

FRÜHNEUZEIT-STUDIEN

Herausgeber:
Institut für die Erforschung der Frühen Neuzeit, Wien

Band 2



PETER LANG

Frankfurt am Main · Berlin · Bern · New York · Paris · Wien

Wilhelm Kühlmann / Wolfgang Neuber (Hrsg.)

Intertextualität in der Frühen Neuzeit

Studien zu ihren theoretischen
und praktischen Perspektiven

HA 336.105

Universität Tübingen
NEUPHIL. FAKULTÄT
BIBLIOTHEK

391118



PETER LANG

Europäischer Verlag der Wissenschaften

Ffm 1994

- Festschrift zum 65. Geburtstag von Otto Becker. Hg. von Martin Göhring und Alexander Scharff. Wiesbaden 1954, S.65-83, hier S.69-77.
- 53 Vgl. Dvorak (wie Anm. 3), S.50.
- 54 „Nicht vom ersten Ursprung an, sei der nun Pharamund, Clodio oder Merove, verfasse ich das mit dem Schreibstift oder gar daß er gleichsam der würdigste Sproß Francias gewesen ist, bemühe ich mich jetzt auszumalen.“ Hohberg: Ottobert (wie Anm. 7). Teil II, lat. Vorrede.
- 55 Vgl. Martin Bircher: Johann Wilhelm von Stubenberg (1619-1663) und sein Freundeskreis. Studien zur österreichischen Barockliteratur protestantischer Edelleute. Berlin 1968 (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker, N.F. 25), S.206: Bircher zitiert den Brief Stubenbergs St 78.
- 56 Vgl. Pfister: Konzepte (wie Anm. 11), S.29.
- 57 Zu verweisen wäre zum Beispiel auf die Darstellung der anderen Ritter als Weggefährten oder die Betonung der Institution des Rates, in dem Entscheidungen getroffen werden.
- 58 Vgl. Pfister: Konzepte (wie Anm. 11), S.3-5 und S.29.
- 59 Vgl. Bachtin: Das Wort im Roman (wie Anm. 13), S.154-300, hier S.256 bis 263. Dazu auch die grundsätzlichen Hinweise zur Applikation der Bachtinschen Dialogizitätsbegriffs auf den Roman des Barock bei Theodor Verweyen: Der polyphone Roman und Grimmelshausens ‚Simplicissimus‘. In: *Simpliciana* 12 (1990), S.195-228, hier S.199-202.
- 60 Bachtin: Das Wort im Roman (wie Anm. 11), S.258.
- 61 Ebd., S.259.
- 62 Über den Deutschen Orden als Instrument habsburgischer Hausmacht-politik vgl. Hanns Hubert Hofmann: Der Staat des Deutschmeisters. München 1964, S.237-372.
- 63 Vgl. Bernhard Demel: Der deutsche Orden zwischen Bauernkrieg (1525) und Napoleon (1809). Ein Beitrag zur neuzeitlichen Ordensgeschichte. In: Von Akkon bis Wien. Studien zur Deutschordensgeschichte vom 13. bis zum 20. Jahrhundert. Hg. von Udo Arnold (Festschrift zum 90. Geburtstag von Althochmeister P. Dr. Marian Tumlér am 21.10.1977). Marburg 1978 (=Quellen und Studien zur Geschichte des Deutschen Ordens 20), S.177-207, hier S.198-200.
- 64 Vgl. Pfister: Konzepte (wie Anm. 11), S.7f., dessen kritische Einwände ich teile.

Rhetorizität und Semiotik
Kategorientransfer zwischen Rhetorik und
Kunsttheorie in der Frühen Neuzeit

JOACHIM KNAPE (TÜBINGEN)

Die Kunstgeschichtsschreibung ist sich darin einig, daß Kunsttheoretiker der Renaissance wie Alberti, Dolce und viele andere – pointiert formuliert – die Rhetorik in die Kunst getragen haben. Alberti und Dolce gelten als wichtige Zeugen jener, wie es Erwin Panofsky ausgedrückt hat, „stufenweisen Ausdehnung des humanistischen Universums von der Literatur zur Malerei, von der Malerei zu den übrigen Künsten, von den Künsten zu den Naturwissenschaften“, die man dann mit dem Ausdruck Renaissance belegte.¹ „Die in Horaz’ Formel *ut pictura poesis* (wie mit der Malerei ist’s mit der Dichtung) zusammengefaßte Vorstellung, daß eine Entsprechung oder sogar eine natürliche Verwandtschaft zwischen Poesie und Malerei bestehe“, betont Panofsky, „ist sehr alt und wurde durch die wiederholten Debatten um die Zulässigkeit religiöser Bilder im Bewußtsein der Öffentlichkeit gehalten.“²

In der älteren Forschung arbeitete man zunächst die Verwandtschaft von ‚pictor‘ und ‚poeta‘ heraus, denn die Quellen nehmen ausdrücklich zumeist auf die Dichtkunst Bezug. Birch-Hirschfeld schreibt dementsprechend 1912 in seiner Arbeit über die „Lehre von der Malerei“ im Cinquecento, man sehe in dieser Zeit „keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Dichtkunst und Malerei. Einzig die

Darstellungsart ist bei den beiden Künsten verschieden. Die gedanklichen Probleme, die jede zur Form werden lässt, decken sich vollkommen. Der Maler dichtet so gut wie der Poet, und so kommt es, dass die Gesetze, die von der griechischen Literatur für das Drama erfunden wurden, auch für die Werke der bildenden Kunst aufgestellt werden. Die Einheit und innere Notwendigkeit in der Durchführung des poetischen Gedankens wird als oberstes Gesetz für jede bildliche Darstellung anerkannt.“³

Inzwischen setzt die Forschung andere Akzente und behauptet, daß es nicht nur um das literarische Analogon im allgemeinen oder die Dichtkunst im besonderen gehe, sondern daß die Renaissance-Theorie bildender Kunst speziell auf der Rhetorik fuße. Diese Auffassung hat z.B. in Warnckes Arbeit über „Sprechende Bilder – sichtbare Worte“ von 1987 Eingang gefunden, wo es heißt, daß die frühneuzeitlichen „Malereitrate auf dem Modell der damals allgemeingültigen Kommunikationslehre, der Rhetorik“ beruhen. „Die in vielfältigen Varianten immer wieder vorgetragene Regelung der Gestaltung von Bildern nach der Ordnung von Inventio, Dispositio und Expressio ist eine direkte Übertragung der rhetorischen Grundordnung von Inventio, Dispositio und Elocutio. Diese Trias von Erfindung, Einrichtung und Ausarbeitung steht auf dem Fundament dreier für das kunsttheoretische Schrifttum wesentlicher Leitvorstellungen. Auch sie sind, in teilweiser begrifflicher Überschneidung, der Rhetorik entnommen: Imitatio, Inventio, Decorum.“⁴ – „Festzuhalten bleibt, daß die alle wichtigen Topoi des kunsttheoretischen Schrifttums prägende Übernahme aus der Rhetorik mit Alberti einsetzt. Sie führt dazu, daß die sich bald zur eigenen Literaturgattung entwickelnde Kunsttheorie in allen ihren grundlegenden Argumentationen philologisch operiert, ja gelegentlich mit wichtigen Schriften von Philologen vorangetrieben wird.“ Erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts werde für „Sprache und Bild“ eine „Abgrenzung ihrer jeweiligen Leistungskraft zum Zweck der Zuteilung ihnen gemäßer Ausdrucksaufgaben durchgeführt“.⁵

Diese Sicht findet sich inzwischen auch in rhetorikgeschichtlicher Literatur.⁶ Vor allem ein Beitrag Spencers aus dem Jahre 1957 hat ihr Vorschub geleistet, der den bezeichnenden Titel „Ut rhetorica pictura“ trägt.⁷ Ich meine, man muß dessen Sicht etwas relativieren oder abschwächen. Tatsächlich bewegt sich das hier angesprochene Phänomen wohl nur in sehr engen Grenzen. Spencer kann in der Tat nachweisen, daß Alberti neben anderen Autoren an allen möglichen Stellen auch Cicero und Quintilian herangezogen hat.⁸ Von einer systematischen oder wenigstens ausgedehnten Übertragung ihrer rhetorischen Theorie auf die Malerei kann jedoch nicht die Rede sein. Anders gesagt: Es mag auf die Rhetorik bezogene Einzelreferenzen geben, aber kaum eine Systemreferenz oder gar rhetorische Systemaktualisierung.⁹ Unbestreitbar bleibt, daß sich bei verschiedenen Kategorien Überschneidungen zwischen Rhetoriktradition und frühneuzeitlicher Kunsttheorie ergeben; Überschneidungen, die auf terminologischen und gedanklichen Anleihen beruhen.

