermedialen Verfahrens, Worte aus Bildern und Bilder aus Worten zu schaffen. Wenn der Schild nicht nur als ein sichtbares Objekt („über welchen jeder von den vielen Menschen staunen wird, wer immer ihn erblickt“, 18.466–67), sondern auch als etwas hörbar Klingendes evokiert wird,³² verweist der Text explizit auf die damit verbundene „innere Spannung der Repräsentation“:³³ Neben anderen Details sei verwiesen auf das Wundersame (*thauma*) des geschmiedeten Ackers, welcher „aussah wie gepflügt, obgleich er aus Gold war“ (18.548–9).

Als paradigmatisches Beispiel der antiken Ekphrasis regte der homerische Schild des Achilleus alle möglichen bewussten Imitationen quer durch verschiedenste lite-

²⁶ Vgl. Dubel 1997; Webb 2009, 87–130.

²⁷ Hermog. Prog. 10.48 (Ed. Rabe 1913, 23); Nicolaus: Prog. (Ed. Felten 1913, 70). Vgl. Becker 1995, 28.

²⁸ Ed. Rabe 1928, 216 (vgl. Webb 2009, 52f.).

²⁹ Vgl. Elsner 2002, 2; Squire 2013.

³⁰ Becker 1995; Francis 2009; Squire 2013.

³¹ Zur Beziehung der antiken Ekphrasis zu den beiden ‚Polen‘ Erzählung und Beschreibung siehe Fowler 1991.

³² Der Schild hallt wider von Musik (vv. 493–495, 525–526, 569), Beifall (v. 502), lärmenden Tieren (vv. 575, 580, 586) und sogar einem zusätzlichen *Mise en abyme* in Form eines Liedes (vv. 569–571); selbst eine Szene der ‚Stille‘ zeigt er (v. 556): Männlein-Robert 2007, 13–16; Francis 2009, bes. 8–13; Squire 2013, bes. 159–161.

³³ Heffernan 1993, 19 („representational friction“).

rarische Gattungen an.³⁴ Bereits im 6. Jh. v. Chr. übernahm der pseudo-hesiodische *Schild des Herakles* bewusst das homerische Modell, wenn auch im Kontext eines kurzen, anscheinend eigenständigen Hexametergedichts.³⁵ Spätere epische Dichter gestalteten den homerischen Gegenstand als Talisman für ihre eigenen epischen Helden um – man denke z. B. an Jasons Umhang in Apollonios' *Argonautica* (1.730–67)³⁶ und nicht zuletzt an den Schild des Aeneas bei Vergil (*Aen.* 8.626–728) mit seiner dezidiert „nicht-erzählbaren Textur“.³⁷ Indem sie das homerische Vorbild in nicht-epischen Kontexten verwendeten, sondierten andere Schriftsteller ihr Verhältnis zur vorhergehenden dichterischen Tradition: Von einem hellenistischen Dichter wie Theokrit wurde Homers Werkzeug des epischen Krieges in einen filigranen hölzernen Becher transformiert, dessen Szenen bewusst nach Homer gestaltet sind, aber nun auf programmatische Weise die gleichzeitige Nähe und Distanz zwischen Epos und bukolischer Dichtung verbildlichen.³⁸ Auch in Prosatexten können solche eingebetteten Beschreibungen eine generische Archäologie aufzeigen, während sie gleichzeitig – durch die dargestellte Trope des Sehens – selbstbewusste Reflexionen darüber anregen, wie Leser den vorliegenden Text verstehen können: Besonders prägnant ist die Verwendung der Ekphrasis in Romanen der „Zweiten Sophistik“, nicht zuletzt in den Beschreibungen von Malereien am Anfang von Longos' *Daphnis und Chloe* und Achilleus Tatios' *Leukippe und Kleitophon*.³⁹

Inwieweit können wir solche Textstellen im Kontext der analytischen Bezugssysteme von Ekphrasis lesen, die in den erhaltenen *Progymnasmata* auf uns gekommen sind? Obwohl nur eines der *Progymnasmata* sich auf *Ilias* 18 bezieht und nur als Beispiel für „Ekphraseis des Verhaltens“ anführt,⁴⁰ analysierten kaiserzeitliche griechische und lateinische Autoren den homerischen Text im Rahmen eng verwandter kritischer Begriffe, wobei sie von Homer als dem, wie es Lukian im 2. Jh. n. Chr. ausdrückte, „besten der Maler“ (*aristos tôn graphêôn*, *Im.* 8) sprachen. Nicht weniger aufschlussreich sind die Leistungen griechischer und römischer Künstler, die mit großem Vergnügen Homers verbale Darstellung eines Bildes zurück in einen sichtbaren Gegenstand verwandelten.⁴¹ Ein Exemplar der sogenannten *Tabulae Iliacae* (1. Jh. v./n. Chr.) in den Kapitولينischen Museen in Rom materialisiert den Schild, indem es ihn als tragbare Miniatur mit einem Durchmesser von nur 17,8 cm wieder-

