

DIE ENARGEIA DES GEMÄLDES

Zu einem vergessenen Inhalt des *Ut-pictura-poesis* und seiner Relevanz
für das cinquecenteske Bildkonzept

Valeska von Rosen

I Einführung

Der herausragendste Maler der Antike war im Urteil Petrarcas und Polizians nicht etwa der Hofmaler Alexanders des Großen, Apelles, oder sein Konkurrent um die Feinheit in der Linienführung, Protogenes; es war vielmehr der Ependichter der griechischen Vorzeit, Homer, den sie als „ersten Maler der antiken Denkwürdigkeiten“ – „primo pintor delle memorie antiche“¹ – und als „Meister und Schöpfer auch der Malerei“ feierten.² Ein solches Urteil mit dem Verweis auf eine merkwürdige Ausprägung des frühneuzeitlichen Denkens der verschiedenen Künste unter analogistischem Vorzeichen abzutun, bedeutete, seine Implikationen, die einen zentralen Aspekt des Dichtungs- und Bildverständnisses seit der Antike berühren, zu übersehen. Die „bildliche“ Lebendigkeit der Sprache Homers, ihre Anschaulichkeit und vergegenwärtigende Kraft, war es, die die antiken und frühneuzeitlichen Poetologen, Dichter und Historiographen zu dieser Wertschätzung veranlaßten. Polybios hatte in diesem Sinne – und quasi als Kronzeuge der Überlegungen Hayden Whites zur Tropologie des historischen Diskurses – Homer als Garanten einer der Anschaulichkeit und damit der Wahrheit verpflichteten Geschichtsschreibung angeführt und das Phänomen an den Terminus *enargeia* geknüpft.³ Bereits die antiken Autoren Lukian und Cicero nahmen die Übertragung auf das Medium des materiellen Gemäldes vor: Vergleich ersterer den Ependichter mit den Malern Apelles und Euphranor und machte sich hierbei die vielschichtige und gerade darin bedeutungsvolle Semantik des *graphein* im Sinne von „dichten“ und „malen“ zunutze,⁴ so heißt es bei Cicero ganz explizit, Homer habe Malerei – „picturam“ – ge-

schaffen.⁵ Analog wird der Humanist und Übersetzer der Ilias Angelo Poliziano im 15. Jahrhundert konstatieren, Homer vermöge mit seinen Versen dem Leser *simulacra* und *effigies* „vor Augen zu stellen“.⁶

Das diesen Formulierungen zugrundeliegende Theorem ist das von der „Bildlichkeit“ der Sprache, bzw. ihrer „Bilder“-generierenden Fähigkeit. Es ist ein originär poetisches, seiner Wirkmächtigkeit wegen auch frühzeitig in seiner Relevanz für die Rhetorik erkanntes Konzept, das bereits in der griechischen Klassik an den Begriff der *enargeia* gebunden wurde.⁷ *Enargeia* und ihr Äquivalent *evidentia* bezeichnen sowohl das Verfahren eines Dichters oder Redners, die dem Leser (respektive dem Hörer) beschriebenen Gegenstände und Handlungen optimal „vor Augen zu stellen“ („ante oculos ponere“), als auch eine dieses leistende Qualität der Sprache. Als *Loci classici* für die Rezeption des Konzepts in der Neuzeit seien hier zunächst die prägnanten und synthetisierenden Definitionen der rhetorischen Lehrbücher der Kaiserzeit zitiert. So heißt es in Quintilians ‚De institutione oratoria‘:

„Daraus ergibt sich die ἐνάργητα (Verdeutlichung), die Cicero ‚illustratio‘ (Ins-Licht-Rücken) und ‚evidentia‘ (Anschaulichkeit) nennt, die nicht mehr in erster Linie zu reden, sondern vielmehr das Geschehen anschaulich vorzuführen scheint, und ihr folgen die Gefühlswirkungen so, als wären wir bei den Vorgängen selbst zugegen.“⁸

Die genannte Verweisstelle in Ciceros ‚De oratore‘ lautet:

„Denn es macht großen Eindruck, bei einer Sache zu verweilen, die Dinge anschaulich auszumalen und fast so

vor Augen zu führen, als trügen sie sich wirklich zu. Das ist von großem Wert bei der Darlegung einer Sache, für die Erhellung dessen, was man auseinandersetzt, und für die Steigerung der Wirkung, um das, was man hervorhebt, in den Augen der Zuschauer so bedeutend darzustellen, wie die Rede es ermöglicht.“⁹

Es ist Quintilian und Cicero zufolge die Wirkmächtigkeit, über die das Konzept definiert wird: Mittels detaillierter Beschreibung der Gegenstände und der Umstände einer Handlung sowie – wie spätere Autoren ergänzen werden – der Verwendung von Metaphern ist ein Vorgang dem Leser (bzw. Hörer) so anschaulich zu beschreiben, daß dieser sich als Zuschauer eines sich vor ihm ereignenden Vorgangs fühlt.¹⁰ Das Verfahren zielt also auf die Imagination wirkmächtiger „Bilder“ vor dem inneren Auge des Rezipienten: *visiones* respektive *phantasiai* sind die Begriffe, die für diese Vorstellungsbilder eingeführt werden.¹¹ Das Konzept basiert auf dem Bewußtsein der starken Emotionalität der Sinneserscheinungen generell sowie der besonderen Schärfe des Gesichtssinns und der stärkeren Pathoshaftigkeit des Bildes gegenüber dem Text im besonderen.¹² Es sei die Malerei, die dem „vornehmeren“ Sinn diene als die Poesie; sie stelle „die Werke der Natur mit mehr Wahrheit“ dar und löse die größeren Affekte aus als das Werk des Dichters – so wird es Leonardo im Kontext des Paragone zwischen Malerei und Poesie als pointierte Quintessenz der abendländischen Denktradition der Sprache und des Bildes in ihrer spezifischen Wirkmächtigkeit formulieren.¹³

Wie die Zitate zeigen, erhält das *Enargeia*-Konzept seinen Sinn aus der medialen Differenz der Gattungen. Es basiert auf einer imaginären Überschreitung, und zwar zwischen dem sprachlich artikulierten Medium des Textes und dem ikonischen des Bildes, dessen präsupponierte Affekthaltigkeit auf den Text projiziert wird; semiotisch ausgedrückt bedeutet dies die Überführung der natürlichen Unmittelbarkeit der Zeichen der Malerei in die willkürlichen, künstlichen der Sprache. Die *enargeia* des Gemäldes zu postulieren, leuchtet von daher nicht unmittelbar ein; und doch haben einige Kunsttheoretiker der Renaissance offenbar genau dies versucht, indem sie entweder

den Begriff selbst oder seine Umschreibung als „Vor-Augen-Stellen“ auf die visuellen Medien übertrugen. Dieses Vorgehen erklärt sich, sieht man das verbindende Moment einer „enargetischen“ bildlichen oder literären Darstellung in der Evozierung einer wirkungsvollen Präsenz, einer auf Vergegenwärtigung zielenden, fingierten Lebendigkeit der Darstellung, die den Rezipienten ihren bloßen Zeichencharakter und damit ihre Artifizialität vergessen lassen will, um ihm das bloß Fingierte als Wirklichkeit „vor Augen zu stellen“. Wenn hierin ein zentraler Bestandteil des cinquecentesken Bildkonzepts zunächst heuristisch postuliert werden kann, so weisen die Textstellen aus der Kunsttheorie zwar alle in diese Richtung, doch formulieren sie es nicht in solcher Elaboriertheit, die den sicheren Rückschluß auf ein zur allgemeinen Bewußtheit gelangtes Konzept erlaubt. Ein solches Reflexionsniveau ist jedoch für die frühneuzeitliche Kunsttheorie ohnehin nur selten zu konstatieren. Hierin unterscheidet sie sich von der Poetologie der Frühen Neuzeit, die bereits im frühen Cinquecento die mimesiskonstitutive Funktion der *enargeia* erkannt hat.¹⁴

Der im folgenden entwickelte Argumentationsgang – nämlich über den Nachweis der Relevanz der Kategorie für das Dichtungsverständnis, deren Sinn auch für die Malerei aufzuzeigen – ist also bis zu einem gewissen Grad eine Konjektur, die ihren Erkenntnisgewinn darin sieht, ein von der Forschung durchaus bereits beschriebenes Phänomen – nämlich das der fingierten „vergegenwärtigenden Lebendigkeit“ der Renaissance-Malerei – genauer sprachlich zu fassen, seinen konzeptuellen Ort sowie seine Relevanz für das Bildverständnis der Antike und eben der Renaissance aufzuzeigen. Die Konjektur gründet auf zwei Voraussetzungen: den Forschungen zur Rhetorikgebundenheit des Kunstbegriffs der Frühen Neuzeit sowie der Gültigkeit des *Ut-pictura-poesis*-Theorems im hier betrachteten Zeitraum. Lange bevor mit Lessing primär das die Gattungen Trennende in den Blickpunkt der Reflexion rückte und die Überlegenheit der sprachlichen gegenüber den bildenden Künsten festgeschrieben wurde, realisierte sich das Denken der Künste ja über die Ähnlichkeitsrelation der Gattungen: Malerei galt als Sprache wie diese als Malerei, und es waren die strukturellen und

funktionalen Gemeinsamkeiten der Gattungen, auf die sich die Aufmerksamkeit richtete.¹⁵ Eine Parallelität der zentralen Konzepte der Malerei und Poesie anzunehmen, kann vor diesem Hintergrund Plausibilität für sich beanspruchen. Dies sogar umso mehr, als sich zeigen läßt, daß es sich beim Konzept „vergegenwärtigender Lebendigkeit“ um exakt den zentralen Inhalt des Bild-Text-Vergleichs in der originären Fassung des Diktums des Simonides von Keos – Dichtung sei sprechende Malerei und Malerei stumme Poesie – handelt.

Der Argumentationsgang dieser Ausführungen ist folgender: Zunächst ist in den Kunsttheorien des späten Quattro- und des Cinquecento das Interesse am *Enargeia*-Konzept nachzuweisen (Abschnitt II); die Belege hierfür finden sich signifikanterweise meist im Kontext des Paragone zwischen Malerei und Poesie. War nämlich die Gültigkeit des *Ut-pictura-poesis*-Diktums im hier interessierenden Zeitraum unbestritten, so war doch das Bewußtsein bereits ausgesprägt, daß die Künste in den „*mezzi d'imitazione*“¹⁶ divergierten. Diese „Mittel“ sind es, die in den Paragonediskussionen seit dem späten Quattrocento in den Blickpunkt der Gattungsreflexion geraten und damit ein frühes Interesse an der ästhetischen Medialität der Künste, ihres spezifischen Zeichengebrauchs sowie der Möglichkeiten ihrer jeweiligen Erfahrbarkeit von Seiten der Rezipienten indizieren. Es läßt sich zeigen, daß auch das *Enargeia*-Theorem dieses Bewußtsein der spezifischen Medialität der Gattungen ausgebildet hat. In der Vorstellung von der größeren Anschaulichkeit und Intensität des Bildes gegenüber der Sprache erkannten die Kunsttheoretiker das Potential für die Paragonediskussion und nutzten es, um die höhere Evidenz des Gegenständlichen – und eben nicht nur des Vorstellungsbildes – zu postulieren.

In den daran anschließenden Abschnitten (III und IV) über die antike und frühneuzeitliche Dichtungstheorie soll genauer, als dies bislang mit der Nennung der *Enargeia*-Definitionen Ciceros und Quintilians geschehen ist, das Konzept der vergegenwärtigenden Lebendigkeit der Sprache via ihrer Anschaulichkeit erläutert werden. Hierfür ist in einiger Ausführlichkeit auf die bereits geleistete literaturwissenschaftliche Forschung zurückzugreifen, um die Relevanz der Kategorie für

den literarischen Diskurs nachzuweisen. Doch liegt der Fokus hier einerseits stärker auf solchen Autoren, die die Bedeutung des *Enargeia*-Verfahrens für die *Mimesis* der Dichtung erkennen und diese wiederum explizit über die *enargeia* definieren, sowie andererseits auf den impliziten Aussagen der Autoren über Bilder. Eine Reihe von Belegstellen zur *enargeia* des literarischen Werks, die im Abschnitt V präsentiert werden, stellt nämlich eine Bezugnahme nicht nur zu den in der Vorstellung imaginierten Bildern, sondern auch zum materiellen, von Künstlerhand gefertigten Gemälde her. Sie geben damit nicht nur interessanten Aufschluß über das zeitgenössische Bildverständnis – und sind eine von der Kunstwissenschaft weitgehend übersehene Quelle des Sprechens über Bilder –; indem sie genau auf jene Kategorien Bezug nehmen, die ein solches „*enargetisches*“ Bild auszeichnen, benennen die Autoren auch explizit, welche bildeigenen Ausdrucksmittel sie für die relevanten des wirkungsorientierten Bildkonzepts halten.