Daß solch ein Transfer möglich ist, hängt mit der Tatsache zusammen, daß es sich bei dem Vorgang um ein semiotisches Problem handelt. Umberto Eco, der gewiß bedeutendste lebende Zeichentheoretiker, versucht in seinem Buch „A Theory of Semiotics“ von 1976 (dt.1987) die Semiotik als Arbeitsgebiet zu umreißen. Dabei kommt er auch auf die Rhetorik zu sprechen und konstatiert:

„Eine Lektüre der traditionellen Arbeiten über Rhetorik unter semiotischen Gesichtspunkten bringt viele neue Anregungen. Von Aristoteles bis zu Quintilian, über die Theoretiker des Mittelalters und der Renaissance bis hin zu Perelman offenbart die Rhetorik sich als zweites Kapitel der allgemeinen Semiotik (nach der Linguistik), das schon vor Jahrhunderten geschrieben wurde und nun Werkzeuge für eine Disziplin liefert, die über sie hinausgeht. Eine Bibliographie der semiotischen Aspekte der Rhetorik fällt also wohl zusammen mit einer Bibliographie der Rhetorik selbst.“¹⁰

Diese bemerkenswerte Äußerung besteht aus drei Feststellungen:

1. Die Semiotik erfährt wesentliche Anregungen aus der Rhetorik.

2. Die Semiotik kann sowohl aus der modernen Linguistik als auch aus der Rhetoriktradition Werkzeuge für ihre Methode beziehen.

3. Semiotische Aspekte lassen sich in allen rhetorischen Arbeiten finden.

Eco vertritt damit die Auffassung, daß die Rhetorik in ihrem Bereich etwas geleistet hat und immer noch leistet, das für die allgemeine Zeichentheorie fruchtbar gemacht werden kann. Das heißt, im Fundus der Rhetoriktradition lassen sich Kategorisierungsmöglichkeiten, Strukturaufweise, Taxonomieansätze und Überlegungen zur ‚Sprachlichkeit‘ allgemein finden, die das Instrumentarium für die Erforschung aller Arten von Zeichen und Kommunikationsverhältnissen bereichern.

Die Semiotik hat es mit vielen ‚semiotischen Feldern‘ zu tun. Eco grenzt sie in seinem Werk ab. Unter ihnen dominieren die Felder menschlicher Kommunikation, also etwa ‚musikalische Codes‘, ‚formalisierte, natürliche oder geschriebene Sprachen‘, ‚visuelle Kommunikation‘, ‚Narrativik‘, ‚Texttheorie‘, ‚kulturelle Codes (z.B. Modelle sozialer Organisation)‘ oder auch ‚ästhetische Texte (z.B. in den bildenden Künsten)‘ und schließlich eben auch die ‚Rhetorik‘.¹¹

Welche Rolle rhetorische Kategorien auf derartigen „semiotischen Feldern“ spielen, ist noch nicht im Zusammenhang untersucht worden. Nur zu einzelnen Feldern und einzelnen Aspekten gibt es Arbeiten.

Meine folgenden Überlegungen beziehen sich auf die offensichtliche Möglichkeit des Transfers bestimmter Kategorien von einem semiotischen Feld auf ein anderes bzw. von einem Zeichensystem auf ein anderes. Besonders interessant ist dieser Austausch, wie sich

schon angedeutet hat, zwischen den Feldern der Rhetorik und der bildenden Kunst. Dieser Austausch geschah und geschieht wechselseitig. Sowohl Rhetoriker als auch Kunsttheoretiker haben ihn unternommen, indem sie sich auf die Praxis und die Theorietexte des jeweils anderen Feldes bezogen.

Betrachtet werden im folgenden zwei antike und drei frühneuzeitliche Autoren: Quintilian und Melanchthon als Vertreter der Rhetorik sowie Vitruv, Alberti und Dolce als Vertreter der Kunsttheorie. Sie alle werden immer wieder in diesem Zusammenhang als Gewährsleute herangezogen.

1. Quintilian

Von den antiken Rhetorikern sieht u.a. Quintilian manche der sprachlichen Strukturprinzipien oder verbal-kommunikativen Grundbedingungen nicht nur an die an Sprache geknüpften semiotischen Felder gebunden, sondern übergreifend semiotisch.

Er sucht verschiedentlich Analogien aus dem Feld visueller Kommunikation, z.B. wenn er das Angemessenheits-Postulat anspricht. Der Redner, sagt er, müsse berücksichtigen, ‚was sich schickt und was sich bewährt‘ (*quid decet, quid expedit*). ‚Es bewährt sich aber oft, von der überkommenen festen Ordnung etwas zu ändern, und bisweilen ist es auch schicklich, so wie wir bei Statuen und Bildern sehen, daß auf ihnen Haltung, Miene und Stellung wechseln (*habitus, vultus, status*).‘ (*Institutio oratoria* II,13,8)¹²

Auf die bildende Kunst bezieht sich Quintilian auch im Bereich der *Elocutio*. Häufig spricht er von ‚Färbung‘, ‚Anstrich‘ der Sprache (*color*).¹³ Er tut dies beispielsweise bei seinen Überlegungen zum Gebrauch von Sentenzen. Dort mahnt er zum sparsamen Einsatz figurativer Mittel, denn es hebe sich ja beispielsweise auch keine Zeichnung auf einem Bild ab, ohne daß ringsum etwas ausgespart sei (*nec pictura, in qua nihil circumlitum est, eminet*). Deshalb setzten die Künstler (*artifices*) das einzelne, wenn sie mehrere Dar-

stellungen auf ein Bild gebracht haben, durch freien Raum ab, damit keine Schatten auf die Körper fallen. Kurz: jede Art von Anhäufung, so Quintilian, mache die Rede zerhackt, weil jede Sentenz ein Anhalten bedeute. Er zieht an dieser Stelle den beliebten Vergleich mit der Kleidung heran. Die Färbung der Rede (*color dicendi*), bemerkt er, wird dadurch zwar aufgehellt, bekommt aber gleichsam viele Flecken. (VIII,5,26-28) An anderer Stelle spricht Quintilian auch vom dünnen Gewebe der Sprache (*dicendi textum tenue*), das den Reiz der einfachen, ungekünstelten Färbung (*color*) aufweise. (IX,4,17)

Interessant sind die beiden Erklärungsansätze für das Zustandekommen figurativer Rede. Zum einen geht Quintilian von einer Deviationstheorie aus. Die sprachlichen rhetorischen Figuren kommen seiner Meinung nach durch Abweichung von der Normalrede zustande, so wie die vom Künstler erzeugten besonderen Haltungen (*schemata* bzw. *figurae*) bei Statuen, die von der Normalposition des menschlichen Körpers abweichen. (II,13,9-11 und IX,1-3) Zum anderen wird eine Selektionstheorie ins Spiel gebracht. So wie der berühmte Maler Apelles aus bestimmten Gründen von vielen perspektivischen Möglichkeiten nur eine für ein Porträt wählte, so entscheide sich der Redner angesichts des Fundus sprachlicher Figuren nur für ganz bestimmte. (II,13, 12-13)

2. Vitruv

Mit Vitruvs *De Architectura*, dem ältesten antiken Architekturlehrbuch, wird im folgenden ein nicht-rhetorisches Werk behandelt. Für Eco zählt die Architektur zum semiotischen Feld kommunikativer Systeme von Objekten.¹⁴ Kategorien, die aus der Rhetorik bekannt sind, verwendet Vitruv zwar alles in allem spärlich, aber einige Belege finden sich doch.