³⁴ Für eine Liste griechischer und lateinischer literarischer Schildbeschreibungen siehe Fittschen 1973, 1, Anm. 1; zu spielerischen und in hohem Maße selbstreferentiellen lateinischen und griechischen Reaktionen darauf siehe Elsner 2002, 3–9; Squire 2011, 325–337.

³⁵ Zu *Sc.* 139–320 vgl. Becker 1995, 23–40; Chiarini 2012, bes. 15–24.

³⁶ Goldhill 1991, 308–311; Manakidou 1993, 102–173.

³⁷ *Non enarrabile textum* (8.625); vgl. Putnam 1998, 119–199.

³⁸ Theocr. 1.26–60. Siehe Goldhill 1991, 240–246; Manakidou 1993, 51–101; Männlein-Robert 2007, 303–307.

³⁹ Vgl. Bartsch 1989; Webb 2009, 178–185.

⁴⁰ Theon: *Prog.* 118.7 (Ed. Patillon/Bolognesi 1997, 67); vgl. Webb 1999, 7–9; Webb 2009, 70.

⁴¹ Vgl. Amedick 1999; Squire 2013, 165–179.

gibt, und zudem auf seinem Rand den vollständigen Text der homerischen Stelle aufweist, dessen winzige Buchstaben weniger als einen Millimeter Höhe messen (Abb. 1). Solche künstlerischen Spiele mit der Ekphrasis sind nicht weniger anspruchsvoll als jene der zeitgenössischen Dichter: Wo Homer einen angestrebten visuellen Stimulus verbalisierte („beinahe Sehen durch Hören hervorrufend“), materialisiert dieser Gegenstand einen Text, so dass das Publikum (beinahe!) die homerischen Worte hören kann. Die Inschrift auf seinem Rand fügt eine zusätzliche Volte hinzu, indem sie das sichtbare Bild noch einmal zurück in einen Text überführt – wenn auch einen, den man wegen seiner Miniaturgröße sehen, aber kaum lesen kann.⁴²

Neben den Traditionen „eingreifender Ekphrasis“, also von Beschreibungen, die in größere dichterische oder Prosaerzählungen integriert sind, gibt es auch eigenständige Reaktionen auf Kunstwerke.⁴³ Ihre Ursprünge liegen in archaischen und klassischen griechischen Epigrammen, die prägnante interpretative Erwidern auf die Objekte bzw. Monumente bieten, auf die sie materiell geschrieben sind. Spätestens im frühen 3. Jh. v. Chr. wurden solche Epigramme in eigenständigen Anthologien gesammelt. Diese regten weitere Gedichte an, die, getrennt von den Denkmälern, auf die sie sich bezogen, zirkulierten.⁴⁴ Inwiefern solche Epigramme als „ekphrastisch“ bezeichnet werden können, ist vieldiskutiert. Außer Zweifel steht jedoch ihre selbstbewusste Reflexion der Fragen, die aufgeworfen werden, wenn visuelle Stimuli in gelehrsame „Artikulationen des Denkens“ übersetzt werden.⁴⁵ Hellenistische Epigramme zu Kunstwerken hinterfragen, was „sehen“ bedeutet, indem sie den Prozess in den Kontext der damit in einer Wechselbeziehung stehenden Hermeneutik des Lesens stellen.⁴⁶ Es ist kein Zufall, dass in derselben gelehrten Kultur, die solchen eigenständigen, anthologisierten Epigrammen den Weg ebnete, auch eine Form der kalligraphischen Bild-Dichtung entstand: die sog. *technopaignia*, die vor allem mit Simmias (frühes 3. Jh. v. Chr.) in Verbindung gebracht werden. Sechs solcher Epigramme sind in der *Anthologia Palatina* erhalten, die alle durch die verschiedenartige Länge der Metren den Umriss des beschriebenen Gegenstands mimetisch abbilden.⁴⁷

Eine der Innovationen solcher Epigramme lag darin, die Ekphrasis von einem narrativen Rahmen zu befreien. Gleichzeitig lösen diese Gedichte, die vorgeben, eine sichtbare Inschrift auf einem materiellen Träger zu sein, weitere Reflexionen über die gleichzeitige mediale Nähe und Distanz zwischen sichtbaren Gegenständen und Texten zum Lesen und Hören aus. Dem viel früher, im 6. Jh. v. Chr., geborenen Simonides wird der Aphorismus zugeschrieben, dass „eine Malerei ein stummes Gedicht,

⁴² Squire 2011, bes. 303–370.