Diese Ausführungen leisten die Verbindung zum Abschnitt VI: Hier sollen die *enargeia* des Gemäldes im Cinquecento als ein auf fingierte Lebendigkeit und Vergegenwärtigung zielendes Konzept bestimmt und im Rekurs auf zwei Gemälde – Tizians ‚Dornenkrönung Christi‘ im Louvre und Raffaels ‚Borgobrand‘ in der Stanza dell’Incendio im Vatikanischen Palast – die malerischen Mittel im Dienste dieses Konzepts in den Blick genommen werden. Die (vorsichtige) Einschränkung seiner Relevanz auf die cinquecenteske Malerei beruht auf zwei Gründen: Aus diesem Zeitraum stammen die Belege zur *enargeia* in der Kunsttheorie, die die Konjektur sichern; in diesen Zeitraum lassen sich aber auch die genannten Ausdrucksmittel an den Bildern als wirkungsintendierte nachweisen.¹⁷

II Die Enargeia des Gemäldes in der Kunsttheorie der Renaissance

Es lassen sich insgesamt sieben Autoren aus dem Quattro- und Cinquecento anführen, in deren kunsttheoretische Schriften das *Enargeia*-Konzept Eingang gefunden hat: Wählen Leonardo, Francisco de Holanda, Giovanni Paolo Lomazzo und

Francesco Bocchi mehrfach die Umschreibung des „Vor-Augen-Stellens“ im wirkungsästhetischen Kontext – und nur dieser garantiert die Spezifität dieser Formulierung im Sinne eines Rekurses auf das Enargeia-Konzept –, so verwenden Pomponio Gaurico, Lodovico Dolce und Giovanni Andrea Gilio den Terminus *enargeia* selbst bzw. sein Derivat *energeia*. Eigentlich handelt es sich bei letzterem um eine italianisierte Form des griechischen *energeia*, also des rhetorischen Stilmittels, das die (nachdrückliche) Wirksamkeit der Rede bzw. der Dichtung bezeichnet. Aristoteles weist ihm in seinem Rhetorik-Lehrbuch besondere Bedeutung zu, weil über ihn der Effekt der Anschaulichkeit erzielt werde: Sprachliche Ausdrücke, die das Prädikat *energeia* verdienten, seien demzufolge in der Lage, die darzustellenden Dinge „vor Augen zu führen“. ¹⁸ Genau dieses aber ist die Umschreibung von *enargeia*, was die frühe partielle Verschmelzung der Semantiken beider Termini wie auch ihre häufige Verwechslung seit der Antike erklärt. ¹⁹

Ein derartig zwischen visueller und sprachlicher Begrifflichkeit oszillierendes Konzept mußte einen mit der antiken Dichtungstheorie bestens vertrauten Autor wie Pomponio Gaurico in besonderer Weise zur Verarbeitung reizen. ²⁰ Tatsächlich lassen sich in ‚De sculptura‘ von 1504 mehrfache Bezugnahmen auf das Enargeia / *energeia*-Konzept nachweisen: ²¹ Zunächst führt Gaurico mit dem Begriff des ἐνεργητικώτερον – in griechischen Lettern! – ein Derivat der *energeia* ein. Der Kontext dieser Passage ist folgender: Im künstlerischen Schaffensprozeß trete „etwas Wirksames“ – „energitikóteron“ – in den Geist des Künstlers ein, das ihn zu seiner künstlerischen Bearbeitung antreibe oder gar „zwingt“. ²² Eine interessante Kombination des rhetorisch-poetischen Topos, demzufolge die Dichter und Rhetoren sich jene Gefühle selbst induzieren müssen, die sie via Sprache dem Rezipienten vermitteln wollten, ²³ eben mit der Visiones-Konzeption, liegt folgendem Abschnitt in Gauricos Traktat zugrunde:

„Dieser [d. i. der bildende Künstler] wird ein möglichst ausgebildetes Vorstellungsvermögen besitzen müssen, sodass er Schmerz, Heiterkeit, Krankheit, Tod, Gefahr und unzähliges Andere derart sich im Geiste vorstellen

kann; was auch den Dichtern und Rednern vor allem noththut.“ ²⁴

Wie bereits Norbert Michels zeigen konnte, indiziert die Wahl der Begriffe *euphantasiotos* und *imaginare* Gauricos Bezugnahme auf die das Enargeia-Verfahren konstituierende Vorstellung, es seien „Bilder“ – *phantasiai* in der Terminologie Pseudo-Longins –, die der Dichter in seinem Geist erzeuge. Die Komplexität des literarischen Verfahrens – der stärkeren Wirkmächtigkeit des Bildes wegen sind es mentale Bilder, die der Dichter in Sprache zu verwandeln hat, welche sich dem Rezipienten wiederum visuell vermitteln – kann in der Übertragung auf die Bildkünste scheinbar nicht aufrecht erhalten werden. Doch legt eine andere Textstelle nahe, daß Gauricos Überlegungen genau um dieses Problem kreisten. Dort unterscheidet er verschiedene Typen von Darstellungen: Solche, die deutlich machten, was dem im Kunstwerk verbildlichten Handlungsmoment vorangegangen sei, von solchen, die zu erkennen gäben, was sich noch entwickeln werde. Mit *enargeia* umschreibt er den ersten Bildtyp, mit *emphasis* den zweiten. ²⁵ Er charakterisiert mit *enargeia* also eine Darstellung, die das Imaginationsvermögen des Betrachters dazu anregt, sich die Erzählung der im Bildmoment verdichteten Bildhandlung zu erschließen und sich durch den verbildlichten Augenblick das Vorher (und Nachher) der Handlung „in imaginärer Bildlichkeit auszumalen“. ²⁶ An Komplexität gewinnt dieser Passus, liest man ihn – was ja auch Gauricos eigener Verständnishorizont war – mit dem originären Inhalt des Enargeia-Konzepts zusammen: Wie der Dichter *visiones* vor dem inneren Auge des Lesers erzeugt, versteht es Gaurico als die Aufgabe des Künstlers, dem Betrachter, der ja nur ein Bild real vor sich hat, die Möglichkeit zu geben, sich die vorausgehenden (und die zukünftigen) „Bilder“ als *visiones* – um in der Terminologie Quintilians zu bleiben – „präsent“ zu halten. ²⁷ Er wird also dazu angeregt, sich eine Bildfolge zu imaginieren und so die Handlung in ihrer narrativen Sequenz zu vergegenwärtigen. Gaurico setzt mit seinen Überlegungen zur *enargeia* des Bildwerks demnach an seinem zentralen medienkonstitutiven Defizit an, und zwar seiner Statik, die ihm gegen-



1 Martino Rota nach Tizian, Martyrium des Petrus Martyr

über dem sukzessiven Text zumindest bei der Narration einer Handlung von vornherein eine unterlegene Rolle zuweist. Doch begreift er eben diese Statik des Bildes nicht nur als überwindbares Hindernis, sondern sogar als Chance, nämlich über die imaginierten und folglich besonders wirkmächtigen „Bilder“, die gesamte thematische Konfiguration im verbildlichten Moment zur Darstellung zu bringen.

Eine derart komplexe Verarbeitung des Enargeia-Konzepts zeichnet die übrigen Belegstellen in kunsttheoretischen Schriften nicht durchgängig aus. So begegnet der Begriff *energia* recht unvermittelt wieder in Dolces Malerei-Dialog von 1557 in einer Passage, in der der Autor über die künstlerische Erfindungskraft handelt:

„Per quello, che s'è detto, appare, che la inventione vien da due parti, dalla historia, e dall'ingegno del Pittore. Dalla historia egli ha semplicemente la materia. E dall'in-

gegno oltre all'ordine e la convenevolezza, procedono l'attitudini, la varietà, e la (per così dire) energia delle figure. ma questa è parte commune col disegno.“²⁸

John Shearman möchte in dem Begriff ein Äquivalent zu einer „visual hyperbole“ sehen, die er als eine „conspicuous quality of some High Renaissance figure painting“ bezeichnet und am Beispiel von Tizians ‚Martyrium des Petrus Martyr‘ (Abb. 1) erläutert: Die Gestik, die Bewegungsmotive und die Gesichtszüge des Protagonisten und seines Begleiters seien gewollt übersteigert. Zur Charakterisierung genau solcher Phänomene habe Dolce den Begriff der *energia* aus der Rhetorik entlehnt.²⁹ Es ist zwar durchaus möglich, daß Dolce bei der Übertragung des Begriffs tatsächlich an Pathosfiguren, wie den Mönch in Tizians Martyriumbild dachte, nur läßt sich die Bedeutung des Terminus in Dolces Dialog wohl kaum so präzise fassen, wie Shearman dies vorschlägt. Schließlich ist *energeia* ein Begriff, der eine „nachdrückliche Wirksamkeit“, „Energie“ oder Kraft als Qualität einer sprachlichen Darstellung umschreibt – und diese Bedeutung wird ihm auch in der Übertragung in eine kunsttheoretische Schrift noch zu eigen sein.³⁰ Wie es bei einem Autor, dessen Schriftcorpus und Editionstätigkeit die umfassende Kenntnis der rhetorischen und poetologischen Schlüsseltexte der Antike und Frühen Neuzeit beweist,³¹ nicht anders zu erwarten ist, läßt sich für Dolce auch die Vertrautheit mit dem *Enargeia*-Konzept nachweisen. Es ist die Sprache Ariosts, die er in seiner apologetischen Schrift „contra i detrattori dell'Ariosto“ gerade ihrer besonderen Anschaulichkeit wegen mit einer Formulierung verteidigte, die als mustergültige Umschreibung des *Enargeia*-Verfahrens gelten kann:

„... mirabilissimo finalmente a dipignerti vna cosa dinanzi gliocchi; in tanto, che il piu delle volte mi par nõ di legger, ma di veder manifestamete quello, di che egli tratta.“³²

In Giovanni Andrea Gilios Malerei-Dialog von 1562 begegnet der Terminus *energia* wieder: Gilio beschreibt hier die Fähigkeit eines Gemäldes, den Betrachter stark zu affizieren, als Folge der Macht (*forza*) der Malerei, die er mit dem Terminus *energia* bezeichnet.

„... conciossia che la pittura ad una occhiata vi dimostra l'istoria con tutti gli accidenti e particolari, e specialmente quando è fatta da qualche eccellente maestro: et il libro successivamente a poco a poco. E chi negherà, che la pittura non abbia la sua energia, come dianzi fu detto di Gregorio Nisseo, che, vedendo Isaacca su l'altare per esser sacrificato, tutto si commoveva a le lagrime?“³³

Anders als ein Text, der dem Leser eine Geschichte nur sukzessiv vermittele, sei nach Gilio die Malerei in der Lage, den Betrachter die ganze verbildlichte Handlung auf einen Blick erfassen zu lassen; und eben dies garantiere ihre größere Wirkung. In seiner dichtungstheoretischen Schrift mit dem Titel ‚Topica poetica‘ reflektiert Gilio sogar, daß es sich bei der *energia* um einen originär literarischen Terminus handle, der gleichwohl auf die Malerei zu übertragen sei. Seine Definition der *energia* als „Vor-Augen-Stellen“ zeigt überdies, daß sich bei ihm die Semantiken von *energeia* und *enargeia* miteinander verbunden haben:

„Energia è vna figura ..., che a gli occhi del lettore, ò del auditore si rappresenta ... Questa figura in tutto il Petrarca si vede, e più ne Sonetti ..., e più nel Trionfo della morte, doue viua e morta di maniera la dipinge, che ben si vede quanto habbia forza l'Energia. ... Però dicono alcuni, che anco la pittura ha la sua Energia.“³⁴

Es ist kein Zufall, das sich Gilios Äußerungen im argumentativen Kontext des Paragone zwischen Malerei und Dichtung befinden. Denn das *Enargeia*-Verfahren schärft das Bewußtsein für die medien-spezifischen Differenzen des Bildes und des Texts. So sind auch die signifikanten Verwendungen der Formulierung des „Vor-Augen-Stellens“ von Leonardo und Holanda, auf die Gilio hier rekurriert, bezeichnenderweise in diesen Zusammenhang eingebunden.

Das für Leonardos Bewertung der Vorrangstellung der Künste entscheidende Kriterium ist ihre jeweilige Fähigkeit, einen starken Eindruck auf die Sinne des Betrachters auszuüben, um ihm so das Dargestellte besonders einzuprägen. Er beurteilt sie in der Malerei für höher als in der Poesie, weil sich die Malerei desselben Mittels zur Vergewärtigung des Imitierten bediene, wie sich auch die Wirklichkeit dem Betrachter einpräge:

„La pittura ti rappresenta in un' subito la sua essentia nella uirtù uisua e per il proprio mezzo, d'onde la impressua riceue li obietti naturali, ...; e la poesia riferisce il medesimo, ma con mezzo meno degno del l'occhio, il quale porta nell' impressua più confusamente e con più tardità le figurazioni delle cose nominate, che non fa l'occhio, uero mezzo infra l'obbietto e l'impressua, il quale immediate conferisce con somma *verità* le vere superfittie et figure di quel, che dinnanzi se gli appresenta.“³⁵

Wie bereits Shearman konstatierte, indizieren Leonardos, die Tätigkeit des Malers umschreibende Formulierungen „ti rappresenta“ und an anderer Stelle auch „ti ponere innanzi“ und „ti mettere innanzi“,³⁶ seine Anlehnung an das Enargeia-Konzept;³⁷ denn es sind exakt die Definitionen der poetologischen Schriften des Quattro- und Cinquecento.³⁸

Hatte Gaurico versucht, einen offenkundigen Mangel des Bildwerks, nämlich seine Statik, durch eine Gedankenkonstruktion in sein Gegenteil zu wenden, so hebt Leonardo in dieser und vielen weiteren Passagen seines ‚Paragone‘ auf einen genuinen Vorteil des Bildes ab: Seine unmittelbare Evidenz und Kopräsenz, die zur Folge haben, daß das Gemälde seine Wirkung „immediate“ entfalten könne. „Per il proprio mezzo“ und „con somma *verità*“ sind hier die Schlüsselformeln, die die spätere zeichentheoretische Differenzierung der Künste in ihrer analytischen, wenn auch noch nicht begrifflichen Schärfe antizipieren: Der Abbé du Bos wird in seinen ‚Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture‘ von 1719 die folgenreiche Unterscheidung der „natürlichen Zeichen“ („signes naturels“) der Malerei von den „künstlichen“ („signes artificiels“) der Sprache vornehmen;³⁹ Lessing wird an sie seinen Argumentationsgang knüpfen, in dem er die Superiorität der Poesie gerade mit der Willkürlichkeit ihrer Zeichen und der daraus resultierenden höheren Geistigkeit ihrer Bilder begründet.⁴⁰ Doch für Leonardo sind es die natürlichen Zeichen der Malerei, die die – wirkungsästhetisch begründete – Überlegenheit des Bildes garantieren: Indem sie dem Betrachter das Verbildlichte unmittelbar vor Augen stellen, lassen sie es ihm quasi zur Gegenwart und Wirklichkeit (*verità*) werden.⁴¹ So wird auch die problematische Statik des Gemäldes von Leonardo geschickt

gegen die Linearität und Sukzessivität der Poesie ausgespielt:

„Se tu poeta, figurerai la sanguinosa battaglia ... In questo caso il pittore ti supera, perchè la tua penna sia consumata, innanzi che tu descriua appieno quel, che immediate il pittore ti rappresenta. ... e la tua lingua sarà impedita dalla sete, et il corpo dal sonno e fame, prima chè tu co' parole dimostri quello, che in un istante il pittore ti dimostra.“⁴²

Ganz ähnlich argumentiert auch Francisco de Holanda in seinen Ausführungen zum Paragone:

„Wonach die Dichter trachten und was sie für die größte Kunst halten, ist, mit Worten (und oft mit viel zu vielen und viel zu langen Worten) einen Meeressturm oder den Brand einer Stadt auszumalen, den sie viel lieber wirklich als Bild malen möchten, wenn sie es nur könnten. Habt ihr aber einen solchen Sturm mit Mühe bis zu Ende gelesen, so habt Ihr bereits den Anfang vergessen und nur den letzten Vers gegenwärtig, auf dem Eure Augen noch haften. ... Wie viel beredter aber ist die Malerei, die zu gleicher Zeit den ganzen Sturm mit Donner, Blitz, Wogengebrause, sowie untergehende Schiffe, Felsen und Fahrzeuge zeigt ... Auch führt sie den Brand der Stadt mit allen seinen Schrecknissen unmittelbar und deutlich vor Augen, so natürlich und anschaulich, als wäre es Wirklichkeit. ... Sie zeigt Euch das aber nicht in Worten aufgelöst, so dass Ihr Euch nur derjenigen Zeile erinnert, die Ihr zuletzt gelesen habt, das Vorhergegangene aber vergesst und das Nachfolgende noch nicht kennt, – welche Zeile noch dazu nur die Ohren eines Grammatikers und diese selbst nur mit Mühe aufzufassen vermögen – während die Augen hingegen, mit eins, wohlgefällig auf einem Bilde jenes Schauspiel betrachten, in welchem sie die Wirklichkeit wiedererkennen.“⁴³

Auch Holanda insistiert auf der Linearität und Sukzessivität der Dichtung, die die unmittelbare Wahrnehmung behindere. Die relevanten Formulierungen der Passage sind „mostrar como pintada“ und „presente o curto verso em que leuaes os olhos“ mit Bezug auf die Dichtkunst, sowie „mostra presente e visivelmente“ mit Rekurs auf die Malerei. Übersetzte Vasconcellos letztere mit „unmittelbar und deutlich vor Augen (führen)“ nicht ganz wörtlich, so sind die „Augen“ (olhos) explizit einige Zeilen darauf angesprochen, wo es signifikant „porá diante dos olhos“ heißt.⁴⁴ Nicht nur diese Formulie-

rungen indizieren Holandas reflektierte Übertragung des *Enargeia*-Konzepts, sondern auch das Beispiel selbst. Quintilian wählte in seinem Lehrbuch den Brand einer Stadt nämlich als Beispiel zur Erläuterung der die *enargeia* bedingenden Technik der anschaulichen Beschreibung („Pragmatographie“), die weit wirkungsvoller die bildliche Suggestion leiste als die bloße Benennung eines Vorgangs mit dem abstrakten Substantiv „Zerstörung“. ⁴⁵

Diese Übersicht über die *enargeia* in der Kunsttheorie abschließend, seien noch zwei signifikante Passagen aus den Schriften von Francesco Bocchi und Giovanni Paolo Lomazzo zitiert. Lomazzo verwendet die Formulierung „ponere sotto gli occhi“ im Zusammenhang seiner Ausführungen über die Farbe; diese sei nicht nur imstande, die Welt in ihren vielfältigen Erscheinungsweisen zu erfassen, sondern vermöge auch, die inneren Bewegungen der Figuren auszudrücken:

„Né solamente esprime [il colore] nelle figure le cose come sono, ma mostra ancora alcuni moti interiori, quasi pingendo e ponendo sotto gl'occhi l'affezione de gl'animi et i loro effetti.“ ⁴⁶

In origineller Weise auf das *Enargeia*-Theorem rekurrierend, kommentiert Francesco Bocchi das Gemälde der ‚Geburt Christi‘ von Battista Naldini in S. Maria Novella in Florenz (Abb. 2):

„La luce intorno a gli Angeli per lo contrario del grande scuro della notte hà gran forza in se di vero di porre innanzi a gli occhi, anzi di recar altrui nella mente quello, che è scritto nel Vangelo.“ ⁴⁷

Durch das von den Engeln ausgehende Licht besäße das Gemälde so große Kraft, daß es „das, was im Evangelium geschrieben stehe“, dem Betrachter „vor Augen stelle“ und „seinem Geist nahebringe“. Es ist hier das gegenständliche Bild, das als unabdingbares Komplement der heiligen Schrift ausgewiesen wird: Erst seine Anschaulichkeit und Evidenz garantiere die sinnliche Vermittlung ihrer Botschaft.

III Das *Enargeia*-Theorem in der antiken Dichtungstheorie und Rhetorik

Es läßt sich kaum ein antiker Poetologe oder Rhetoriker benennen, der sich nicht mit der *enargeia* auseinandergesetzt hätte oder in den Dichtungen zeitgenössischer oder älterer Literaten eine entsprechende Schreib- bzw. Redeweise konstatiert hätte. ⁴⁸ Vollständigkeit kann daher im folgenden Überblick über Begriff und Gehalt der *enargeia* in der antiken Dichtungs- und Rhetoriktheorie selbstverständlich nicht angestrebt sein; es ist vielmehr Absicht, mittels einiger signifikanter Belege einen Diskurs über die sinnliche Anschaulichkeit und vergegenwärtigende Kraft der Sprache zu skizzieren, wie er in der Neuzeit rezipiert werden konnte und wurde. ⁴⁹

Nicht der Terminus selbst, jedoch seine Umschreibung als „Vor-Augen-Stellen“ begegnet in der ältesten dichtungstheoretischen Schrift der Antike, der ‚Poetik‘ des Aristoteles. Für die Verknüpfung von verschiedenen Handlungssträngen gibt dieser dem Dichter einen praktischen Rat:

„Man muß die Handlungen zusammenfügen und sprachlich ausarbeiten, indem man sie sich nach Möglichkeit vor Augen stellt.“ ⁵⁰

Daß Aristoteles dem Leser den Terminus der *enargeia* zur begrifflichen Umschreibung dieses Verfahrens vorenthält, mag als Hinweis darauf zu verstehen sein, daß erst spätere Autoren in seinen Sätzen ein Konzept erkannten. Im darauffolgenden Satz verwendet er jedoch das derivate adjektivische *enarges*, das „klar“, „deutlich“ und „hell“ bedeutet. Die Erfindungskraft werde, so Aristoteles weiter, dazu angeregt, Handlungen miteinander in Verbindung zu bringen, wenn:

„... man sie mit größter Deutlichkeit [ἐναργέστατα] erblickt, als ob man bei den Ereignissen, wie sie sich vollziehen, selbst zugegen wäre ...“ ⁵¹

Der Dichter soll sich im Arbeitsprozeß an seinem Werk quasi dessen Aufführung im Theater imaginieren, bei der er wie bei einem realen Geschehen anwesend sein kann. ⁵²

Es gibt zwei Bedeutungsstränge der *enargeia*, die erst im Verlauf der Begriffsgeschichte zur Synthese gebracht werden: Neben der Bezeichnung



2 Battista Naldini, Geburt Christi, Florenz, S. Maria Novella

des „Vor-Augen-Stellen“-Verfahrens bezeichnet *enargeia* eine Qualität eines Texts, die etwa mit „Lebendigkeit“ umschrieben werden kann. So beschreibt Demetrius in seiner Abhandlung ‚Über den Stil‘ *enargeia* als Eigenschaft des klaren, schlichten Schreibstils, die aus einer genauen, kein

Detail auslassenden Schilderung hervorgehe.⁵³ Indem er literarische Verfahren benennt, die die *enargeia* der Sprache erzielen, und diese jeweils durch – meist den Epen Homers entnommene – Zitate belegt, argumentiert Demetrius praxisnah. Daß *enargeia* für ihn eine Voraussetzung der af-

fekterzeugenden Wirkung des Texts ist, wird aus der engen Verknüpfung mit den Kategorien „Pithanon“ („dem Überzeugenden“) und „Pathos“ ersichtlich.⁵⁴

Der Schritt zur Formulierung eines Postulats an die Dichtung ist von hier aus nicht weit; ihn vollzieht Polybios, in dessen Geschichtswerk es heißt:

„Das Ziel der dichterischen Ausgestaltung ist ... [*enargeia*],“⁵⁵

und der in ihr das Verbindende zwischen der Dichtung und der Historiographie sieht. Er wolle als Historiker den nachfolgenden Generationen die Möglichkeit geben, daß sie die Taten der Vergangenheit:

„... in Erinnerung behalten und sich vor Augen stellen, um ihnen nachzueifern ...“⁵⁶

Die Verknüpfung der Semantiken der *enargeia* gelingt Plutarch in seiner Schrift ‚Vom Ruhm der Athener‘, in der es über das Geschichtswerk des Thukydides heißt:

„Thukydides kämpft in seiner Sprache stets um diese Art von ... [*enargeia*], indem er bestrebt ist, den Hörer zum Beschauer zu machen ...“⁵⁷

Indem Thukydides versuche, *enargeia* in seine Sprache zu legen, mache er also den Leser zum Zuschauer. Mit dieser Definition schlägt Plutarch den Bogen zu der von Aristoteles dem Dichter empfohlenen Praxis, sich quasi Handlungen zu imaginieren, die eine solche Präsenz in seiner Vorstellung entfalteteten, daß seine Erfindungskraft gestärkt werde. An dasselbe Imaginationsvermögen des Lesers appelliert – wie man den nur knapp formulierten Gedanken des Plutarch weiterführen kann – auch die Sprache des Thukydides. Sie bewirke in ihrer Anschaulichkeit, daß der Leser vor seinem geistigen Auge die vergangenen Ereignisse sozusagen an sich vorüberziehen sehe.

Es ist die Konnotation des Visuellen, die im hier entwickelten Zusammenhang von besonderem Interesse ist; sie ist in allen Beispielen einer „enargetischen“ Darstellung und natürlich des Verfahrens des „Vor-Augen-Stellens“ seit Aristoteles enthalten. Als Cicero nach einem Äquivalent des griechischen Terminus suchte, wählte er mit „e-viden-tia“ einen Begriff, der diese Semantik ebenso vermit-

telt, wie der von Pseudo-Longin verwandte Terminus *phantasia*, der mit *phainein* („sichtbar machen“) und dessen passivischer Form *phainesthai* („leuchten“, „strahlen“) in etymologischem Zusammenhang steht.⁵⁸ Diese im Begriff *enargeia* angelegte visuelle Semantik, deren Voraussetzungen, wie erläutert, im Theorem vom wirkmächtigeren Bild liegen, ist wohl auch die Voraussetzung für die explizite Verknüpfung des Verfahrens des „Vor-Augen-Stellens“ mit Begriff und Gehalt der *enargeia*, die schließlich beim Anonymos Seguerianus zur Definition des griechischen Terminus wird.⁵⁹

Ganz explizit hat Plutarch diese visuelle Terminologie an das materielle *Gemälde* gebunden, als er – unmittelbar vor dem zitierten Satz über Thukydides – das Ziel literarisch geformter Sprache folgendermaßen präzisiert:

„... und der erfolgreichste Historiker ist jener, der durch seine anschauliche Darstellung [*εἰδωλοποιήσας*] der Empfindungen und Figuren seine Erzählung wie ein Gemälde ausstattet.“⁶⁰

Es sind dies die Ausführungen, die Plutarch an das Diktum des Simonides – Malerei sei stumme Dichtung und Dichtung sprechende Malerei – anschließt. Das die Gattungen Verbindende liegt für Plutarch demnach in der „bildlichen Lebendigkeit“ der Sprache, die es vermöge, dem Leser ein „Bild“ vor Augen zu stellen.⁶¹ Die Lebendigkeit, die das Gemälde seines ontologischen Charakters als natürliches Zeichen wegen dem Text voraus hat, liegt nach Plutarch darin begründet, daß es eine Handlung visualisiere, die den Eindruck vermittele, als ereigne sie sich gerade im verbildlichten Moment, wohingegen Texte Ereignisse referierten, als ob sie der Vergangenheit angehörten. Plutarch faßt dies als Defizit des Texts auf, aus der er ein vom Dichter anzustrebendes Ziel ableitet: Er müsse sich an der lebendigen Präsenz der Malerei orientieren. In der Allgemeingültigkeit, mit der Plutarch diese Überlegungen formuliert, sind sie nicht nur auf solche Gattungen bezogen, die qua definitionem ein (Vorstellungs-)Bild beim Leser erzeugen sollen, wie die Ekphrasis,⁶² – sie beanspruchen vielmehr Gültigkeit für alle literarischen Gattungen. Der *enargeia* wird damit die Rolle des Konstituenten literarischer Mimesis zugewiesen,

wie es vor allem die Dichtungstheoretiker des Cinquecento erkennen werden. Mimesis in der Bedeutung „bildhafter Darstellung“ ist aber offensichtlich ein Gemeinplatz antiker poetologischer Reflexion seit Platon: Im ‚Sophisten‘ umschreibt Platon künstlerische Mimesis überhaupt als „Bilderzeugung“ (*eidolopoiein*), und von dieser Definition nimmt er auch die sprachlichen Künste nicht aus:

„Denn die Nachbildung [μίμησις] ist doch eine Hervorbringung, von Bildern nämlich [ποίησις εἰδωλῶν], ...“⁶³

Gottfried Willems hat im Zusammenhang mit Platons Analogisierungen der Künste auf ein Paradigma antiker Ästhetik aufmerksam gemacht: Was Mimesis sei, stelle sich im Bild so überzeugend dar, daß es zum steten Rekursobjekt für die Explikation literarischer Phänomene diene.⁶⁴

Die Ausführungen zur *enargeia* in der Antike abschließend, seien die diesbezüglich interessanten Passagen aus der Schrift ‚Vom Erhabenen‘ zitiert. Die Voraussetzungen des „hohen Stils“ in der Dichtkunst postuliert Pseudo-Longin nämlich im *Enargeia*-Konzept. Zwar verwendet er diesen Terminus nur in dem einen, eine Stilqualität dichterischer Sprache bezeichnenden, Sinne; er rekurriert aber gleichzeitig auch auf die andere Semantik des Begriffs, wenn er die Wirkung einer Rede als Folge der „Bild-erzeugung“ (*eidolopoiein*) mittels Sprache definiert und daran die Formulierung des „Vor-Augen-Stellens“ der imaginierten „Bilder“ vor den Hörer anschließt:

„Daneben nun ... trägt besonders die Vergegenwärtigung [φαντασίαι] dazu bei, der Rede würdevolle Größe und leidenschaftliche Gespanntheit zu verleihen. So wenigstens (nenne ich sie); einige sprechen von Bilderzeugung [εἰδωλοποιίας]. Allgemein bezeichnet das Wort ‚Vergegenwärtigung‘ [φαντασίαι] jeden sich einstellenden Gedanken überhaupt, der einen sprachlichen Ausdruck erzeugen kann. Aber das Wort wird auch besonders dann benutzt, wenn man – fortgerissen von Begeisterung und Leidenschaft – das zu erblicken scheint, was man schildert, und es vor die Augen der Zuhörer stellt [ὑπὸ ὄψιν τιθησ]. Daß die Vergegenwärtigung [φαντασίαι] bei Rednern etwas anderes bedeutet als bei Dichtern, wird dir natürlich nicht entgangen

sein, und auch nicht, daß ihre Aufgabe im Dichtwerk die Erschütterung, in der Rede die eindringlich klare Darstellung [ἐνάργεια] ist. Beide jedoch streben danach, die Hörer zu erregen und mitzureißen.“⁶⁵

Der von Pseudo-Longin neu in diesen Kontext eingeführte Terminus *phantasia* umschreibt die Kraft zur Erzeugung von Vorstellungsbildern mittels der Sprache und läßt sich wohl am besten mit „Vergegenwärtigung“ wiedergeben. Den Übertragungsvorgang dieser imaginierten Bilder vom Redner bzw. Dichter auf den Hörer charakterisiert er im folgenden noch etwas genauer:

„Hier sah der Dichter selbst die Erinyen, und er nötigte auch die Zuhörer, fast mit Augen zu erblicken, was seine Einbildungskraft erschuf.“⁶⁶

In Pseudo-Longins Zuordnung ist *enargeia* der Rhetorik zugeordnet, wohingegen das Ziel der Dichtung die unmittelbare Erschütterung (*ekplexis*) sei; doch verfolgten letztlich beide die Absicht der emotionalen Ansprache des Rezipienten. Der wirkungsvolle Effekt der „Bild-erzeugung“ des hohen Stils der Dichtung konvergiere mit dem Ziel der Rhetorik nach Überwältigung, aus der der Hörer nicht mehr zu einer sachlichen Beurteilung zurückfinden kann.⁶⁷

IV Das *Enargeia*-Theorem in der frühneuzeitlichen Dichtungstheorie

Heinrich F. Plett, Baxter Hathaway, Jean H. Hagstrum sowie in jüngerer Zeit Gerhard Regn und Perrine Galand-Hallyn konnten zeigen, welche grundsätzliche Bedeutung dem antiken *Enargeia*-Konzept für die sich konstituierende Dichtungstheorie der Renaissance zukam.⁶⁸ In einer Poetik, die rhetorisch perspektiviert war und sich über ihre Wirkung auf den Rezipienten definierte,⁶⁹ erhielt die Forderung nach der Vergegenwärtigung des Geschriebenen mittels besonderer Anschaulichkeit in der Sprache zentralen Stellenwert. So wurde im Verlauf des Cinquecento – also aus einer gewissen zeitlichen Distanz heraus – diese Grundlage des neuzeitlichen Dichtungsverständnisses erkannt und die mimesiskonstitutive Funktion der *enargeia* herausgearbeitet.

Bereits aus dem Quattrocento gibt es jedoch Belege einer Kenntnis des *Enargeia*-Verfahrens; so verwenden Enea Silvio Piccolomini in einem Brief und Rudolf Agricola in seiner Schrift ‚De inventione dialectica‘ die Formulierungen „ante oculos ponere“, bzw. den Terminus *enargeia* selbst.⁷⁰ Reflektierter wird die Verarbeitung des *Enargeia*-Konzepts im poetologischen Diskurs des Cinquecento. Diese Entwicklung ist in Verbindung mit der Wiederbelebung der literarischen Gattung des Epos zu sehen, die mit einer intensiven Lektüre der Werke Homers einherging. So verfaßte der Dichter und Poetologe Gian Giorgio Trissino (1478-1550) neben seiner aristotelischen Regeltragödie ‚Sofonisba‘ in enger Orientierung an der ‚Ilias‘ ein nationales Epos in Volgare, das den vom byzantinischen Kaiser Justinian gegen die Goten geführten Krieg zum Inhalt hat. In der Widmung dieses „poema eroico“ mit dem Titel ‚La Italia liberata da Gotti‘ an Kaiser Karl V. skizziert der Autor zunächst seine Absicht: Er wolle die Ereignisse, die zwar in den Chroniken verzeichnet, aber noch nicht von einem Dichter besungen worden seien, vor dem Vergessen bewahren:

„... ho voluto tentare di ponerle in versi, e porgerle qualche poco più di luce, che non hanno.“⁷¹

Die Taten des Justinian wolle er in Verse und damit „ins Licht setzen“. Bereits die Verwendung dieser Metapher ist vor dem Hintergrund der etymologischen Wurzeln der *enargeia* interessant.⁷² Wesentlich deutlicher wird der Bezug auf das *Enargeia*-Konzept jedoch in den darauffolgenden Sätzen, in denen Trissino seine Orientierung an Homer mit der „Bilder-generierenden“ Kraft der Sprache des antiken Dichters begründet:

„E se ben non mi sono potuto approssimare a la eccellenza di così divino Poeta; pur ho tentato di seguirlo da la lunga, imitando, et adorando le sue pedate, e cercando, a mio potere, esser come lui, copioso, e largo; et introducendo quasi in ogni loco persone, che parlino, e descrivendo assai particolarità di vestimenti, di armature, di palazzi, di castrametazioni, e di altre cose; perciò che, come dice Demetrio Falereo, *la enargia, che è la efficace rappresentazione*, si fa col dire diligentemente ogni particolarità de le azioni ... Ancora, per far questa enargia, ho usato e comparazioni, e similitudini, et immagini; le

quali cose tutte Omero seppe così divinamente fare, che ad ognuno, che lo legge, *pare essere quasi presente a quelle azioni, ch'egli describe*.“⁷³

Die Kenntnis der stilistischen Abhandlung des Demetrius ermöglichte es Trissino also, das Charakteristikum der Sprache Homers an den Begriff *enargia*, den er mit „wirksamer Darstellung“ umschreibt, zu binden. Er geht jedoch noch einen Schritt weiter, wenn er die Formel der *efficace rappresentazione* in seinen aristotelisch geprägten Mimesisbegriff der „Mimesis handelnder Menschen“ integriert:

„la Poesia è imitazione de le azioni umane, e che quanto ella più efficacemente le rappresenta al nostro intelletto, tanto meglio eseguisce il suo fine.“⁷⁴

Trissino weist jedoch nicht nur der Kategorie der *enargeia* mimesiskonstitutive Funktion zu; er erkennt sogar, daß er damit die Grundzüge eines neuen poetologischen Konzepts entwickelt habe, das in der Fusion der „preccetti di Aristotele ... con la idea di Omero“⁷⁵ bestünde. Dies ist nichts anderes als die Verbindung des aristotelischen Mimesisbegriffs mit dem Konzept der *enargeia*, wie es im Secondo Cinquecento Francesco Patrizi und Jacopo Mazzoni formulieren werden.

Der *enargeia* als Kategorie, die eine besondere Wirksamkeit der Sprache bedinge, gilt in der Folgezeit auch die Aufmerksamkeit in den Dichtungstheorien. So erläutert der Ferrareser Giambattista Giraldi Cinzio in seinen ‚Discorsi ... intorno al comporre dei romanzi‘ von 1554 die für die Gattung des heroischen Epos zentrale Kategorie der *enargeia*, die er jedoch als „energia“ bezeichnet, folgendermaßen:

„Et questo mi pare, che possa auenire dalle uoci significantissime & così atte a spiegare i concetti, che gli imprimano ne gli animi di chi legge con tanta efficacia, & con tanta uehementia, che si sentano fare manifesta forza, & commouere in guisa, che partecipano di quelle passioni che, sotto il uello delle parole si contengono, ne i uersi del Poeta. Et questa è l'Energia, laquale non sta nelle cose minute ... ma nel porre chiaramente, efficacemente la cosa sotto gli occhi di chi legge ...“⁷⁶

Energia umschreibt nach Giraldi Cinzio also das Phänomen einer sich in die Seele „eindrückenden“

Wirksamkeit (*efficaccia*) und Kraft (*forza*) der Sprache und dient dem wirkungsästhetischen Ziel der Affekterzeugung (*movere*).

Im folgenden seien nun noch solche *Enargeia*-Definitionen zitiert, die sich auf einem – den Ausführungen Trissinos vergleichbaren – Reflexionsniveau befinden.⁷⁷ So schreibt Lodovico Castelvetro in seinem wichtigen und umfangreichen Kommentar zur aristotelischen Poetik:

„La dirittura della poetica è nel saper ben rassomigliare, cioè presentare chiaramente a gli occhi della mente con parole armonizzate quello che ci è lontano, o per distanza di luogo, o di tempo, e farcelo vedere non altrimenti che se ci fosse avanti agli occhi della fronte. E che in ciò habbia la poesia la sua perfezione.“⁷⁸

Castelvetro macht also das Vergegenwärtigen vergangener oder weit entfernter Dinge, ihre Überführung in eine „imaginäre Sichtbarkeit“, zum integralen Bestandteil des „ben rassomigliare“. Diese Mimesisdefinition zitierend, setzt sich wenige Jahre später Francesco Patrizi in einem, mit „Se la poesia sia imitazione“ überschriebenen, Kapitel seines Poetiktraktats, kritisch und ausführlich mit dem aristotelischen Mimesisbegriff auseinander.⁷⁹ Er unterscheidet sechs Inhalte von Mimesis in den aristotelischen Schriften, die er nacheinander einer Prüfung unterzieht. So ist der zweite, den Patrizi am ausführlichsten diskutiert, die Definition der Mimesis als *enargeia*.⁸⁰ Interessant an seinen umfangreichen Ausführungen ist nun, daß er das aristotelische Verständnis von Mimesis als *enargeia* an zwei antike Autoritäten rückbindet: an Hermogenes, der die höchste Dichtkunst als „imitazione evidente“ definiert, sowie an Pseudo-Longin, der die Sprache Homers als „pinge immagini“, also als „Bilder malen“, metaphorisch umschrieben hatte.⁸¹ Dies zeigt den hohen Reflexionsgrad in der Argumentation Francesco Patrizis, die seine, wenn auch differenzierte Zustimmung zu diesem Mimesiskonzept besonders markant werden läßt.

Auf einen prägnanten Nenner bringt die Diskussion schließlich Torquato Tasso, der in seinen „Discorsi del poema eroico“ eine Zusammenstellung von Textbeispielen, die die Bedeutung der *enargeia* bzw. *evidenzia* in der zeitgenössischen und älteren Literatur illustrieren sollen, mit den Worten beschließt:

„... ogni imitazione ha seco l'evidenza.“⁸²

Die Wahrnehmung einer medienspezifischen Defizienz der Sprache bildete, wie gesehen, die Voraussetzung des Gattungsvergleichs durch Plutarch. Die Mimesisdiskussionen des Cesener Dichtungstheoretikers Jacopo Mazzoni beweisen, daß auch dieser Inhalt des Vergleichs der Künste in der Renaissance rezipiert wurde. In seiner im Jahre 1573 publizierten Dichtungstheorie, nimmt er – wie bereits Patrizi – eine Unterscheidung verschiedener Konzepte von Mimesis bei Aristoteles vor; der Inhalt des ihn besonders interessierenden Typs der *raccontativa eikastica* entspricht einem Mimesisbegriff, der auf dem *Enargeia*-Konzept basiert.⁸³ Ihn verknüpft er ebenfalls mit der antiken metaphorischen Umschreibung von Dichten als „Bilder malen“, die er bei Pseudo-Longin beobachtet habe.⁸⁴ In der Erzeugung von Bildern läge nicht nur die Aufgabe des Bildhauers und des Malers, sondern auch die des Dichters, und in diesem Sinne stellt er Homer den antiken Malern Apelles, Parrhasios und Polygnot gleichberechtigt zur Seite.⁸⁵

Im weiteren Verlauf seiner Argumentation zitiert Mazzoni nun alle ihm bekannten antiken Literaten, die einen entsprechenden Mimesisbegriff der Poetik entwickelt hätten. Dabei führt er nicht nur aus, daß in ihm das verbindende Moment der Gattungen Malerei und Poesie bestehe, sondern auch, daß genau dies der Inhalt der antiken Gattungsvergleiche – sei es in der Formulierung des Simonides, in der des Horaz oder der Philostrats des Jüngeren – gewesen sei:

„Per questa particularizzazione esatta propria de' poeti (credo io) scrisse Filostrato nel I delle *Immagini*, che la poesia era simile alla pittura. „Ut pictura poesis erit“ disse Orazio. E Plutarco, nel libretto dov'egli insegna il modo col quale si devono ascoltare li poeti, scrive chiaramente che la poesia è una pittura parlante ...“⁸⁶

Seine Ausführungen beschließt Mazzoni mit der definitiven Zustimmung zu einem Mimesisbegriff, der die *enargeia* bzw. *evidenza* zum Inhalt hat:

„Per tutte queste autorità, si può, per mio giudicio, arditamente confessare ch' ancora nel racconto la poesia fusse rassomigliata alla pittura parlante. E però tutti li buoni poeti si sono sforzati nelle sue narrazioni di raccontare le

cose con tanta evidenza ch' elle sieno quasi vedute cogli occhi della fronte.“⁸⁷

Jacopo Mazzonis Definition der Dichtung als „pittura parlante“ wird nicht singular bleiben,⁸⁸ doch gibt es wohl keinen Autor, der in ähnlich reflektierter Weise die Wurzeln dieses Vergleichs der Künste an ein Konzept von Mimesis zu binden und dieses an das Theorem von der bildlichen Lebendigkeit der Sprache zu knüpfen in der Lage ist. Hier hat die Dichtungstheorie der Neuzeit, die sich als schrittweise differenzierter werdende Reflexion der eigenen Verstehensvoraussetzungen beschreiben lässt, einen Höhepunkt erreicht, der es geeignet werden lässt, den Blick auf die Malerei zu richten.