Auch Vitruv stellt für den Architekten das Angemessenheitspostulat auf, z.B. wenn er sagt: ,im ganzen müssen die Einrich-

tungen der Gebäude immer den Bewohnern angemessen ausgeführt werden (*faciendae sunt aptae*). (1,2,9)¹⁵ Oder an anderer Stelle: Wände müssen ,besondere eigene Ausschmückung haben, die sich nach den Regeln über die Angemessenheit (*decoris rationes*) richten muß'. (7,4,4)

Wenn es um die ,partes', d.h. zugleich um die ästhetischen Grundbegriffe der Baukunst geht, stellt Vitruv ein Modell von sechs architektonischen Grundbereichen auf, das dem der fünf Officia des Redners vergleichbar ist:

1. Abmessung (Ordinatio = gr. Taxis),
2. Zusammenstellung der Dinge (Dispositio = gr. Diathesis) mit Einschluß der Gedankenfindung (Inventio),
3. Anmutiger Anblick (Eurythmia),
4. Einklang der Teile (Symmetria),
5. Fehlerfreies Aussehen des Bauwerks (Decor),
6. Angemessene Verteilung der Materialien (Distributio = gr. Oikonomia).

Feststehende Termini in der Rhetorik sind hiervon Inventio und Dispositio. Inventio ist nach Vitruv ,die Lösung dunkler Probleme und die mit beweglicher Geisteskraft gefundene Entdeckung von etwas Neuem'. (1,2,2) Das nähert sich der rhetorischen Auffassung ebenso wie die Definition der Dispositio, die mit verschiedenen, auch in der Rhetorik bekannten Termini arbeitet: ,Dispositio ist die passende (*apta*) Zusammenstellung der Dinge und die durch die Zusammenstellung (*compositio*) elegante Ausführung des Baues mit Qualität.' (1,2,2) Die Prinzipien der Imitatio und der Inventio werden zusammengedacht, wenn es an einer Stelle heißt, daß ein bestimmtes Element an dorischen Bauwerken *ex imitatione inventa est*.

Für den Begriff ,decor' hat Vitruv, im Unterschied zu den übrigen fünf ,partes'-Begriffen, keinen griechischen Terminus, der beim Verständnis weiterhelfen könnte. „Für ihn ist ,decor' das, was ,decet', Oberbegriff für alles, was sich hinsichtlich der von ihm aufgeführ-

ten Normen ziemt, und den Verstoß dagegen nennt er ‚indecens‘, eine ‚indecentia‘.¹⁶

Vitruv hat auch eine Entsprechung zur rhetorischen Dreistillehre, zur Lehre von den *genera dicendi*. Zu jedem Bauwerk und zu jeder Bauintention läßt sich seiner Ansicht nach der zugehörige Stil finden. So schreibt er etwa zu einer der Möglichkeiten: ‚der Minerva, dem Mars und dem Herkules werden dorische Tempel errichtet werden, denn es ist angemessen, daß diesen Göttern wegen ihres mannhaften Wesens Tempel ohne Schmuck gebaut werden‘. (1,2,5)

Schließlich sei noch auf den Begriff des Ornatus verwiesen. In der Rhetorik bezeichnet er im Rahmen der Elocutio den Redeschmuck. Bei Vitruv wird an mehreren Stellen architektonischer Schmuck erwähnt. Z.B. erläutert er die korinthische Bauweise durch einen Vergleich mit der Zartheit von Jungfrauen, die anmutiger im Schmuck wirken (*in ornatu venustiores*). (4,1,8) Oder er stellt fest, daß Bühnenhauswände unterschiedlichen Schmuck tragen müssen (*ornatus sunt inter se dissimili disparique ratione*). (5,6,9) Weiterhin ist von Stukkatur als Ornatus (7,4,4) oder Ornatus an Dächern die Rede (7,5,5).

3. Melanchthon

Ich komme nun zu einigen Autoren der Frühen Neuzeit. Zunächst gehe ich auf Philipp Melanchthon (1497-1560), einen der einflußreichsten Rhetoriker des 16. Jahrhunderts, ein.

Er sieht Vergleiche von Eloquenz und Malerei als durchaus gerechtfertigt an, weil es eine gewisse Ähnlichkeit (*similitudo*) zwischen Malerei und Eloquenz gebe, denn wie ein Bild eine Gestalt nachahmt, so malt und bildet ein Text die Gedanken ab (*ut enim pictura imitatur corpus, ita oratio pingit ac reddit animi sententias*). Deshalb können wir, so Melanchthon, zwanglos Beispiele aus der Bildkunst entlehnen.¹⁷

Texte zu verfassen ist für Melanchthon also in vielen Fällen dem

Vorgang des Malens vergleichbar, allerdings nicht ausschließlich. Sprachliches ‚Malen‘ bezieht sich nur auf eine von verschiedenen möglichen Sprachfunktionen. Er unterscheidet zum Beispiel ‚malen‘ (*pingere*) und ‚erklären, darlegen‘ (*declarare*) voneinander.¹⁸ ‚Wenn ich einen Gegenstand wohl durchdacht habe, dann wird es für mich nicht schwer sein, ihn mit sprachlichen Farben, Figuren etc. (*colores*) auszumalen (*pingere*) und darzulegen (*declarare*).‘¹⁹

Wenn die Arbeitsgänge der *Inventio* und *Dispositio* bezüglich des in Frage stehenden Sachverhalts abgeschlossen sind, dann muß, so Melanchthon, zuerst überlegt werden, wo eine sprachliche Ausgestaltung anzubringen ist, damit die Sachverhalte durch die sprachlichen Mittel, gleichsam mit Farbe versehen und geziert, bedeutender werden (*ut verbis tanquam pictae et illuminatae res fiant illustriores*).²⁰

Nicht nur für die Sprach- und Redelehre (*dicendi ratio*), sondern für alle anderen Disziplinen gilt Melanchthon zufolge das *imitatio*-Prinzip, das Lernen durch Nachahmung. Apelles, meint er, wäre nicht zu einem so großen Beispiel für Schönheit und Anmut der Malerei geworden, wenn ihm nicht vorher diejenigen viel über die Technik der Darstellung und Linienführung (*figendorum lineamentorum ratio*) gezeigt hätten, die früher Bildwerke gestaltet haben. In gleicher Weise müsse man aus den besten Autoren (*optimis scriptoribus*) eine zuverlässige Methode des Formulierens und Urteilens beziehen (*certa et dicendi et iudicandi ratio*).²¹

Worin das Bildungsziel zu bestehen hat, erläutert Melanchthon wie folgt: Die Aufgabe des Malers (*pictoris finis*) ist es, Körper wahrhaftig und nach ihrer Eigenart abzubilden (*vere ac proprie imitari corpora*) – wie schwierig das zu erreichen ist, ist für die Kenner kein Geheimnis –, dafür ist nicht nur große Kunstfertigkeit (*ars*) vonnöten, sondern auch Vielfalt in den Farben und Abwechslungsreichtum (*magna colorum varietas atque distinctio*). So wie beim Maler ist es das Ziel des Rhetors oder – wenn man will – der Eloquenz (*Rhetoris sive Eloquentiae finis*), die Gedanken (*animi cogitationes*)

in geeigneter und klarer Sprache sozusagen zu malen und abzubilden (*quasi pingere et repraesentare proprio et perspicuo sermonis genere*). Wenn jemand sich dieser Mühe unterzogen hat, braucht er eine große Vielfalt an Farben (*magna varietas quasi colorum*), d.h. an Worten, inhaltsreichen Phrasierungen und Figuren (*verborum, sententiarum et figurarum*), und schließlich eine Kunstfertigkeit, die sehr viel größer ist, als diejenige eines vollkommen ausgebildeten und perfekten Malers je sein kann.²²

Für Melanchthon ist es fraglich, ob die seiner Meinung nach mit so geringem Sprachbewußtsein schreibenden mittelalterlichen Scholastiker wirklich wesentliche und treffende Gedanken äußern konnten. Kann denn ein Maler (*pictor*) einen Körper richtig nachahmen, fragt er, wenn er ohne Ausbildung, ohne Regeln (*nulla ratione*) den Pinsel führt, wenn die Hand willkürlich bewegt und keine Linie mit der nötigen Kunstfertigkeit gezogen wird? Dementsprechend könne man seiner Ansicht nach anderen auch keinen Denkinhalt vermitteln, ohne mit den treffenden und klaren Ausdrücken umzugehen, mit der angemessenen sprachlichen Gestaltung (*apta vocum compositione*) und der rechten Anordnung der Sätze (*iusto sententiarum ordine*).²³