⁴³ Zu dieser Unterscheidung siehe Elsner 2002.

⁴⁴ Die umfangreichste Sammlung, welche bereits im 1. Jh. n. Chr. berühmt war, bezieht sich auf Myrons „so gut wie echte“ bronzene Färsen (AP 9.713–742, 793–798).

⁴⁵ Gutzwiller 2002, 87 („articulations of thought“).

⁴⁶ Grundlegend dazu Goldhill 1994; vgl. Prioux 2007; Männlein-Robert 2007.

⁴⁷ *Anthologia Palatina* 15.21–22, 24–27; Kwapisz 2013.



Abb. 1: Sog. *Tabula Iliaca*, 1. Jh. v. oder n. Chr., Rom, Kapitolinische Museen

ein Gedicht sprechende Malerei“ sei – ein Vorläufer der viel kniffligeren Horazschen Wendung *ut pictura poesis*: „Wie eine Malerei ist, so ist Dichtung“. ⁴⁸ Die Epigramme greifen Simonides' Analogie auf, wobei sie auf einer medialen Verschiedenheit bestehen: Ihre prägnanten Formulierungen sondieren – auf höchst selbstreferentielle Weise – den Kunstgriff des „Sehens durch Hören“ und ebenso auch das „als ob“ und „nahezu“, auf welche sich dieser notwendigerweise stützt.

3 Byzanz

In der späteren Antike wurde – angetrieben von den kulturellen Interessen der Zweiten Sophistik – die Beschäftigung mit den Wechselbeziehungen zwischen Bild, Rede und Schreiben eine Obsession. ⁴⁹ Indem er die Impulse des Genres der epigrammatischen Anthologien aufnahm, war Philostrat der Ältere vermutlich der erste, der ein ganzes literarisches Werk als eine Reihe von vorgeblichen epideiktischen Erwidern auf Malereien strukturierte. ⁵⁰ Die 65 sorgfältig auf zwei Bücher aufgeteilten Bilder von Philostrats *Eikones* sind die komplexeste antike Betrachtung zur Problematik, Bilder in Worte zu übersetzen – und Worte in Bilder, da viele der bemalten Tafeln selbst auf literarischen Themen basieren. Philostrat spielt durchweg mit den rhetorischen Definitionen der Ekphrasis: Seine Beschreibungen umfassen alle ekphrastischen Themen, die in den *Progymnasmata* diskutiert werden – Orte, Zeiten, Handlungen, Menschen etc. –, wenn auch eingebettet in *gemalte* Repräsentationen zweiten Grades. ⁵¹ Die *Eikones* scheinen eine Revolution in der Konzeptualisierung der Ekphrasis herbeigeführt zu haben. Philostrat d. J. eröffnet seine *Eikones*, indem er den graphischen Ekphraseis seines angeblichen Großvaters seine Ehrerbietung erweist, und es ist wohl kein Zufall, dass rhetorische Definitionen der Ekphrasis sich erst in der Folge des Texts Philostrats des Älteren auf die Malerei ausweiten.

Die *Eikones*, die vor allem wegen ihrer rhetorischen Formulierungen geplündert wurden, erweisen sich als Schlüsseltext, der antike und byzantinische ekphrastische Traditionen verbindet. ⁵² Sogar – und in der Tat vor allem – nach der Verlagerung der Hauptstadt des römischen Reichs nach Konstantinopel im 4. Jh. blieben die *Progymnasmata* ein Dreh- und Angelpunkt byzantinischer rhetorischer Ausbildung. Wie in der antiken Welt konnte auch die byzantinische Ekphrasis dazu benutzt werden, eine Vielzahl von Funktionen zu erfüllen: verfasst als eigenständige Werke oder eingebettet

⁴⁸ Simonides: frg. 190b Bergk (Plut. *Mor.* [*de glor. Ath.*] 346f); vgl. Sprigath 2004. Zur westlichen Rezeption der horazischen *Maxime* (*Ars P* 361) siehe Hagstrum 1958.