V Die *Enargeia* des Gemäldes in der frühneuzeitlichen Poetologie

Doch zunächst ist noch ein anderer Argumentationsstrang aufzunehmen. Aus dem Überblick über die Entwicklungsgeschichte des *Enargeia*-Konzepts ausgespart blieben bislang solche Begriffsdefinitionen, in denen statt auf ein imaginiertes Vorstellungsbild in der Phantasie des Lesers auf das vom Künstler geschaffene Gemälde Bezug genommen wird. Wie jedoch ein Bild, das mit einer von *enargeia* bestimmten Dichtung verglichen werden kann und sich folglich ebenfalls durch eine *efficacia rappresentazione* auszeichnet, beschaffen sei, wird von einigen Literaten sehr exakt beschrieben. So wählen zahlreiche Autoren zur Umschreibung der dichterischen Tätigkeit im Dienste einer anschaulichen Sprache die Metapher des (Bilder-)Malens; so etwa Bernardo Daniello:

„... studiano [die Dichter und Historiographen] in mouer gliaffetti; ... Ambo le cose ne dipingono, & quasi dauanti a gli occhi le ci pongono.“⁸⁹

Solche Formulierungen gewinnen dann an Signifikanz, wenn auch bestimmte Qualitäten dieses idealen Gemäldes, das mit der *enargeia* evozierenden Sprache verglichen wird, benannt werden. So gibt Desiderius Erasmus in seiner rhetorischen Abhandlung ‚De duplici copia verborum ac rerum‘ eine in diesem Zusammenhang interessante Definition von *enargeia*:

„Wir bedienen uns [der *enargeia*], sooft wir eine Sache nicht einfach erörtern, sondern schildern, als ob sie mit Farben auf einer Tafel ausgedrückt und zu sehen sei, so daß es scheint, wir hätten [sie] gemalt und nicht erzählt, der Leser sehe und lese [sie] nicht.“⁹⁰

Eine Darstellung, die einen Sachverhalt nicht einfach darlege, sondern „mit Farben auf einer Tafel“ ausdrücke, so daß die Dinge gemalt und nicht erzählt zu sein schienen, ist nach Erasmus also eine Darstellung, die das Prädikat *enargeia* verdient. Ähnlich definiert auch Johannes Susenbrotus in einer Abhandlung über Figuren und Tropen die Pragmatographie als eine Beschreibung, die „mit allen Farben geschminkt [etwas] vor Augen stellt.“⁹¹ Und der englische Dichter Henry Peacham schreibt:

„Pragmatographia, a discription of thinges, wherby we do as plainly describe anything by gathering together all the circumstaunces belonging onto it, as if it were moste liuely paynted out in colloures, and set forth to be seene ...“⁹²

Die metaphorische Verwendung des Wortes „Farbe“ zur Umschreibung einer Qualität des sprachlichen Ausdrucks läßt sich auch in unserem Sprachgebrauch beobachten. Eine „farbige“ sprachliche Darstellung meint eine anschauliche Schilderung und ist Voraussetzung der besonderen Eindrücklichkeit des Beschriebenen. Der ideengeschichtliche Kontext dieses Vergleichs liegt wohl in der Zugehörigkeit der Farbe zur *elocutio*, der die Wirkung der Rede regelnden Ausdruckslehre der Rhetorik.⁹³ „Farbiger“ und mit „mehr Leuchtkraft“ müssen die Geschehnisse in politischen und festlichen Reden dargestellt werden, heißt es bereits bei dem Gorgias-Schüler Isokrates.⁹⁴ Sogar explizit verbindet Platon *enargeia* und Farbe in seinem ‚Staatsmann‘:

„Darum ist unsere Darstellung gar lang geraten, und wir haben nicht einmal die Geschichte zu Ende gebracht. Sondern an unserer Rede mögen wohl wie an einem Gemälde die Umrisse gut genug gezeichnet sein, aber gleichsam die ... [ἐνάρπυεταν], welche durch die Pigmente und die richtige Mischung der Farben entsteht, ihr noch gefehlt haben.“⁹⁵

In dem Moment, in dem die Autoren eine wirk-

mächtige sprachliche Darstellung mit einem farbigen Gemälde analogisieren, sind sie eine wichtige Quelle frühneuzeitlichen Bildverständnisses. Wenn auch bereits Erasmus mit Bezug auf die Malerei bündig formulierte:

„... plus movet color quam lineae ...“⁹⁶

so hat doch die genuine Kunsttheorie erst wesentlich später, nämlich im fortgeschrittenen Cinquecento, die Farbe explizit als affektauslösendes Bildmittel benannt: In der bereits zitierten Passage aus seinem Malereitragat bedient sich Lomazzo hierbei interessanterweise der Formulierung des „Vor-Augen-Stellens“:

„Né solamente esprime [il colore] nelle figure le cose come sono, ma mostra ancora alcuni moti interiori, quasi pingendo e ponendo sotto gl'occhi l'affezione de gl'animi et i loro effetti.“⁹⁷

Die andere Kategorie, die sich über den Sprachgebrauch der Poetologen als Ausdrucksmittel der Malerei rekonstruieren läßt, ist das malerische *rilievo*, also die scheinbare Plastizität der gemalten Körper im Bild. Es erzeugt beim Betrachter den Eindruck der dritten Dimension der Körper und ist damit, wie bereits die ersten frühneuzeitlichen Bildtheoretiker reflektierten, eine notwendige Voraussetzung der Fiktion von Wirklichkeit im Bild.⁹⁸ Der englische Dramatiker George Chapman erläutert nun die *enargeia* im Vorwort seines 1595 verfaßten Gedichts ‚Ovid's Banquet of Sense‘ folgendermaßen:

„That, *Enargeia*, or cleereness of representation, requird in absolute Poems is not the perspicuous deliury of a lowe inuention; but high, and harty inuention exprest in most significant, and vnaffected phrase; it serues not a skillfull Painters turne, to draw the figure of a face onely to make knowne who it represents; but hee must lymn, *guine luster, shaddow, and heightening*; which though ignorants will esteeme spic'd, and too curious, yet such as haue the iudiciall perspectiue, will see it hath, motion, spirit and life.“⁹⁹

Chapman analogisiert also mit einer von *enargeia* bestimmten Sprache ein mit Licht, Glanz, Schatten und Höhungen ausgestattetes Gemälde. Damit benennt er nicht nur die malerische Kategorie des *rilievo*, sondern auch deren Voraussetzungen in der

Modellierung von Licht- und Schatten im Gemälde.

Aretino schreibt über Lodovico Ariost folgendes:

„E' ti dipigne una cosa sì bene, / Che ti par d'averla avanti gli occhi, / Con dirti: quasto va, quell' altro viene.“¹⁰⁰

Ariost „malt dir eine Sache so gut, daß sie dir vor den Augen zu stehen scheint“; wie aber dieses imaginierte Gemälde genauer beschaffen sei, erläutert Aretino in den folgenden Versen:

„Con le man vedi, e con gli occhi tu tocchi ...“¹⁰¹

„Mit den Händen siehst du und mit den Augen berührst du (es)“ – mit dieser sprachlichen Inversion ist Aretino einem interessanten Paradox neuzeitlicher Malerei auf der Spur. Die metaphorische Umschreibung von Ariosts Sprache erinnert an eine Formulierung in der heute als ‚Rhetorica ad Herennium‘ bekannten anonymen rhetorischen Schrift, die in der Renaissance als Werk Ciceros galt; dort heißt es:

„... es [d. i. das Beispiel] stellt sie [die Sache] vor Augen, wenn es alles klar ausdrückt, so, daß man die Sache sozusagen mit der Hand berühren kann.“¹⁰²

Ein Gemälde, das zum Anfassen auffordert, ist aber wiederum nichts anderes als ein Gemälde im höchsten malerischen *rilievo*. In seiner vermeintlichen Dreidimensionalität und dadurch eindrücklichen Präsenz birgt es nämlich einen Appell an den Tastsinn, wie in der Kunsttheorie – etwa in Paolo Pinos Malereidialog – mehrfach reflektiert wird:

„Noi gli diamo il rilievo, e non solamente sodisfacciamo al vedere, ma anco al tatto.“¹⁰³

Für die Verbindung von *rilievo* und *enargeia* durch die genannten Autoren lassen sich zwei Voraussetzungen benennen. Die eine liegt im frühneuzeitlichen Verständnis, demzufolge von einem Gemälde mit gutem *rilievo* eine besondere „Macht“ oder „Kraft“ (*forza*, auch *lena*) ausgehe; die Begriffe *rilievo* und *forza* werden daher in kunsttheoretischen Traktaten häufig in unmittelbarem Zusammenhang gebracht.¹⁰⁴ Wie in den oben angeführten Zitaten der antiken Poetik und Rhetorik sowie der neuzeitlichen Dichtungstheorie deutlich wurde, zeichnet sich nach Meinung

vieler Autoren aber auch eine „enargetische“ sprachliche Darstellung durch eine bestimmende Kraft (*dynamis, vis* oder *forza*) aus, die den Leser bzw. Hörer zum Eindruck einer visuellen Präsenz des nur Gehörten quasi zwingt.

Die zweite Voraussetzung einer Verbindung von *rilievo* und *enargeia* basiert auf der Semantik der dichterischen Kategorie. Nach Ansgar Kemman leitet sie sich über die Adjektivform *enargés* („klar“, „deutlich sichtbar“) von *enárghos* her, was soviel bedeutet, wie „von Glanz umgeben“, „aus sich selbst heraus leuchtend“; das adjektivische *argós* heißt entsprechend „weiß glänzend“, „hell“. ¹⁰⁵ Das malerische *rilievo* resultiert analog aus der richtigen Licht- und Schattenverteilung in der Fläche. Und der Autor des ersten Renaissance-Traktats, Cennino Cennini, erläutert sogar, daß *rilievo* genau die beleuchteten, glänzenden und daher hervortretenden Stellen des dreidimensional erscheinenden Körpers bezeichne. ¹⁰⁶

Im italienischen wie auch im deutschen Sprachgebrauch hat sich im übrigen eine Verbindung der Semantiken erhalten: Sprechen wir im Deutschen von einer „plastischen“ Darstellung zur Umschreibung besonderer Anschaulichkeit und Eindringlichkeit einer Rede, die wiederum einen Zusammenhang „mani-fest“ werden läßt, ¹⁰⁷ gibt es im Italienischen analog hierzu die Redewendung: „mettere in rilievo un fatto“. Unter der figurativen Bedeutung von *rilievo* führt das ‚Vocabolario della lingua italiana‘ folgerichtig als ersten Eintrag *evidenza*. ¹⁰⁸ Für einen metaphorischen Gebrauch des Begriffs *rilievo* im Sinne von *efficaccia* gibt es auch im Cinquecento Beispiele. ¹⁰⁹

Zumindest ein Beleg für die Reflexion des Affektpotentials in der fingierten Plastizität von Seiten der genuinen Kunsttheorie läßt sich anführen: Francesco Bocchi, der – wie gesehen – Battista Naldinis Darstellung der Geburt Christi (Abb. 2) so machtvoll fand, daß sie ihm das geschriebene Evangelium im Sinne des Enargeia-Theorems anschaulich „vor Augen stelle“, führt dies auf den Kontrast von großem Licht mit dem „gran scuro della notte“ im Gemälde zurück. Und was er an der Figurendarstellung Naldinis weiterhin besonders erwähnenswert findet, ist folgendes:

„la quale dolcemête leggiadra, & unito il chiaro con quello, che è scuro, a chi si tira in dietro rende le figure senza dubbio quasi vere, e quasi di rilieuo.“ ¹¹⁰

VI Die *Enargeia* des Gemäldes. Zur Rekonstruktion des cinquecentesen Mimesiskonzepts

In der Auseinandersetzung mit dem Phänomen lebendiger Anschaulichkeit der Sprache und deren vergegenwärtigender Kraft, erkannten die Poetologen des fortgeschrittenen Cinquecento, Trissino, Patrizi und Mazzoni, die mimesiskonstitutive Funktion der *enargeia*. Eine entsprechend elaborierte Diskussion dieser Kategorie läßt sich in der Kunsttheorie, wie gesehen, nicht festmachen. Doch ist dies eher mit der geringeren Reflexionshöhe der Kunsttheorie im allgemeinen zu begründen, als mit der Relevanz der Kategorie für den kunsttheoretischen Diskurs. Denn das sich in ihrer Übertragung durch die oben genannten Autoren manifestierende Interesse an der *enargeia* läßt die Schlußfolgerung zu, daß auch die Malereitheoretiker erkannten, daß mit der Kategorie ein zentraler Inhalt des frühneuzeitlichen Bildbegriffs verknüpft war. In der sinnlichen Vergegenwärtigung der künstlerischen Darstellung verfolgten Malerei und Dichtung der Frühen Neuzeit ja dasselbe Ziel. Die Rückbindung dieses Phänomens an Begriff und Konzept der *enargeia* bietet daher nicht nur die Möglichkeit, eine Denkform des Bildes seit der Antike in ihrem konzeptuellen Charakter zu erfassen, sondern auch im Sinne des *Ut-pictura-poesis* die Parallelen zur neuzeitlichen Poetik herauszuarbeiten. ¹¹¹

Das verbindende Element zwischen der *enargeia* der Dichtung und der *enargeia* der Malerei liegt im Ziel des „Präsent-Machens“ der artifiziell vom Dichter bzw. Maler erzeugten Welten. Die Evozierung einer lebendigen Gegenwart des nur Fingierten spielte ja in den oben zitierten Formulierungen zur *enargeia* in der Dichtung die zentrale Rolle. Die frühneuzeitliche Malereitheorie fokussiert genau denselben Punkt: Ein Gemälde stellt dem Betrachter Fiktionen „auf der Basis einer Ähnlichkeitsrelation“ ¹¹² als „Wirklichkeit“ vor, um so sei-



3 Tizian, Dornenkrönung Christi, Paris, Louvre

ne sinnliche Ansprache zu gewährleisten. Mit dem Beispiel des Hauptmanns Alexanders des Großen, der durch den Anblick eines Bildnisses seines Heerführers zu zittern anfängt, hat bereits

Alberti dieser Macht (*forza*) der Malerei zur Vergegenwärtigung paradigmatischen Ausdruck verliehen:



4 Raffael, Leo X. mit seinen Nepoten, Florenz, Uffizien

„Tiene in sè la pictura forza divina non solo quanto si dice dell'amicitia essere presenti ma più i morti dopo molti secoli essere quasi vivi ...“¹¹³

Für das Porträt, dessen gattungskonstitutive Aufgabe ja nicht nur das Gedächtnis an verstorbene Personen, sondern auch deren Präsenthaltung ist, hat Alberti damit das Charakteristikum frühneuzeitlicher Malerei sprachlich gefaßt, doch läßt es sich auch auf die Gattung des Handlung fingierenden Bildes übertragen. Die Fähigkeit der Malerei, das Abwesende gegenwärtig zu machen, um beim Betrachter den Eindruck, es sei (fast) lebendig zu evozieren, ist schließlich ein geläufiger Topos der Kunsttheorie generell. Und mit zunehmender Reflexion über den ontologischen Status der Malerei – zu deren analytischer Schärfe sicherlich die Paragonediskussionen beigetragen haben – gerät das Paradox des Gemäldes, im gesteigerten Schein den