Bei philosophischen bzw. gelehrten Texten sollte ein einfacher Stil mit klarer Sprache gepflegt werden. Naive und Unkundige glauben, so Melanchthon, daß diese Art des Sprechens für jedermann leicht zu realisieren sei. Tatsächlich aber gelingt das nicht ohne die beste Ausbildung (*sine optima doctrina*), ohne die größten Studienbemühungen und ohne ausdauernde Praxis (*sine longa exercitatio*). Melanchthon führt als Untermauerung dieser Auffassung die Erfahrungen eines Malers an, der für ihn der Apelles seiner Zeit ist (*nostrae aetatis Apelles*). Damit ist vermutlich Dürer gemeint. Dieser habe ihm von den Studien seiner Jugend erzählt und davon, welches künstlerische Ziel (*scopus artis*) er sich später setzte, für das er sozusagen seine Hand bestimmt sah. Er sagte, er habe als Jüngling in der Malerei eine sonderbare und beinahe unnatürliche Vielfalt

von Handlungen und Verzierungen aller Art geliebt. Älter geworden, sei er aber dazu übergegangen, der Natur zu folgen (*se consulere naturam*) und sich in sie zu versenken, damit er sie ganz genau in ihrer Beschaffenheit ausdrücken konnte, auch wenn er dieses Bedürfnis noch nicht recht begriffen hätte. Denn nichts, sagt Melanchthon, ist schwieriger, als in dieser besonderen Art und Weise zu arbeiten. Bei der Textverfassung sei es keineswegs leichter, Sachverhalte mit den genau auf sie zutreffenden Worten zu malen, so wie die Natur mit Farben (*verbis propriis, quam naturam coloribus, pingere*).²⁴

Die Rhetorik könne den Autoren helfen, sich auf allen Ebenen der Textverfassung zu vervollkommen. Das gelte auch für die Dispositions- und Textkompositionsprinzipien, die nach Melanchthons Ansicht der Formen- und Proportionslehre der bildenden Künste entsprechen. Inhaltlich unkonzentrierte Texte seien genauso disparat wie jenes Bild bei Horaz, auf dem der Maler einem menschlichen Kopf einen Pferdenacken hinzufügt.²⁵ „Denn es stimmt doch in höchstem Maße, was Cicero sagt: Wahrer Glanz und wahre Schönheit sind mit Nützlichkeit verbunden.“²⁶ Unendlich viele Beispiele lassen sich hierfür in der Natur, den Werken der menschlichen Künste und Wissenschaften, vor allem aber der Architektur aufweisen. Die angemessene Proportion der Teile hat nämlich bei Bauwerken nicht weniger Nutzen als sie Schmuckfunktion hat. Weshalb anzunehmen ist, daß man auch auf die Harmonie der Textbestandteile nicht nur wegen ihrer Schönheit, sondern auch wegen ihres Nutzens achten sollte.²⁷

Für Sprache und Malerei ist es nach Melanchthon gleichermaßen notwendig, auf das innere *Aptum* zu achten: „So wie es in Bildwerken (*in picturis*) bisweilen notwendig ist, bestimmte Dinge zu verlebendigen und hervorzuheben (*excitare*), und in anderen, sie zu verdecken (*occultare*) und gewissermaßen aus der Ferne zu zeigen, so ist es eine Klugheitsregel, bei der Rede zu beachten, was man her-

ausstellen sollte oder wo man sich besser bedeckt hält und was man beiläufig in Kürze angibt.²⁸

Auch das in der Rhetoriktradition immer wieder variierte Dreiermodell von Stilgattungen (der *genera dicendi*) gilt für Melanchthon in verschiedenen Zeichensystemen. Er führt sogar konkret drei zeitgenössische Maler als Exempla an. Die Verschiedenheit der Geister (*ingeniorum dissimilitudo*), schreibt er, bringe verschiedene Formen oder, wie es bei den Griechen heiße, Charaktere der Werke hervor; nicht nur in der Rhetorik, sondern auch in den meisten anderen Disziplinen. Diese Formen ließen sich (gemäß der antiken Tradition) in drei Stufen (*gradus*) einteilen: in die niedrige Gattung (*humile genus*), die mittlere (*mediocre genus*) und die höhere (*genus grande*). Am Beispiel der Malerei könne man die Unterschiede zwischen den dreien leicht darstellen. ‚Dürer malte z.B. alles im erhabensten Stil und durch reichstes Linienwerk variiert. (*Durerus enim pingebat omnia grandiora et frequentissimis lineis variata*). Die Gemälde des Lucas Cranach sind demgegenüber schlicht, und obwohl sie durchaus auch eine liebliche Schönheit haben, zeigt der Vergleich, wie sehr sie sich von den Werken Dürers unterscheiden (*Lucae picturae graciles sunt, quae et si blandae sunt, tamen quantum distent a Dureri operibus, collatio ostendit*). Matthias Grünewald hielt gleichsam die Mitte (*Matthias quasi mediocritatem servabat*).²⁹ Die genannten Stilgattungen sind aber unter sich vermischt, so wie Musiker Töne mischen. Bei den leisen Tönen bringen sie bisweilen etwas Kräftiges hervor.³⁰

4. Alberti und Dolce

Wenden wir uns jetzt zwei der bedeutendsten Malerei-Theoretikern der italienischen Renaissance zu: Leon Battista Alberti (1404-1472) mit seinem berühmten Traktat *De pictura*, dessen lateinische Fassung aus dem Jahre 1435 stammt,³¹ und Lodovico Dolce (1508-1568) mit seinem 1557 gedruckten *Dialogo della pittura*.

Zunächst sei auf die Definition des Malers hingewiesen. Wenn Quintilian (I,pr.,9; XII,1,1) vom vollkommenen Redner fordert, er müsse ein *vir bonus* sein, der nicht nur über eine hervorragende Rednergabe zu verfügen habe, sondern gleichermaßen über alle Mannestugenden (*virtutes*), dann findet das seine Entsprechung bei Alberti (Kap.52). Auch der ideale Maler soll nicht nur in den Künsten beschlagen sein, sondern zugleich ein guter und tüchtiger Mensch (*in primis esse virum et bonum et doctum bonarum artium*). Jedermann wisse doch, ‚wie die sittliche Güte des Menschen in weit höherem Grade als jeder emsige Fleiß oder Kunstfertigkeit es vermag, das Wohlwollen der Mitbürger zu gewinnen.³²

Wie steht es nun mit dem Transfer systematischer Kategorien? Bei dem vom Autor ad Herennium vorgegebenen Makrokonzept, das die Rhetorik als Disziplin mittels der fünf *officia oratoris* Inventio, Dispositio, Elocutio, Memoria und Actio strukturiert, traten die beiden Performanzteile Memoria und Actio für die Malerei von vornherein zurück. Aber auch die drei ersten, kognitions- und texttheoretischen Bereiche sind für Alberti offenbar nicht umstandslos in das Zeichensystem der Malerei zu übertragen. Er definiert im ersten Buch: ‚Die Malerei zerfällt also in drei Teile: Umriß (*circumscriptio*), Komposition (*compositio*) sowie Licht und Farben (*luminum receptio*).‘ (Kap.31)³³ Dolce, der mehr als ein Jahrhundert später schreibt, steht sehr viel mehr unter dem Einfluß rhetorischer Terminologie und Systematik. Bei ihm finden wir eine den drei ersten *officia oratoris* stärker entsprechende Trias: Alles, was zur Malerei gehört, schreibt er, besteht aus *invenzione, disegno e colorito*.³⁴ Andere Autoren der Zeit kommen wiederum zu ganz anderen Einteilungen. So unterscheidet Giovanni Paolo Lomazzo 1585 in seinem *Trattato dell'Arte della Pittura: Proportione, Moto, Colorire, Lume, Prospettiva, Compositione* und *Forma*.³⁵