⁴⁹ Boeder 1996, bes. 12–14.

⁵⁰ Elsner 1995, 21–48; Costantini/Graziani/Rolet 2006; Baumann 2011; Squire 2013a.

⁵¹ Squire 2013a, bes. 104–108.

⁵² Zur byzantinischen Rezeption der *Eikones* siehe Braginskaya 1985.

in Homilien, Lobreden und mündliche oder geschriebene Gedichte.⁵³ Zahlreiche lobpreisende Ekphraseis wurden im 6. Jh. in Gaza zu religiösen wie säkularen Themen verfasst (Chorikios' Beschreibung zweier Kirchen in seiner *Laudatio Marciani*, Johannes von Gazas Ekphrasis einer kosmologischen Malerei, Prokops Schilderung einer Gemäldefolge mit Phaidra und Hippolytos).⁵⁴ Die Ekphrasis blieb auch ein Grundbestandteil säkularer Romane und mündlicher Gedichte, z. B. in der Burgbeschreibung des anonymen *Digenis Akritas* und nicht zuletzt in Eustathios Makrembolites' im 12. Jh. verfasstem Roman *Hysmine und Hysminias* (bes. 2.2.1–2.6.7).⁵⁵ Zahlreiche Texte beschreiben Gebäude und Kunstwerke, die in Konstantinopel selbst errichtet bzw. hergestellt wurden, seien es erhaltene Monumente (z. B. Paulus Silentarius' Versekphrase der Hagia Sophia im Jahr 563 und Patriarch Photios' Homilie über ihr erhaltenes Apsismosaik) oder solche, die nicht mehr existieren (z. B. Konstantinos Rhodios' und Nikolaos Mesarites' Ekphraseis der Apostelkirche aus dem 10. bzw. frühen 13. Jh.).⁵⁶

Während des 19. und noch des 20. Jhs. wurden Texte wie diese hauptsächlich dazu verwendet, verlorene byzantinische Denkmäler, Malereien und Mosaikrekonstruktionen.⁵⁷ Doch in den letzten 25 Jahren veränderte sich die Herangehensweise: Anstatt byzantinische Ekphraseis als Zeugnisse gesehener Objekte zu verstehen, sieht die jüngere Forschung diese als Zeugnisse für das byzantinische Sehen selbst. Während man sich früher auf die rhetorischen Kunstgriffe der Ekphrasis konzentrierte – vor allem auf die angenommene Dichotomie zwischen „nicht-antiken“ byzantinischen Monumenten und der „fossilisierten“ antiken Rhetorik, die verwendet wurde, um sie zu evozieren –,⁵⁸ hat sich die jüngere Forschung auch mit den zugrundeliegenden theologischen Interessen beschäftigt. Aus dieser Perspektive wurde die byzantinische Ekphrasis in umfassendere Debatten um den kultischen Status von Bildern im Verhältnis zu Texten einbezogen, die selbst in christologische Auseinandersetzungen um das „fleischgewordene Wort“ (Johannes 1.14) eingebunden sind, nicht zuletzt im Vorfeld der ikonoklastischen Kontroverse des 8. und 9. Jh.⁵⁹ Es wird angenommen, dass die Ekphrasis hier eine kritische Rolle spielte: Nicht nur konnten verbale Schilderungen visuelle Erfahrungen intensivieren, sondern sie hatten auch eine entscheidende spirituelle Dimension, indem sie Betrachter dazu führten, Bedeutungsebenen zu ‚sehen‘, die jenseits dessen lagen, was physisch gesehen, erfahren oder eben auch repräsentiert werden konnte. Diese Denkweise geht auf antike Unter-

⁵³ Einführungen in die byzantinische Ekphrasis geben Hohlweg 1971; Downey 1959; James 2007; Maguire 2008.

⁵⁴ Friedländer 1912, bes. 83–103; Downey 1959, 938–943; Hohlweg 1971, 49–53.

⁵⁵ Hohlweg 1971, 66–69; Chatterjee 2013.

⁵⁶ Hohlweg 1971, 65; James/Webb 1991; Nelson 2000.

⁵⁷ Z. B. Legrand/Reinach 1896.

⁵⁸ Vgl. Mango 1963, 66 (zur „fossilisation of artistic criticism in the face of completely different artistic phenomena“); Maguire 1981.

⁵⁹ Vgl. James 2007, 1–3. Zu den zugrundeliegenden Fragen siehe Camille 1985.