Eindruck größter Realität zu erzeugen, immer mehr in den Blickpunkt des frühneuzeitlichen Malereidiskurses. Die Autoren Lodovico Dolce und Paolo Pino verbalisieren es in konzisen Formulierungen: „La pittura ... fa apparere quello che non è.“¹¹⁴ Die Vielzahl von Begriffen, die für die im Anschein größter Wirklichkeit nichts als Simulationen produzierende Malerei entwickelt werden, bezeugt ebenfalls die besondere Virulenz des Themas gerade im hier betrachteten Zeitraum: Von *similitudine* spricht Speroni¹¹⁵ und von *rappresentazione* nicht der „Wahrheit“ (*vero*), sondern des Fingierten (*finto*) und Simulierten (*simulato*) handelt Giovanni Pietro Capriano in einer 1555 in Venedig erschienenen poetologischen Schrift und postuliert genau hierin das Verbindende der Gattungen Malerei, Poesie und Skulptur.¹¹⁶

In Trompe-l'œils, wie dem in Tizians Mailänder ‚Dornenkrönung Christi‘ (1540-42, Abb. 3) ver-

meintlich die Treppe hinabrollenden und die Bildfläche durchstoßenden Stock, wird dieses Paradox auf die Spitze getrieben und an antike Täuschungsanekdoten, in denen der Betrachter vergeblich nach Trauben, Vorhängen etc. greift, angeknüpft. Ihren Sinn erhalten sie stets aus demselben Gedankengang: Je perfekter der Maler die Wirklichkeit imitiert, desto mehr „Realität“ beansprucht das Artefakt für sich und desto größer ist die Täuschung des Betrachters über den ontologischen Charakter des Werks.¹¹⁷ Erst die eingehende Betrachtung führt vom *inganno* zum *disinganno*, der „Ent-täuschung“ oder „Des-illusionierung“.¹¹⁸ Es ist dies ein in hohem Grad selbstbezügliches Spiel mit Malerei,¹¹⁹ das zum Künstlerlob führen soll: Die Bewunderung des Betrachters setzt dann ein, wenn er durchschaut, wie die Täuschung gelungen ist.

Mit der solchen Verallgemeinerungen zwangsläufig inhärenten Vereinfachung ist die Geschichte der neuzeitlichen Malerei etwa bis zum hier markierten Zeitraum um die Mitte des Jahrhunderts in der Nachfolge Vasaris „großer Erzählung“ als Entwicklung einer Erhöhung des Illusionsgrads in der Malerei geschrieben worden, als eine kontinuierliche Arbeit an der perfekten Verdoppelung der Wirklichkeit auf der zweidimensionalen Fläche, wie sie sich im Denkmuster des Gemäldes als eines Fensters zur Welt manifestiert.¹²⁰ Sie läßt sich aber auch, in Anknüpfung an Überlegungen u. a. von Oskar Bätschmann, als Entwicklung von Strategien zur Involvierung des Betrachters verstehen.¹²¹ Die größtmögliche Illusionierung der abzubildenden sinnlichen Welt, die dem Betrachter in ihrer „lebendige[n] Präsenz“¹²² vorgeführt wird, kann nämlich ebenfalls als Voraussetzung seiner emotionalen Ansprache und damit als Voraussetzung für die Vergegenwärtigung von Inhalten aufgefaßt werden. Ein möglicher Ansatz zur Erläuterung dieses Gedankens ist in der erneuten Beschäftigung mit der Kategorie des *rilievo* gegeben; im sprachlichen Umgang der Theoretiker des Cinquecento mit diesem zentralen malerischen Phänomen manifestiert sich nämlich ein zentraler Aspekt des frühneuzeitlichen Bildverständnisses.¹²³

Es läßt sich kaum ein Traktat des Cinquecento benennen, der dem *rilievo* keine Aufmerksamkeit

schenkte. Nicht nur wird im Anschein größtmöglicher Plastizität der Figuren im Gemälde die Annäherung an die dreidimensionale Realität versucht – und damit ist sie in besonderer Weise für die Täuschungseffekte der Malerei verantwortlich;¹²⁴ man konstatierte im *rilievo* auch die Absicht des Malers, eine eigentlich nur der Skulptur eigene „Wirklichkeit“ zu erlangen. Der Begriff *rilievo* bezeichnet ja ebenfalls eine skulpturale Gattung, und die Skulptur wurde – im Gegensatz zur scheinhaften Malerei – stets über ihr „Sein“ definiert.¹²⁵ Im Malereidiskurs des Cinquecento wird das Argument jedoch übertragen und auch im malerischen *rilievo* der Anspruch der Malerei auf „Wahrheit“ konstatiert: „Wie gemeißelt“¹²⁶ geben die „hervorstehenden“ Teile, Körperlichkeit fingierend, vor, in die reale Betrachterwelt vorzudringen. Diesen komplexen Zusammenhang kann ein Satz in Dolces Malereidialog veranschaulichen, der über (gemalte) Figuren ohne malerisches *rilievo* sagt, sie erschienen nur gemalt:

„... senza questa parte, le figure paiono quel' ch' elle sono: cioè piane, e dipinte.“¹²⁷

Ohne den Rekurs auf den Gemeinplatz der Realität der Malerei, die gerade mit und im *rilievo* erreicht werden soll, bliebe eine solche Formulierung unverständlich. Wenn Vasari über Raffaels Porträt ‚Leos X. mit seinen Nepoten‘ (Abb. 4) schreibt:

„... nel quale si veggono non finte, ma di rilievo tonde le figure ...“,¹²⁸

dann erklärt sich der zum Gegensatz aufgebaute Vergleich von *finto* und *rilievo* nur über die dem *fingere* inhärente Doppelbedeutung von „formen“ / „bilden“ einerseits, und „verstellen“ / „erdichten“ im Sinne von *simulare* andererseits.¹²⁹ Sind die Figuren auf Raffaels Tafel nicht *finto*, also nicht „erdichtet“ / „unwahr“, müssen sie, wie man logischerweise wird annehmen müssen, „wahr“ sein. Die besondere dreidimensionale Wirkung der Papstfigur im Gemälde wertet Vasari folglich als geglückten Versuch Raffaels, eine (skulpturale) „Wirklichkeit“ im Bild zu erzeugen. Selbstverständlich war auch Vasari bewußt, daß er sich hier auf ein intellektuelles Spiel mit dem Paradox der Malerei einließ: Je mehr Wahrheit die Ma-



5 Caraglio nach Tizian, Verkündigung an Maria

lerei beansprucht, desto täuschender ist sie schließlich.

Ähnlich verhält es sich auch mit der durch die zeitgenössischen Gemäldebeschreibungen stets beschworenen Täuschung des Betrachters. Nur in den seltensten Fällen wird ein Betrachter von einem Gemälde tatsächlich einen Moment lang getäuscht worden sein.¹³⁰ Und es wird sich wohl nie ereignet haben, daß sich ein Besucher der Coronakapelle in S. Maria delle Grazie in Mailand oder des Langhauses von S. Giovanni e Paolo in Venedig – den Standorten der beiden großen, narrativen Altarbilder Tizians aus der ersten Hälfte des Cinquecento (Abb. 1 und 3) – vor einem Ereignis aus der Heilsgeschichte oder vor einem sich tatsächlich ereignenden Martyrium wähnte. Die „Enttäuschung“ durch Berührung des Gemäldes, wie sie Zuccaro berichtet,¹³¹ ist allein dem Bereich des Anekdotischen zuzuweisen. Es ist aber in solchen

Berichten eine sprachliche Annäherungsweise an ein zentrales Paradigma des neuzeitlichen Bildverständnisses zu konstatieren, die mehr zum Ausdruck bringen möchte, als daß das Gemälde der Wirklichkeit täuschend ähnlich sei. Schildert Carlo Ridolfi nämlich den Eindruck, den die Betrachtung des ‚Martyrium des Petrus Martyr‘ (Abb. 1) bei ihm hinterließ, mit den Worten, „als sähe man das Ereignis selbst, das sich in einem realen Wald ereigne“,¹³² so schreibt Marco Boschini noch wesentlich präziser:

„L'è tanto natural, che ognun che 'l vede / De la Gesia i va fuera con la mente / E ghe par esser giusto ala presente, / Dove quel caso sì crudel suciede.“¹³³

Das Gemälde wirke so „natürlich“, daß es den Betrachter beim Verlassen der Kirche in seinem *mente* begleite; ja er meine sogar, dort präsent gewesen zu sein, wo sich das grausame Geschehen ereignet

habe. Zwar würde Boschini auf die Frage nach den Ursachen dieses Eindrucks sicherlich hinzufügen, daß er auf den täuschenden Charakter der Malerei zurückzuführen sei – doch sind seine Verse erheblich aussagekräftiger. Denn sie benennen Sinn und Zweck dieses malerischen Konzepts im „Präsent-Machen“ des Verbildlichten. Dem Betrachter wird das Vergangene zur unmittelbar erlebten, sinnlich erfahrenen Gegenwart. Und hierin liegt auch die potentielle Leistung des Malers begründet: Er muß dem Betrachter das Nicht-Daseiende wie etwas Lebendiges „vor Augen stellen“ und dem nur Fingierten die Kraft zur Vergegenwärtigung geben. Genau dies aber ist die Eigenschaft der Malerei, auf die sich die zitierten *Enargeia*-Definitionen der Dichtungstheoretiker beziehen. So referierte Plutarch ja den Ausspruch des Simonides mit dem Hinweis auf den Vorteil des Gemäldes, daß es ein Ereignis eben so zu schildern vermöge, als ob es sich im Moment der Betrachtung ereigne.¹³⁴ Und es ist dies auch die Fähigkeit des Gemäldes, die Leonardo und Holanda im Kontext des Paragone der Malerei versus Poesie herausarbeiten: Der unmittelbaren Evidenz der natürlichen Zeichen der Malerei wegen bewirke ein Gemälde größere Vergegenwärtigung als ein sein Sinnpotential sukzessiv entfaltender Text.¹³⁵

In seiner Ekphrasis zu Tizians verlorenem, nur im Holzschnitt überlieferten Altarbild der ‚Verkündigung an Maria‘ (1537, Abb. 5), schreibt Aretino:

„... ci sforza a credere che in tal atto si appresentasse inanzi al conspetto di Maria.“¹³⁶

Er – gemeint ist der Erzengel Gabriel – *zwingt* uns zu glauben, daß er in dieser Weise vor das Angesicht Mariens getreten sei. Indem Aretino mit *sforzare* einen Begriff wählt, der von *forza* abgeleitet ist, legt er etwas von der „Macht“ des Bildes zur sinnlichen Überwältigung und Vergegenwärtigung in seine Sprache.

Mit diesem Zitat läßt sich die Illusionskraft des Gemäldes mehr als wirkungsästhetische Strategie denn als bloßes selbstbezügliches Spiel mit der Täuschung des Betrachters beschreiben. Es fokussiert die Aufgabenstellung und den Problemhorizont des sakralen Bildes der Frühen Neuzeit, das –

seiner ambivalenten Entwicklung zum (selbstbezüglichen), sich ästhetisch-intellektueller Rezeption anbietenden „Kunstabild“ (*Belting*) zum Trotz – ja die alte Funktion des belehrenden *und* vergegenwärtigenden Sakralbildes geerbt hatte und nun im neuen Paradigma eines rhetorisch-antiken Bezugssystems auslotete, aber gleichzeitig auch reflektierte.¹³⁷ Mit der kritischen Einstellung der Forschung zu einem wirkungsorientierten Bildkonzept als Folge fundamentaler Rhetoriksepsis seit der Aufklärung und der Romantik, sowie der kulturgeschichtlichen Wende im Erbe des protestantisch geprägten und grundsätzlich gebrochenen Verhältnisses zum Bild – in der calvinistischen Hierarchie der fünf Sinne steht bezeichnenderweise das Gehör über dem Sehen –,¹³⁸ ging vermutlich auch die Unterbewertung dieser Aufgabe des illusionistischen Gemäldes einher. Indem es via fingierter Präsenz auf Vergegenwärtigung zielt, appelliert es zunächst nicht an die rationale Erkenntnis des Betrachters, sondern an seine sinnliche Wahrnehmung als Mittel zur Erkenntnis. Wie aber David Freedberg in seiner Untersuchung über die ‚Power of Images‘ gezeigt hat, ist unsere moderne Bildbetrachtung durch den rationalen Zugang zum Gemälde determiniert, und wir sind stets darauf bedacht, uns der unmittelbaren Wirkung des Bildes durch das Einschalten des Intellekts zu entziehen.¹³⁹ Doch gibt es in der Forschung zur neuzeitlichen *storia*¹⁴⁰ auch eine gegenläufige Tendenz: Hatte bereits Otto von Simson vom „Erlebnis der Gegenwärtigkeit“ gesprochen, das der Betrachter zentralperspektivisch konstruierter Bildräume habe,¹⁴¹ charakterisierte Oskar Bätschmann, der im Rahmen seiner Definition der *energia* in Dolces Dialog das Ziel neuzeitlicher Historienmalerei als „Repräsentierung als Vergegenwärtigen des vergangenen Ereignisses“¹⁴² und als Schaffung einer „lebensähnlichen bildlichen Präsenz“¹⁴³ bestimmte, sogar die Entwicklung der Malerei seit dem Quattrocento in diesem Sinne:

„[Ihm] dienen die kontinuierliche Steigerung der Körperlichkeit, die Verdeutlichkeit der Beziehungen von Körpern und Raum, der Anstieg des sinnlichen Reizes der Haut wie auch die Steigerung von Ausdruck und Bewegung. Es scheint, daß die Herstellung bildlicher Prä-



6 Raffael, Borgobrand, Vatikanischer Palast, Stanza dell'Incendio

senz in der europäischen Malerei vom zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts an erneut intensiv verfolgt wurde.“¹⁴⁴

Die Wurzeln dieses neuzeitlichen Bildbegriffs thematisierte Klaus Krüger in seinem, dem trecentescen Mimesisbegriff gewidmeten Aufsatz folgendermaßen:

„Die Entfaltung eines neuen Wirklichkeitssinnes kraft empirischer Naturnachahmung gilt seit je als besondere Epochensignatur der Giotto-Zeit. In der neuen Naturnähe und gegenstandsbezogenen Anschaulichkeit, die ihre Malerei vor Augen stellt [...], gelangt zum Ausdruck, daß sich die im Zeichen einer jenseitigen Wahrheitsgewißheit so lange negierte Gegenwartswelt eine neue Bedeutsamkeit und Sinnkraft erschlossen hat.“¹⁴⁵