Der erste Arbeitsbereich, die *invenzione*, sorgt bei Dolce für die *favola o istoria*, die der Maler seinem Bild inhaltlich zugrunde legt.³⁶ Bei Alberti findet sich der Terminus *inventio*, der in der Rhe-

torik das erste *officium* bezeichnet, erst im zweiten Buch in einem gesonderten Abschnitt über die kognitiven Voraussetzungen des Malers. (Kap.53) Der Maler soll umfassend gebildet sein (*doctum vero pictorem esse opto omnibus in artibus liberalibus*), d.h. nicht etwa nur in der praxisnahen Geometrie, sondern auch in *poetis atque rhetoribus* (ital.Version: *poeti e oratori*). Diese Autoren haben, schreibt er, ‚viele künstlerische Mittel mit dem Maler gemein, und da sie reich an Kenntnis vieler Dinge sind, so werden sie von großer Hilfe für die treffliche Komposition eines erzählenden Bildes (*ad historiae compositionem*) sein, dessen erster Ruhm in der Erfindung (*in inventione*) besteht‘. Von welchem Belang dies ist, so meint er, ersehen wir daraus, daß auch schon die Erfindung für sich allein gefällt (*ut etiam sola inventio sine pictura delectet*), z.B. wenn Lukian ein Bild des Apelles beschreibt.³⁷ Sich über das inhaltliche Konzept klar zu werden, ist also besonders wichtig (Kap.54): ‚Deshalb rate ich jedem Maler, er möge sich mit Dichtern, Rhetoren und anderen ähnlichen in der Wissenschaft Bewanderten wohl vertraut machen, einerseits weil diese ihn mit neuen Erfindungen beschenken, andererseits weil sie ihm sicherlich für eine schöne Komposition seines Bildes förderlich sein werden.‘ So habe auch der berühmte Phidias bekannt, von Homer gelernt zu haben.³⁸

Seinen zweiten Arbeitsbereich, *disegno*, definiert Dolce allgemein als die zeichnerische Form, unter der die Inhalte dargestellt werden.³⁹ Der *disegno* verlangt vom Maler zeichnerische Perfektion, um die Körperformen der Natur nachzuahmen, ja in idealer Schönheit noch zu übertreffen. Fragen von Maß und Proportion, von kompositioneller Anordnung der Körperteile und situationsgerechter Gestaltung sind zu beachten.⁴⁰ Er faßt damit im *disegno* die beiden ersten Bereiche Albertis, *circumscriptio* und *compositio*, zusammen. Die *circumscriptio* sieht Alberti rein maltechnisch: ‚Unter ›Umriß‹ wird man in der Malerei die Umfangslinien eines Körpers verstehen.‘⁴¹ Seine Kategorie *compositio* entspricht inhaltlich sehr viel mehr der rhetorischen *Dispositio*, also der kunstgerechten An-

ordnung des in der Inventio gefundenen Stoffes.⁴² Alberti definiert (Kap.35): ‚Komposition nennt man in der Malerei jenes Verfahren, nach welchem die einzelnen Teile der gesehenen Dinge angeordnet und zusammengestimmt werden.⁴³ Baxandall weist darauf hin, daß der lat. Terminus *compositio* sich auf die Grammatik und hier auf Fragen syntaktischer Ordnungsgefüge bezieht.⁴⁴ Genauso wichtig ist aber der Rekurs auf die rhetorische Elocutio, innerhalb derer die *compositio*-Lehre von Gesichtspunkten der Wortfügungs- und Stillehre handelt (z.B. Quintilian IX,4,1-147). In der Renaissance widmete man sich Fragen der *compositio* unter Rhetorikern mit neuem Interesse. Hier sei nur an die auch in Deutschland rezipierte Schrift *De compositione* des italienischen Humanisten Gasparino Barzizza (+1431) erinnert.⁴⁵

In der Rhetorik fällt die Kategorie *ordo* vor allem in die Abteilung *Dispositio* und betrifft Fragen der Anordnung von Textbestandteilen allgemein, aber auch die Abgrenzung von *ordo naturalis* und *ordo artificialis*.⁴⁶ Alberti geht in einem Abschnitt des dritten Buches (Kap. 61) auf den *ordo* ein und bemerkt u.a., daß es bei einer gemalten *historia* angebracht sei zu bedenken, ‚welche Art der Anordnung die schönste wäre (*quonam ordine et quibus modis eam componere pulcherrimum sit*)‘, und man sollte daher zunächst seine Entwürfe im Freundeskreis besprechen.⁴⁷ Dolce bringt bei der Erläuterung der malerischen *invenzione* den *ordo naturalis* zur Sprache und vertritt mit ausdrücklichem Bezug auf die Aristotelische Poetik strikt das Mimesis-Prinzip. Er favorisiert daher den *ordo naturalis* und verlangt vom Maler: ‚ordne die Dinge auf das Genaueste so an, wie es in Wirklichkeit der Fall gewesen sein muß‘ (*disponendo ordinatissimamente le cose nel modo che elle seguirono*).^{47a}

Der dritte Arbeitsbereich bezieht sich in der Rhetorik (als Elocutio) auf die sprachlichen Gestaltungsmittel, z.B. auf den Sprachschmuck (Ornatus). Bei Alberti sind der dritte Arbeitsbereich des Malers Licht und Farbe, die *lumina* bzw. *lumi*, bei Dolce der *colorito*. Alberti gibt in seinen Erläuterungen Hinweise zur Verteilung

von Licht und Schatten, zur rechten Kombination von Farben und zum sparsamen Gebrauch bestimmter farblicher Mittel. (Kap.46 bis 50) Ähnliches findet sich bei Dolce, der mehr noch als Alberti hervorhebt, daß sich das Colorit an den Farben der Natur zu orientieren habe. Es müsse sie zu erreichen, ja, zu übertreffen suchen. Die Gestalten sollten der Wirklichkeit nahe kommen, aber auch Fragen von Licht und Schatten seien zu bedenken.⁴⁸

Sprachliche Ausdrucksfülle und Eleganz oder Schönheit (*copia et elegantia*) sind ebenfalls Kategorien aus dem Feld der Elocutio. Alberti führt sie an (Kap.60), wenn er betont, daß im erzählenden Bild (in der *historia*) als höchste Leistung des Malers ‚jedwede Fülle und Eleganz der Dinge‘ (*omnis rerum copia et elegantia*) gefordert ist.⁴⁹

Sowohl Alberti als auch Dolce wenden sich an verschiedenen Stellen Wirkungsfragen zu. An erster Stelle steht hier das Angemessenheitspostulat.⁵⁰ Alberti thematisiert das „äußere Aptum“,⁵¹ wenn er fordert (Kap.62): ‚Das Werk des Malers sucht das Wohlgefallen der ganzen Menge, also verachte man auch nicht das Urteil und die Meinung der Menge, solange es noch möglich ist, ihrer Meinung entgegen zu kommen. Man berichtet, daß Apelles hinter einer Tafel verborgen [...] anhörte, was ein Jeder lobte oder tadelte.⁵² Dolce spricht unter der Kategorie *convenevolezza* auch das „innere Aptum“ an, wenn er fordert, Figuren ihrer Eigenart nach zu gestalten, also z.B. Christus nicht als Soldaten oder Matrosen zu malen. Dabei beruft er sich ausdrücklich auf die Theorie und Praxis der Dichter.⁵³

In Analogie zu den drei rhetorischen persuasiven Modi⁵⁴ des *docere*, *movere* und *delectare* stellt Dolce fest, daß die Malerei nützlich, unterhaltend und zur Zierde reichend sei (*utile, dilettevole e di ornamento*). Nützlich sind Bildwerke seiner Ansicht nach, weil sie der Frömmigkeit, dem Meditieren, dem Ansporn zu großen Taten und der Information dienen.⁵⁵ Daß Bilder Vergnügen bereiten und zierende Wirkung haben, zeigt die Erfahrung und scheint auf psychologischen Bedingungen zu basieren.

Damit ist der Bereich der Affektenlehre berührt, dem in der Rhetorik ein wichtiger Platz zukommt. Quintilian etwa betont im Zusammenhang mit den drei genannten persuasiven Modi, daß die Affektpartien (*movendi partes*), 'über die ganze Rede, vor allem jedoch am Eingang und Schluß beherrschend seien' (VIII, pr.,7). Auch für Alberti besteht kein Zweifel daran, daß wesentliche Wirkungen eines Bildes von der Affektdarstellung ausgehen (Kap.42-43): 'Eine malerische *historia* wird dann das Gemüt bewegen, wenn die in ihr vorgeführten Menschen selbst starke Gemütsbewegungen zeigen werden. Denn in der Natur – in der nichts mehr als das Ähnliche sich anzieht – liegt es begründet, daß wir weinen mit dem Weinenden, lachen mit dem Lachenden und trauern mit dem Traurigen.' Das entspricht dem Grundsatz Quintilians, daß der Redner die Gefühle, die er erregen will, selbst zu empfinden vorgeben muß (XI,1,84 und XI,3,61-65). Alberti fügt hinzu: 'Diese Gemütsbewegungen aber erkennt man aus den Körperbewegungen.'⁵⁶ Es gibt nämlich eine Analogie zwischen Gemüts- und Körperbewegungen. Die Bewegungen lassen sich folglich einteilen in einerseits die Gemütsbewegungen (*motus animorum*); die Gebildeten sprechen hier von *affectiones* und meinen *ira, dolor, gaudium, timor, et eiusmodi*; andererseits in die Körperbewegungen (*motus corporum*).

Auch Dolce fordert, die Bildkunst habe für die Erregung von Affekten zu sorgen, und man bemerkt deutliche Anklänge an Alberti. Kein Bild, schreibt er, darf kalt, leblos oder bewegungslos erscheinen. Es geht darum, daß die Figuren den Geist des Beschauers bewegen (*che le figure movano gli animi de'riguardanti*), sei es zur Wehmut, zur Freude, zum Mitleid oder zum Zorn. Dieses Prinzip gilt für den Maler, wie es ähnlich für den *poeta, storico* oder *oratore* gilt. 'Bewegen kann aber zunächst der Maler nicht', heißt es dann weiter, 'wenn er, vor Entwurf seiner Figuren, jene Leidenschaften und Erregungen im eigenen Gemüt nicht selbst empfunden hat, die er in anderen erwecken will. Aus diesem Grunde ruft der schon so oft zitierte Horaz aus: Wenn Ihr wollt, daß ich weine, so müßt vorher Ihr

selber weinen! Dies sei ein Rat, so Dolce weiter, den auch die alten Rhetoren gegeben hätten.⁵⁷

Ich will es mit diesen Quellenbelegen genug sein lassen. Wie sind solche Aussagen zu beurteilen?

5. Rhetorische Kategorien oder semiotische Universalien?

Wenn wir an dieser Stelle zu der eingangs aufgeworfenen Frage zurückkehren, inwieweit speziell die Rhetorik auf die kunsttheoretische Kategorien- oder gar Systembildung gewirkt hat, so kommen wir zu folgendem Befund: Es zeigt sich, daß eine bemerkenswert häufige oder gar systematische Übertragung rhetorischer Theorien auf die Malerei in allen zitierten Quellen nicht stattfindet. Außerdem sollten bei der wissenschaftlichen Beurteilung dieser Sachverhalte die Äußerungen der R h e t o r i k e r zu denken geben. Wenn wir die Rekurse Quintilians oder Melanchthons vor allem auf die bildende Kunst betrachten, könnte man ebensogut sagen, daß sie ihrerseits die Bildkunst in die Rhetorik getragen haben.

Beide Seiten, Kunsttheoretiker wie Rhetoriker, empfanden offenbar den jeweiligen, auf dem Analogiedenken beruhenden Transfer als zulässig. Zweifellos hat es bei einigen Autoren von Malereitrataten der Renaissance bewußte intertextuelle Allusionen gegeben.⁵⁸ Rhetoriken gaben dabei, wenn man so will, die Prätexte ab. Wir sind damit aber an die äußerste Grenze des Intertextualitätskonzepts gekommen. Es zeigt sich nämlich deutlich, daß die Übernahme der vorgestellten Kategorien nur gelingen konnte, weil es sich um semiotische Kategorien und damit gewissermaßen um Universalien handelte. Es geht also um die wechselseitige Übertragung von Kategorien, die in allen von Umberto Eco genannten semiotischen Feldern Geltung erlangen können.⁵⁹ Sie beziehen sich auf verbale oder nonverbale Texte, also z.B. auch auf Bild- oder Musiktexte.⁶⁰ Unter Text wird dabei jedes der Informationsvermittlung dienende kom-

plexe Zeichensystem verstanden, das mit Morris unter den Aspekten von *Syntax*, *Semantik* und *Pragmatik* analysiert werden kann.⁶¹

Der *Syntax*-Ebene lassen sich die auf die Elocutio bezogenen Kategorien zuordnen. Dabei geht es um Hyperstrukturen, also Strukturen jenseits bloßer grammatischer Korrektheitsregeln. Diese Strukturen realisieren die poetische oder ästhetische Sprachfunktion (im Sinne Jakobsons).⁶² Schon Quintilian weist in diesem Sinne darauf hin, daß lat. *figura* dem gr. *schema* entspricht, d.h. konkret (so sieht es Quintilian) der Körperhaltung, wie sie der Künstler einer Skulptur gibt. Und bereits er gibt jenseits der Grammatikalitätsfrage angesiedelte Generierungsprinzipien an, die für figurative Strukturen in allen Zeichensystemen gelten. Man nennt sie die Änderungskategorien oder, besser gesagt, Entstehungskategorien: Hinzufügung (*adiectio*), Wegnahme (*detractio*), Umstellung (*transmutatio*) und Austausch (*immutatio*).⁶³ Aufgrund dieser und weiterer allgemeiner Prinzipien, vor allem der Wiederholung (*repetitio*), werden in Sprach-, Bild- oder Musiktexten, um nur die wichtigsten zu nennen, figurative Strukturen nach quasi ‚geometrischen‘ Regeln erzeugt, die nicht an die jeweiligen Grammatiken gebunden sind. So sind etwa viele Formen der Wiederholung nicht grammatisch bedingt. Das ästhetische Wohlgefallen, das sich dadurch ergibt, knüpft sich in den genannten Rhetoriken und Malereitraktaten an Begriffe wie Färbung (*color*) oder auch Schönheit (*elegantia*). Ebenso gehören die drei Stilgattungen (*genera dicendi*) in diesen Zusammenhang. Auch bei ihnen handelt es sich um ein Ordnungsmodell, das die Textgenerierung steuert und das nicht eigentlich sprachlich motiviert ist, sondern auf einer außersprachlich motivierten triadischen Setzung basiert.

Nun zur *Semantik*-Ebene. Hierher gehört die in den Malereitraktaten (wie auch in der Rhetorik) mit besonderer Aufmerksamkeit behandelte *Inventio*, bedingt auch die *Dispositio*. Die jeglicher Textverfassung vorangehenden oder sie begleitenden kognitiven Prozesse (nicht allein das Auffinden stofflicher Elemente) sind unter

der Kategorie *Inventio* gefaßt; die speziellen Ordnungsverfahren oder textmorphologischen Prinzipien unter dem Begriff *Dispositio*. Die *Inventivik* stellt für Komponisten, Maler oder Autoren gleichermaßen einen wesentlichen Produktionsvorgang dar.

Bleibt schließlich noch die Ebene der *Pragmatik*. Die Semiotik untersucht auf dieser Ebene, mit welchen kommunikativen Bedingungen die Zeichen oder Texte verknüpft sind. Das *vir-bonus*-Ideal, das Quintilian für den Redner und Alberti für den Maler reklamieren, gehört in diesen Zusammenhang. Auf soziale Anerkennung bedachtes Denken und Handeln läßt sich, als Produktionsbedingung, für alle semiotischen Felder im Bereich menschlicher Kommunikation aufstellen.

Zur Pragmatik gehört schließlich jede Rücksichtnahme auf Wirkungsaspekte, also in erster Linie das Angemessenheitspostulat (*ap-tum, decorum*), das fordert, die Textverfassung auf die Kommunikationsinhalte, -ziele und -situationen auszurichten. Ein weiterer wichtiger Sektor ist die Affektenlehre, deren Anliegen es jeweils ist, die Mobilisierung von Affekten zu außersprachlichen Zwecken einzusetzen, sei es, um kathartische, um persuasive oder andere Wirkungen zu erzielen. Hieran lassen sich sogleich die Persuasion als rhetorisches *Proprium* und die erwähnten persuasiven *Modi des docere, movere und delectare* anschließen.

Nunmehr wird klarer, was Umberto Eco meint, wenn er feststellt, die Rhetorik sei nach der modernen Linguistik das zweite, schon vor langer Zeit geschriebene Kapitel der allgemeinen Semiotik, das wichtige Werkzeuge für die Semiotik enthalte. Im Rahmen der Rhetorik, die in manchen Epochen die maßgebliche Text- und Performanztheorie bot, wurden Kategorien entwickelt, Regeln und Prinzipien tradiert, die nicht allein sprachbezogen waren, sondern auch auf Erfahrungen mit nichtsprachlichen Zeichensystemen, also auf semiotischem Wissen beruhten.