Und schließlich hat Hubert Locher in seiner Funktionsanalyse des Altartabels der Renaissance in der Vergegenwärtigung von Glaubensinhalten eine zentrale Aufgabe insbesondere der für Nebenaltäre konzipierten Altarbilder gesehen.¹⁴⁶

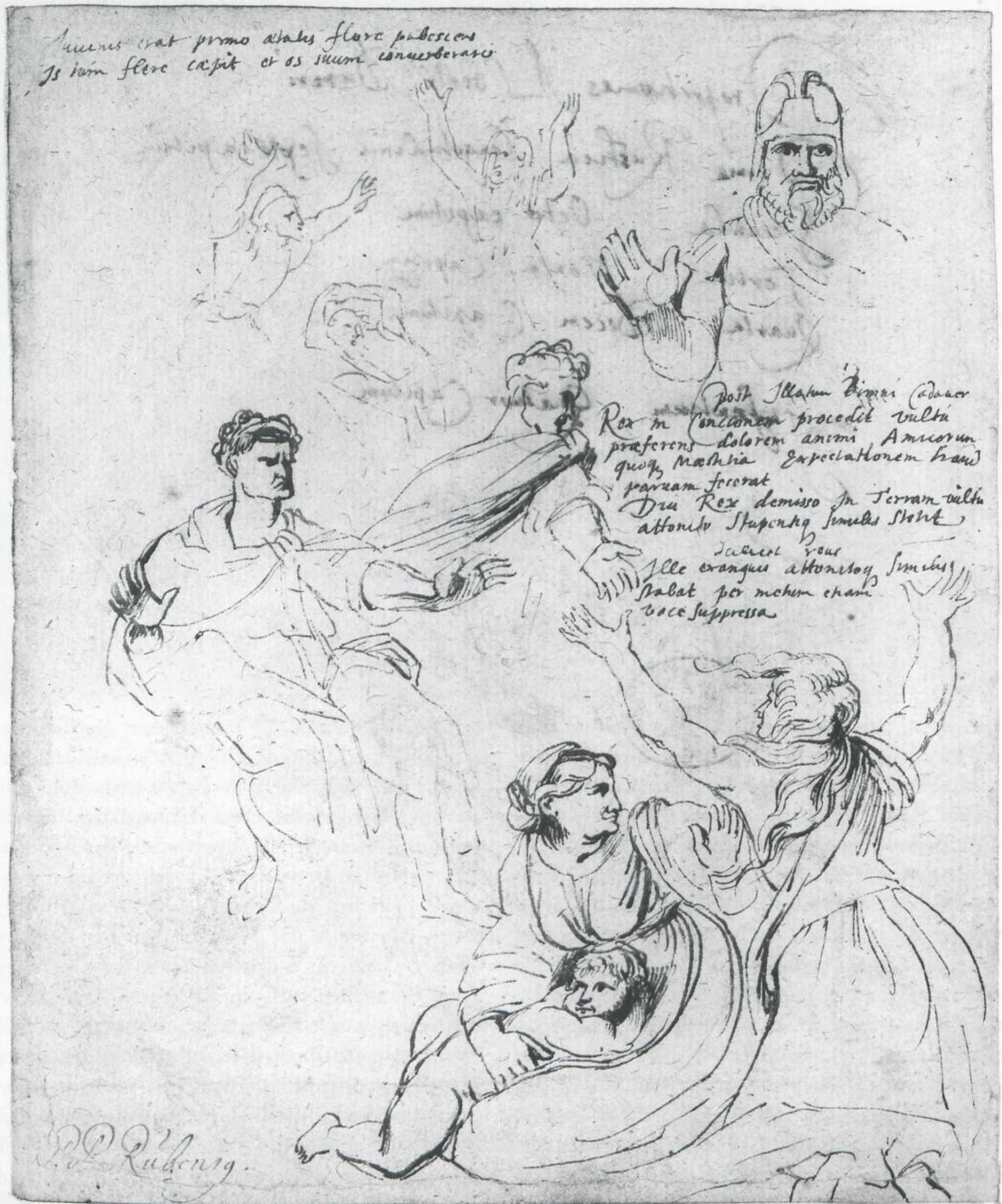
Die Ausführungen zur *enargeia* des Gemäldes abschließend, sollen nun mit Bezug auf zwei Werke, Tizians ‚Dornenkrönung Christi‘ für die Cappella Corona in S. Maria delle Grazie in Mailand (Abb. 3)¹⁴⁷ und Raffaels ‚Borgobrand‘ in der Stanza dell'Incendio im Vatikan (Abb. 6),¹⁴⁸ die malerischen Mittel im Dienst des Konzepts „vergegenwärtigender Bildlichkeit“ zusammengefaßt und exemplarisch aufgezeigt werden, wie sich über dieses Konzept ihre Strukturen erfassen lassen. Beide Gemälde entstanden in räumlich-situativen Kontexten, die ein wirkungsorientiertes Bildkonzept in besonderer Weise motivierten: Tizian arbeitete in einem Paragone mit dem Lombarden Gaudenzio Ferrari, der seiner Zeit als der Affektmaler schlechthin galt und zeitgleich die Corona-Kapelle mit Themen der Passion Christi freskierte. Die intendiert wirkungsästhetische Struktur der *storia* Raffaels, die einen Brand im Borgo visualisiert, der Alt-St. Peter bedrohte und durch das Erscheinen des Papstes Leo IV. auf wundersame Weise zum Erlöschen gebracht wurde, ist in Verbindung mit

der Konzeption und Zielrichtung des Freskenzyklus der Stanza dell'Incendio zu sehen. Dieser verbildlicht vier, vom ‚Liber pontificalis‘ berichtete Ereignisse, die sich unter den Namensvettern des amtierenden Medicinapapstes Leo X., und zwar unter Leo III. und IV., in den Jahren 800 bis 849 zugetragen hatten.¹⁴⁹ Seine spezifische Struktur und gerade dadurch wirkungsvolles Potential erhält der Zyklus durch die Überblendung der Historien mit zeitgenössischen, also cinquecentesken, Bildelementen: durch die Einfügung von Rollenporträts – am signifikantesten ist die Spiegelung der Gesichtszüge Leos X. in die seiner Amtsvorgänger –, der entsprechenden Wappen und Zeichen – wie der Kreuzfahrerschilder in der ‚Seeschlacht bei Ostia‘ –, sowie der Gestaltung der Bildszenen der ‚Krönung Karls des Großen‘ und des ‚Reinigungsseids Leos III.‘ exakt entsprechend dem Hofzeremoniell des frühen 16. Jahrhunderts.¹⁵⁰ Dieses „Aufbrechen“ der Historizität der Geschichte und der distanzierenden Objektivität in ihrer Darstellung zielt offenkundig mittels des „Vor-Augen-Stellens“ der Ereignisse und ihrer vermeintlichen Gegenwärtigkeit auf eine emotionale, quasi „zur Tat drängende“ Sinnesansprache und steht im Dienst der politischen Intention des Zyklus.¹⁵¹

Für diese Funktionen entwickeln die beiden Werke eine adäquate Bildsprache: Als ein die affektorientierte Gestaltung voraussetzender Faktor ist zunächst die Größe der Bildfelder und – damit zusammenhängend – die Lebensgröße der Bildpersonen zu nennen. Ohne sie wäre der beispielsweise von Carlo Ridolfi für Tizians ‚Martyrium des Petrus Martyr‘ (Abb. 1) so pointiert beschriebene Wahrnehmungseindruck – er sähe das reale Geschehen des Martyriums vor sich – nicht vorstellbar.¹⁵² Und die Raumstruktur der Stanza dell'Incendio bietet durch die relativ tiefliegenden Standflächen der szenischen Fresken und durch das Ausfüllen des gesamten Wandfeldes im oberen Bereich entsprechend der Forderung Albertis die Simulation von Ausblicken auf eine hinter der Bildfläche existierende Wirklichkeit. Ganz in diesem Sinne formuliert Paolo Cortesi in seinen Anleitungen zur Gestaltung einer Freskenausstattung in Kardinalspalästen, der „Appetit der Seele“ werde durch die *similitudo*, also die Ähnlichkeit des

Dargestellten mit seinem Naturvorbild, ange-regt.¹⁵³

Das erste dezidiert wirkungsorientierte Bild-mittel betrifft das genuine Problem der Gattung der *storia*, nämlich die Visualisierung der sukzessiv strukturierten Handlung in der Simultaneität des Bildes. Raffaels Invention in der Darstellung des Borgobrands besteht bekanntlich darin, den Betrachter zunächst mit dem Brand als solchem, den vielfältigen Flucht- und Löschversuchen der Bewohner des Borgo zu konfrontieren, um seine Aufmerksamkeit dann mittels der Affektsprache der Bildpersonen auf den die Wendung des Geschehens herbeiführenden Papst zu lenken, der winzig klein im Hintergrund in der Benediktions-loggia erscheint. Der im Bild fokussierte Handlungsmoment läßt sich so exakt bestimmen: Es ist der besonders dramatische Augenblick unmittelbar vor dem Umschwung des Geschehens, der dem Bildmoment quasi in der nächsten Sekunde und aufgrund des Kreuzzeichens des Papstes folgen wird. Raffaels Verschiebung des bildlichen Sinnzentrums in den Hintergrund erklärt sich aus diesem Bildplan: der Verlagerung der wunderbaren Folgen allein in die Imagination des Betrachters, die durch die innerbildlich visualisierte Erkenntnisleistung der den Papst herbeiführenden Frauen angeregt wird. Die Erzählstruktur läßt sich mithin als Strategie zur Involvierung des Betrachters verstehen: Denn die Fokussierung auf nur einen Augenblick aus einem Geschehensablauf vermag – im Sinne der Nutzbarmachung des von Plutarch bemerkten Vorteils der Malerei – diesen dem Betrachter zur unmittelbaren Gegenwart werden zu lassen. Er wird dazu angeregt, sich das Vorhergehende und Nachfolgende des gezeigten Handlungsmoments vor dem inneren Auge zu ergänzen und sich so quasi einen „Film“ bewegter Bilder zu imaginieren. Wie oben gezeigt, hatte Pomponio Gaurico genau diese Möglichkeit zur Übertragung des *Enargeia*-Begriffs erkannt.¹⁵⁴ Die Wahl der Simultaneität anstelle des theoretisch ja „vollständigeren“ Gemäldes, das mehrere sukzessive Momente in sich vereint, – und in dieser Weise waren nur wenige Jahre zuvor die Historienbilder an den Seitenwänden der Sixtinischen Kapelle ausgeführt worden – läßt sich so als eine Strategie der Instrumentalisierung der wirkmächtigen



7 Rubens, Skizze nach Raffaels Borgobrand, Berlin, Kupferstichkabinett

„Bilder“ der Imagination beschreiben. Dieser gelingt es, die medienkonstitutive Defizienz des Handlung erzählenden und doch statischen Bildes durch bildeigene Möglichkeiten nicht nur zu über-

winden, sondern geradezu in sein Gegenteil zu wenden.

Die Erzählstruktur des Freskos ist so offenkundig artifizuell, daß ihr Referenztext im Hand-

lungskonzept der Tragödie, und zwar in ihrer Formulierung durch die aristotelische ‚Poetik‘ vermutet wurde.¹⁵⁵ Raffael habe hier – so die These Rudolf Preimesbergers – eine mit dem Moment des „Wiedererkennens“ verflochtene Peripetie und damit statt des einfachen, vom ‚Liber pontificalis‘ vorgegebenen „Mythos“ einen kunstvoll erweiterten, „verflochtenen Mythos“ ins Bild gesetzt, dem nach Aristoteles allein die kathartische, „eleos“ und „phobos“ auslösende, Wirkung gesichert ist – eine These, die durch Bemerkungen Lodovico Dolces und Gregorio Comaninis gestützt werden kann.¹⁵⁶ „Movere compassione“ ist die beide Gattungen verbindende Aufgabe einer Darstellung, wie sie Dolce für die *storia*¹⁵⁷ und Gian Giorgio Trissino für die Tragödie – und zwar interessanterweise gerade als Folge des Umschlags der Handlung in der Peripetie – formulieren werden.¹⁵⁸

Ein weiteres affektauslösendes, und von der Kunsttheorie auch umfassend reflektiertes Bildmittel ist die Visualisierung körperlicher, mimischer und geistiger Bewegung im Bild, die – entsprechend einer Formulierung Albertis – die seelische Erregung des Bildpersonals zum Ausdruck bringe und diese wiederum auf den Betrachter zu übertragen imstande sei.¹⁵⁹ In der Gestaltung Christi mit dem extremen Torsionsmotiv des Sitzkontraposts, der schmerzverzerrten Mimik, sowie der Orientierung an der von den Zeitgenossen zum *exemplum doloris* stilisierten Laokoonfigur, läßt sich Tizians Absicht der Entwicklung einer den gläubigen Betrachter in besonderer Weise affizierenden Bildsprache konstatieren.¹⁶⁰ Die ersten schriftlich fixierten Betrachtungen des ‚Borgobrands‘ heben in analoger Weise auf die besondere Affektsprache vor allem der Figurengruppe im Bildvordergrund ab: „Compassionevoli affetti“ und „espressi ... che muovono à compassione“ wählen Giovanni Pietro Bellori und Francesco Albani als Formulierungen und geben überdies einer interessanten Rezeptionshaltung Ausdruck.¹⁶¹ Zu einer Reihe der dargestellten Figuren imaginieren sie mittels des innerbildlich visualisierten Affekts eine kleine Geschichte und vergegenwärtigen sich so das von ihr erlebte Drama. Rubens scheint durch die besonderen Affektgebärden der Frauengruppe des ‚Borgo-

brands‘ zu einer Skizze nach diesem Teil des Freskos angeregt worden zu sein (Abb. 7),¹⁶² und Vasari, der ebenfalls die Gefühlsregungen nahezu jeder dieser Figuren ausführlich nachvollzogen hat, wird an seine Beobachtungen eine signifikante Formulierung bezüglich der Sprachfähigkeit des Bildpersonals knüpfen: „... in vero ogni cosa nel suo silenzio par che favelli.“¹⁶³

Schließlich sind als dritter Bereich wirkmächtiger Bildmittel die Farbigkeit und das *rilievo* zu nennen, die über den Sprachgebrauch der Poetologen rekonstruiert werden konnten. Die jüngst erfolgten Restaurierungen beider Werke haben ihnen eine Farbigkeit und Farbintensität zurückgegeben, die in ihrer Wirkung in der Tat appellativ genannt werden kann.¹⁶⁴ In der ‚Dornenkrönung‘ garantiert das Bindemittel Öl überdies die differenzierte Wiedergabe der Texturen, die über ihre Funktion der Deskription der Materialien hinaus auch die Sinnesansprache und Sinneschärfung des Betrachters leistet.¹⁶⁵ Zu verweisen ist auf das Inkarnat Christi, insbesondere an seinen, dem Betrachter förmlich nahegerückten Beinen, sowie das Kettenhemd des Soldaten in Rückenfigur mit seinen Lichtbrechungen.