Die Rhetoriker gaben den Phänomenen die Namen oder fügten sie in ihre Systeme ein, und so ist es unter historischer Perspektive

nicht falsch zu sagen, die anderen Künste hätten einige ihrer theoretischen Kategorien aus der Rhetorik bezogen. Unter systematischer Perspektive betrachtet, wird man allerdings besser sagen, daß es auf einer gewissen Ebene der Abstraktion für alle kommunikativ eingesetzten Zeichensysteme einen gemeinsamen Kategorienfundus semiotischer oder kommunikativer Universalien gibt, den eben auch die Rhetoriktheorie mit Blick auf Verbaltexte bietet.

Das eigentlich Rhetorische läßt sich (nicht historisch, aber systematisch) auf den Bereich der Pragmatik begrenzen.⁶⁴ Dementsprechend kommt der Amerikaner James Richard McNally unter Rückgriff auf Morris zu folgender allgemeinen Rhetorikdefinition: Rhetorik ist 1. der Umgang mit Zeichen, der die pragmatischen Bedeutungsaspekte hervorkehrt oder 2. das Studium dieses Umgangs mit Zeichen („1. sign-behavior exhibiting a pragmatic concentration of meaning or 2. the study of such behavior“).⁶⁵ Der Aristotelische Rhetorikbegriff konzentriert die pragmatische Dimension des Rhetorischen noch weiter und beschränkt sie auf den Aspekt der Persuasion als dem rhetorischen Proprium. Entsprechend schreibt Aristoteles am Anfang seiner *Rhetorik*, daß einzig die Überzeugungsmittel zur rhetorischen Theorie gehörten (I,1,3).

Anmerkungen

- 1 Erwin Panofsky: Die Renaissance der europäischen Kunst. Frankfurt a.M. 1979, S.30f.
- 2 Ebd., S.26
- 3 Karl Birch-Hirschfeld: Die Lehre von der Malerei. Ein Beitrag zur Geschichte der Malerei des Cinquecento. Diss. Rom 1912, S.76. Birch-Hirschfelders Ergebnisse wurden vertieft von Rensselaer W. Lee: ‚Ut pictura poesis‘: The Humanistic Theory of Painting. In: The Art Bulletin 22 (1940), S.197-257.
- 4 Carsten-Peter Warncke: Sprechende Bilder – Sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit. Wiesbaden 1987 (= Wolfenbütteler Forschungen 33), S.25.
- 5 Ebd., S.27f.

- 6 „Alberti applied rhetorical theory and terminology to painting“. Brian Vickers: In *Defence of Rhetoric*. New York 1988, S.251.
- 7 John R. Spencer: *Ut Rhetorica Pictura. A Study in Quattrocento Theory of Painting*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 20 (1957), S.26-44 (dt.: *Ut Rhetorica Pictura. Eine Studie über die Theorie der Malerei des Quattrocento*. In: Josef Kopperschmidt [Hrsg.]: *Rhetorik*. Bd.1: *Rhetorik als Texttheorie*. Darmstadt 1990, S.313-335.); zu Alberti siehe auch Michael Baxandall: *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450*. Oxford 1971, S.121-139, und Ursula Mildner-Flesch: *Das Decorum. Herkunft, Wesen und Wirkung eines Sujetstils am Beispiel Nicolas Poussins*. Sankt Augustin 1983 (= *Kölner Forschungen zu Kunst und Altertum* 5; Abt.B: *Kunstgeschichte*), S.96-116.
- 8 Belege zusammengestellt von Spencer: *Ut Rhetorica* (wie Anm.7).
- 9 Das bestätigen ungewollt auch die Bemerkungen Tagliabues zu den Renaissance-Kunsttraktaten, etwa wenn von einem Traktat die Rede ist, „ove erano applicate puntualmente all'insegnamento dell'artista le categorie dell'elocuzione oratoria.“. Guido Morpurgo Tagliabue: *La Retorica Aristotelica e il Barocco*. In: E. Castelli (Hg.): *Retorica e Barocco*. Rom 1955, S.119-144, hier S.132. Zum Begriff Systemaktualisierung vergl. Klaus W. Hempfer: *Überlegungen zu einem Gültigkeitskriterium für Interpretationen und ein komplexer Fall: die italienische Ritterepik der Renaissance*. In: *Interpretation*. FS Alfred Noyer-Weidner. Hrsg.v. Klaus W. Hempfer und Gerhard Regn. Wiesbaden 1983, S.1-31.
- 10 Umberto Eco: *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*. 2., korrigierte Auflage. München 1991 (= *Supplemente* 5), S.35.
- 11 Ebd., S.29-35.
- 12 Übrigens erläutert Quintilian das Decorum-Postulat auch unter Verweis auf das semiotische Feld kultureller Codes, wenn er II,13,2-7 die situationsgebundenen taktischen Manöver eines Feldherrn auf dem Wege der Analogie zur Verdeutlichung des Angemessenheitsprinzips heranzieht.
- 13 Nicht zu verwechseln mit der bisweilen angeführten *color*-Figur bzw. *color*-Figuren-Art; vergl. Quintilian IX,1,18 und Melanchthons *Elementa rhetorices*. Im folgenden wird dieses Melanchthon-Werk zitiert

- nach der Ausgabe bei J.Knape: Philipp Melanchthons ‚Rhetorik‘. Tübingen 1993 (= Rhetorikforschungen 6).
- 14 Eco: Semiotik (wie Anm.10), S.33.
- 15 Deutsche Übersetzung im folgenden nach Curt Fensterbusch (Hrsg.): Vitruv. Zehn Bücher über Architektur. 2. Auflage. Darmstadt 1976.
- 16 Alste Horn-Oncken: Über das Schickliche. Studien zur Geschichte der Architekturtheorie. Bd.1. Göttingen 1967 (= Abh.d.Ak.d.Wiss.i.Göttingen, Phil.-Hist. Klasse, 3.Folge, Nr.70), S.72.
- 17 Philipp Melanchthon: Ad Picum. In: Ph.M.: Opera Omnia. Hrsg.v. Karl Gottlieb Bretschneider, Heinrich Ernst Bindseil. Bd. IX. Halle 1842 (= Corpus Reformatorum IX), Sp.687-703, hier Sp.693. Der Text wird neuerdings einem Melanchthon-Schüler (Franz Burchard) zugeschrieben, der sich aber in völliger Übereinstimmung mit Melanchthon befand; vgl. E. Rummel: Epistola Hermolai nova ac subditiua: A Declamation Falsely Ascribed to Ph. Melanchthon. In: Archiv für Reformationsgeschichte 83 (1992), S.302-305.
- 18 Das kann man ohne weiteres auf zwei der sechs von Roman Jakobson 1960 in seinem berühmten Beitrag ‚Linguistics and Poetics‘ unterschiedenen Sprachfunktionen beziehen: Melanchthons ‚Malen‘ gilt demnach für die poetische Funktion, sein ‚Erklären‘ für die referentielle (inhaltsbezogene) Funktion. (Roman Jakobson: Linguistics and Poetics. In: Style in Language. Hrsg.v. T.A. Sebeok. Cambridge, Mass. 1960, S.350-377 (dt.: Linguistik und Poetik. In: Roman Jakobson: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971. Hrsg.v. Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. 2. Auflage. Frankfurt a.M. 1989, S.83-121).
- 19 Melanchthon: De corrigendis. In: Corpus Reformatorum XI, Sp.19; vgl. auch: Melanchthons Werke in Auswahl. Hrsg.v. Robert Stupperich. III. Bd. Humanistische Schriften. Hrsg.v. Richard Nürnberger. 2. Auflage. Gütersloh 1969, S.34f.
- 20 Melanchthon: Elementa. In: Corpus Reformatorum XIII, Sp. 479; dt. (wie Anm.13). Kap.II/6.3.
- 21 Melanchthon: Encomion. In: Corpus Reformatorum XI, Sp.56; vgl. Stupperich/Nürnberger: Melanchthons Werke (wie Anm.19), S.50.
- 22 Melanchthon: Pico (wie Anm.17), Sp.690f.
- 23 Melanchthon: Encomion (wie Anm.21), Sp.53; vgl. Stupperich/Nürnberger: Melanchthons Werke (wie Anm.19), S.46f.

- 24 Melanchthon: Pico (wie Anm.17), Sp.694; vgl. Donald B. Kuspit: Melanchthon and Dürer: the search for the simple style. In: The Journal of Medieval and Renaissance Studies 3 (1973), S.177-202.
- 25 Horaz: Ars Poetica 1-2; Melanchthon: Elementa. In: Corpus Reformatorum XIII, Sp.430; dt. (wie Anm.13). Kap.I/4.1.
- 26 Cicero: De oratore 3, 178-181.
- 27 Melanchthon: Elementa. In: Corpus Reformatorum XIII, Sp.501; dt. (wie Anm.13). Kap.II/7.
- 28 Melanchthon: Elementa. In: Corpus Reformatorum XIII, Sp.484.
- 29 Melanchthon kannte zumindest das Hallenser Altarbild Grünewalds. Als Grünewald identifiziert den genannten Matthias auch Heinz Weniger: Die drei Stilcharaktere der Antike in ihrer geistesgeschichtlichen Bedeutung. Diss. Göttingen 1932, S.21.
- 30 Melanchthon: Elementa. In: Corpus Reformatorum XIII, Sp.504; dt. (wie Anm.13). Kap.II/8. Vgl. Weniger: Stilcharaktere (wie Anm.29), S.21.
- 31 Vgl. zur Datierung Leon Battista Alberti: Kleinere kunsttheoretische Schriften. Hrsg., übersetzt, erläutert, mit einer Einleitung und Exkursen versehen von Hubert Janitschek. Wien 1877 (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance 11), S.V (= dt. Fassung); lat.Fassung in: Opere Volgari. Bd.3. Hrsg.v. Cecil Grayson. Bari 1973, S.305.
- 32 Alberti dt., S.142
- 33 Ebd., S.98.
- 34 Lodovico Dolce: Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino. In: Paola Barocchi (Hg.): Trattati d'Arte del Cinquecento. Bd. 1. Bari 1960, S.164; dt.Fassung: Dialog über Malerei. Übs.v. Cajetan Cerri, mit Einl., Noten und Index versehen von R.Eitelberger v. Edelberg. Wien 1871 (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance 2), S.39.
- 35 Birch-Hirschfeld: Malerei (wie Anm.3), S.24; zu Lomazzo ebd., S.16-18.
- 36 „La invenzione è la favola, o istoria, che'l pittore si elegge da lui stesso, o gli è posta innanzi da altri per materia di quello che ha da operare.“ (Dolce [wie Anm. 34] ital. S.164; dt. S.39)
- 37 Alberti dt. (wie Anm. 31), S.144
- 38 Ebd., S.146.

- 39 „Il disegno è la forma con che egli la rappresenta.“ (Dolce [wie Anm. 34] ital. S.164; dt. S.39.)
- 40 Näheres Dolce ital. S.171ff; dt. S.50ff. Dolce bezeichnet in diesem Zusammenhang den Dichter Ariost ausdrücklich als poetischen Maler, der in seinen Versen Frauen wie ein Künstler gestalten konnte.
- 41 Alberti (wie Anm. 31) lat. Kap.31; dt. S.100.
- 42 Zur Kompositionstheorie im 16. Jh. vergl. Birch-Hirschfeld: Malerei (wie Anm.3), S.75f.
- 43 Alberti dt. (wie Anm. 31), S.108.
- 44 Baxandall: Giotto (wie Anm.7), S.103ff.
- 45 Robert Paul Sonkowsky: An Edition of Gasparino Barzizza's ‚De compositione‘. Diss. (masch.) Chapel Hill 1958.
- 46 Heinrich Lausberg: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. 3.Auflage. Stuttgart 1990, § 447-452.
- 47 Alberti dt. (wie Anm. 31), S.158.
- 47 Dolce (wie Anm. 43), ital. S. 166f.; dt. S. 43.
- 48 Ebd., ital. S.182ff.; dt. S.64ff.
- 49 Alberti dt. (wie Anm. 31), S.156.
- 50 Vgl. zur Aptum-Thematik Birch-Hirschfeld: Malerei (wie Anm.3), S.78ff.
- 51 Lausberg: Handbuch (wie Anm.46), §1055-1062.
- 52 Alberti dt. (wie Anm. 31), S.160.
- 53 Dolce (wie Anm. 34) ital. S.164ff.; dt.S.40ff.
- 54 Lausberg spricht auch von „Graden“ (Handbuch [wie Anm.46], § 257); für Quintilian sind sie ein wesentliches „officium oratoris“ (8, pr.,7).
- 55 Dolce (wie Anm. 34) ital. S.161ff.; dt. S.35ff.
- 56 Alberti dt. (wie Anm. 31), S.120.
- 57 Dolce (wie Anm. 34) ital. S.185f.; dt. S.69f.
- 58 Zum Begriff intertextueller Allusion vgl. Bettina Plett: Die Kunst der Allusion. Formen literarischer Anspielungen in den Romanen Theodor Fontanes. Köln 1986, S.1-38; U.J.Hebel: Romaninterpretation als Textarchäologie. Untersuchungen zur Intertextualität am Beispiel von F.Scott Fitzgeralds ‚This Side of Paradise‘. Frankfurt/M 1989, S.42.
- 59 Spezifisch sprachliche Strukturen scheinen die Kategorien der rhetorischen Figurenlehre zu erfassen; möglicherweise sind sie nicht ohne weiteres auf andere Zeichensysteme applizierbar; vgl. die skeptische

- Einschätzung bei Heinrich F. Plett: Rhetorik, Stilmodelle und moderne Texttheorie. In: Göttingische Gelehrte Anzeigen 230 (1978), S.272-302, hier S.296 und Heinrich F. Plett: Die Rhetorik der Figuren. In: ders.: Rhetorik. München 1977, S.125-165, hier S.160 Anm 32.
- 60 Zum Verhältnis von Rhetorik und Musik sei hier nur verwiesen auf H.Hommel: Quintilian und Johann Sebastian Bach. In: Antike und Abendland 34 (1988), S.89-95; Fritz Reckow: Zwischen Ontologie und Rhetorik. Die Idee des ‚movere animos‘ und der Übergang vom Spätmittelalter zur Frühen Neuzeit in der Musikgeschichte. In: Walter Haug und Burghart Wachinger (Hrsg.): Traditionswandel und Traditionsverhalten. Tübingen 1991 (= Fortuna vitrea 5), S.145-178.
- 61 Vgl. zusammenfassend zu Morris: Winfried Nöth: Handbuch der Semiotik. Stuttgart 1985, S.47-58.
- 62 Vgl. Jakobson: Linguistics (wie Anm.18).
- 63 Vgl. Joachim Knappe: Änderungskategorien. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hrsg.v. Gert Ueding. Bd.1. Tübingen 1992, Sp.549 bis 566.
- 64 Bereits Morris sah die Rhetorik „as an early and restricted form of pragmatics“. Charles Morris: Foundation of the Theory of Signs. Chicago 1938, S.30. Auch bei van Dijk ist die Rhetorik „pragmatics avant la lettre“. Teun Adrianus van Dijk: Some aspects of text grammars. A study in theoretical linguistics and poetics. Den Haag/Paris 1972, S.25.
- 65 Vgl. Anm. 64 und James Richard McNally: Toward a Definition of Rhetoric. In: Philosophy & Rhetoric 3 (1970), S.71-81, hier S.77.

*Multa aedium exempla
variarum imaginum atque operum*
Das Problem der *imitatio* in der italienischen
Architektur des frühen 16. Jahrhunderts

HANS H. AURENHAMMER (WIEN)

Günther Heinz in memoriam

Im letzten der 1570 erschienenen *Quattro Libri dell'Architettura* behandelt Andrea Palladio *i Tempij Antichi, che sono in Roma, et alcuni altri, che sono in Italia, e fuori d'Italia*.¹ Zwischen dem *Tempio di Marte* und dem *Tempio di Giove Statore* (Abb. 1) findet sich hier unerwartet der *Tempio di Bramante* (Abb. 2).² Nicht ein heidnischer Gott gab diesem den Namen, sondern ein Künstler des 16. Jahrhunderts: Es handelt sich um den einem antiken Monopteros nachgebildeten Memorialbau, den Donato Bramante kurz nach 1500 neben der Kirche S. Pietro in Montorio in Rom über der legendären Stätte des Martyriums des Apostelfürsten errichtet hatte.³ Palladio begründet die Wahl dieses einzigen modernen Beispiels des vierten Buchs mit einem architekturhistorischen Exkurs:

Poiche la grandezza dell'Imperio Romano cominciò à declinare per le continue inondationi de Barbari, l'Architettura, si come all'hora avvenne ancho di tutte l'altre Arti, e Scienze, lasciata la sua primiera bellezza, & venustà andò sempre peggiorando fin che non essendo rimasa notitia alcuna delle belle proportioni, & della ornata maniera di fabri-