Ähnlich verhält es sich mit dem malerischen *rilievo*, in dem die Zeitgenossen, wie die Formulierungen Dolces und Vasaris gezeigt haben, den Anspruch auf „Wirklichkeit“ im Bild konstatierten. In Tizians Pala ist es die artifizielle Lichtregie, die aus dem bildbestimmenden Dunkel effektiv die Volumina akzentuiert und auf diese Weise insbesondere den kaum überschrittenen Figuren Christi, des Soldaten in Rückenansicht und des Schergen auf der linken Seite nahezu maximale Plastizität verschafft. Als besondere Leistung Raffaels wird Dolce wiederum hervorheben, daß seine Figuren sogar im „schwierigeren Medium“ der Freskomalerei ein „bellissimo rilievo“ auszeichne.¹⁶⁶ Durch die Gewöhnung an Gemälde mit zentralperspektivisch konstruierten Räumen, in die die Figuren in relativer Bildtiefe quasi „hineingestellt“ wurden, muß diese vorgebliche Entgrenzung des Raums nach vorn durch die nah an die Bildgrenze gerückten Körper von suggestiver Wirkung auf den Betrachter des frühen Cinquecento gewesen sein. Es scheint daher auch kaum zufällig zu sein,

daß – wie oben ausgeführt – die von Poetologen imaginierten Bilder mit *Enargeia*-Qualitäten, Gemälde mit besonderem *rilievo* gewesen sind, die dem Betrachter ihr Personal in pointierter Körperlichkeit „vor Augen stellten“. Zwar können wir, die wir in einer Zeit der allgemeinen Reizüberflutung leben, die Intensität und Suggestivität, die diese Gemälde durch ihre quasi „physische“ Präsenz, ihre appellative Farbigekeit und die Wiedergabe der Texturen für den zeitgenössischen Betrachter gehabt haben müssen, kaum noch nachvollziehen; doch wird man einen Reflex auf diese für die ersten Rezipienten ungewohnte Präsenz der Malerei in der steten Betonung, daß die Bilder auch synästhetische Effekte erzeugten, sehen dürfen. Zwar gehören solche Formulierungen zum formelhaften Bestand der Ekphrastik,¹⁶⁷ doch werden sie durch eine entsprechende Disponibilität in der Wahrnehmung und damit auch durch die Eigenschaften der Werke angeregt gewesen sein. „Wir meinen das Flügelschlagen der Engel zu vernehmen“, schreibt Aretino über die in starkem *rilievo* gemalten und vermutlich auch die Bildgrenze überschneidenden Engel in Tizians Verkündigungsbild (Abb. 5).¹⁶⁸ „Fast glauben wir ihn schreien zu hören“, formuliert Dolce am Beispiel des fliehenden Begleiters des Petrus Martyr (Abb. 1).¹⁶⁹ Sogar tangible Reize üben die Werke seines Freundes Silvestro auf ihn aus.¹⁷⁰

Und in einer bislang noch nicht angeführten antiken Textstelle, in der der Terminus *enargeia* explizit auf ein Gemälde bezogen ist, verwendet Philostrat der Jüngere ihn interessanterweise genau in diesem Sinne, nämlich zur Beschreibung einer auch synästhetische Effekte beim Betrachter auslösenden Malerei. Am Ende seiner Ekphrasis eines Gemäldes mit dem Titel ‚Pyrrhus oder die Mysier‘ wendet er sich mit folgenden Worten an den Leser:

„Betrachtest du nun auch die Rinderheerde, ... so wirst du dich über ihre Farbe nicht verwundern, wenn sie auch ganz von Gold und Zinn ist: ihr Blöken aber im Gemälde gleichsam zu hören glauben und das Rauschen des Stromes, an welchen hin die Rinder – heißt das nicht die ... [enargeia] sehr weit treiben?“¹⁷¹

Nicht den Terminus *enargeia* selbst, jedoch seine Umschreibung als „Vor-Augen-Stellen“ wählte,

wie oben dargelegt, Francisco de Holanda in seinen umfangreichen Paragone-Ausführungen, in denen er die Wirkmächtigkeit sprachlicher und bildlicher Darstellungen miteinander vergleicht. Das von Holanda ausgewählte *exemplum* lohnt, die Passage noch einmal ausführlicher zu zitieren: Es ist der Brand einer Stadt, bei dem die Malerei, ihrer besonderen Fähigkeit zur anschaulichen Evidenz wegen, den Sieg über die Poesie davontrage. Angeregt ist die Wahl genau dieses Beispiels sicherlich durch eine entsprechende Passage Quintilians,¹⁷² doch läßt Holandas Beschreibung dieses imaginären Gemäldes die Vermutung zu, es handele sich hierbei um eine partiell verhüllte Allusion auf Raffaels ‚Borgobrand‘ (Abb. 6)¹⁷³ – und es wird dieses vielgepriesene und hochgerühmte Werk gewesen sein, das ein Leser um 1538 ohnehin mit dem Gemälde des Brandes einer Stadt assoziierte:

„Wonach die Dichter trachten und was sie für die größte Kunst halten, ist, mit Worten (und oft mit viel zu vielen und viel zu langen Worten) einen Meeressturm oder den Brand einer Stadt auszumalen, den sie viel lieber wirklich als Bild malen möchten, wenn sie es nur könnten. Habt ihr aber einen solchen Sturm mit Mühe bis zu Ende gelesen, so habt Ihr bereits den Anfang vergessen und nur den letzten Vers gegenwärtig, auf dem Eure Augen noch haften. ... Wie viel beredter aber ist die Malerei, die zu gleicher Zeit den ganzen Sturm mit Donner, Blitz, Wogengebrause, sowie untergehende Schiffe, Felsen und Fahrzeuge zeigt ... Auch führt sie den Brand der Stadt mit allen seinen Schrecken unmittelbar und deutlich vor Augen, so natürlich und anschaulich, als wäre es Wirklichkeit. Auf der einen Seite sich Flüchtende, auf Straßen und Plätzen [!]; auf der entgegengesetzten die, welche von Mauern und Thürmen herabstürzen [!]; hier halb zerstörte Tempel [!] und der Widerschein der Flammen im Wasser; die vom Feuerbrand erhellten Flusufer und das sigäische Gestade; Panthus, wie er hinkend sich mit seinen Götterbildern flüchtet, an der Hand den Enkel mit sich schleifend; das trojanische Pferd, aus dessen Innerem die bewaffneten Männer auf dem weiten Platze hervorsteigen; Neptun wie er voller Wuth die Mauern zu Boden wirft; Pyrrhus, wie er den greisen Priamus enthauptet; Aeneas mit dem alten Vater auf dem Rücken, und hinter ihm Askanius und Kreusa, die ihm furchtsam und schreckhaft im Dunkel der Nacht folgen [!]; und das alles so dicht bei einander und so natürlich,

dass ihr oft vermeinen könntet, selber nicht in Sicherheit zu sein und Euch freut, dass es nur Farben sind, die kein Unheil anrichten und nicht schaden können.

Sie zeigt Euch das aber nicht in Worten aufgelöst, so dass Ihr Euch nur derjenigen Zeile erinnert, die Ihr zuletzt gelesen habt, das Vorhergegangene aber vergesst und das Nachfolgende noch nicht kennt, – welche Zeile noch dazu nur die Ohren eines Grammatikers und diese selbst nur mit Mühe aufzufassen vermögen – während die Augen hingegen, mit eins, wohlgefällig auf einem Bilde jenes Schauspiel betrachten, in welchem sie die Wirklichkeit wiedererkennen. Ja, selbst die Ohren vermeinen das Angstgeschrei und Stimmengewirr der gemalten Figuren zu vernehmen. Man glaubt den Rauch zu riechen, selber auf der Flucht vor den Flammen zu sein, vor dem Einsturz der Gebäude zu zittern. Ihr streckt die Hände aus, den Fallenden zu retten; Ihr wollt denen helfen, die sich gegen viele zu vertheidigen haben; Ihr flieht mit den Flihenden; Ihr haltet Stand mit den Beherzten.“¹⁷⁴

VII Schluß

Das in den vorangegangenen Ausführungen mittels der sprachlichen Relikte des ästhetischen Diskurses rekonstruierte Konzept künstlerischer Mimesis weist dem Medium des Bildes eine extreme Rolle zu: Es muß sich durch absolute Transparenz, quasi durch die Negation seiner Eigenwirklichkeit auszeichnen. Denn das vergegenwärtigende „Vor-Augen-Stellen“ von Inhalten zur Evozierung ihrer

lebenswirklichen Präsenz hat das „Verschwinden“ des Bildträgers und der Spuren seiner Bearbeitung in der Materialität der Pinselschrift zur unabdingbaren Voraussetzung. Um seiner Affizierung willen muß der Betrachter die ästhetische Distanz zum Bild und den Zeichencharakter der Malerei vergessen können. In gewissen Grenzen handelt es sich hierbei jedoch um ein theoretisches Ideal, formuliert in einer überhöhenden, die Komplexität der Bilder und ihre subtilen Argumentationen partiell nivellierenden diskursiven Argumentation. Ein Blick auf die ‚Dornenkrönung‘ (Abb. 3), und zwar insbesondere den die Bildfläche scheinbar durchstoßenden Stock, kann diese Überlegung erläutern:¹⁷⁵ Denn das Trompe-l’œil etabliert innerhalb dieses Gemäldes, das die vom Konzept des vergegenwärtigenden „Vor-Augen-Stellens“ geforderte Durchsichtigkeit des Mediums in äußerster Weise befolgt, einen irritierenden Moment der Reflexivität. Gerade indem es die Fähigkeit der Malerei zur täuschenden Simulation von Wirklichkeit auf die Spitze treibt, wird es – infolge der beschriebenen Inganno-disinganno-Dialektik – zu einer sich selbst präsentierenden „Undurchsichtigkeit“. Es setzt beim Betrachter einen Denkprozeß in Gang – einen Prozeß der Reflexion nicht nur über die täuschende und vergegenwärtigende Kraft der Malerei, sondern damit auch über die *enargeia*, die dem frühneuzeitlichen Mimesisbegriff und der Aufgabe nach Vergegenwärtigung in der „re-praesent-atio“ eingeschrieben ist.¹⁷⁶

Anmerkungen

- 1 Francesco Petrarca, Trionfo della fama, in: ders., *Le rime sparse e i trionfi*, hg. von Ezio Chiòrboli, Bari 1930, 352 (III 15); vgl. hierzu Jean H. Hagstrum, *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry From Dryden to Gray*, Chicago 1958, 57.
- 2 Angelo Poliziano, *Oratio in expositione Homeri*, in: ders., *Opera omnia*, Lyon 1546, III 59-96, hier 90: „Quid si eundem picturae quoq; magistrum, autoremq; ...“ Vgl. hierfür Perrine Galand-Hallyn, *Les yeux de l'éloquence: poétiques humanistes de l'évidence*, Orleans 1995, 105f.
- 3 Polybios, *The Histories*, hg. und übers. von William Roger Paton, London 1960, VI 302 (XXXXIV, 4, 4). Vgl. Carlo Ginzburg, *Veranschaulichung und*

Zitat. Die Wahrheit der Geschichte, in: *Der Historiker als Menschenfresser. Über den Beruf des Geschichtsschreibers*, Berlin 1990, 53-102, hier 88 (mit Korrektur der an dieser Stelle nicht sinnvollen, jedoch von einigen Handschriften überlieferten *energeia* in *enargeia*).

- 4 Lukian, *Eikones*, § 8; vgl. Hagstrum (wie Anm. 1), 15. Für die komplexe Semantik von *graphein* und seine Implikationen im Vergleich der Künste s. Horst Wenzel, *Schrift und Gemald. Zur Bildhaftigkeit der Literatur und zur Narrativik der Bilder*, in: *Bild und Text im Dialog*, hg. von Klaus Dirscherl, Passau 1993, 27-45, hier 32.
- 5 Marcus T. Cicero, *Gespräche in Tusculum*, hg. und übers. von Olof Gigon, München 3. Aufl. 1976,

- 400f. (V 114): „Traditum est etiam Homerum caecum fuisse; at eius picturam, non poesin videmus.“ Vgl. auch Dion Chrysostomos, Die Olympische Rede oder vom Ursprung der Gottesvorstellung, § 73.
- 6 Angelo Poliziano, Oratio in expositione Homeri, in: ders., Opera omnia, Lyon 1546, III 59-96, hier 63: „Quo effectum est, ut in Homeri poesi uirtutum omnium, uitiorumq; exêpla, omnium semina disciplinarum, omnium rerum humanarum simulacra, effigiesq; intueamur, ipsaq; illa nobis expressa, expromptaq; ante oculos constituerit, quae ipsemet profectò, nunquàm suis oculis usurpauerat.“ Vgl. Galand-Hallyn (wie Anm. 2), 105, auch 135-162 und 189-210.
- 7 Die Literatur zur *enargeia* in der Dichtung und Rhetorik ist in den letzten Jahren rasch angewachsen; zu nennen sind Heinrich Franz Plett, Rhetorik der Affekte. Englische Wirkungsästhetik im Zeitalter der Renaissance, Tübingen 1975; G. Zanker, *Enargeia* in the Ancient Criticism of Poetry, in: Rheinisches Museum für Philologie, 124, 1981, 297-311; Wolfgang G. Müller, Ars Rhetorica und Ars Poetica. Zum Verhältnis von Rhetorik und Poetik in der englischen Renaissance, in: Renaissance-Rhetorik / Renaissance Rhetoric, hg. von Heinrich Franz Plett, Berlin / New York 1993, 225-243; Ansgar Kemman, s.v. Evidentia / Evidenz, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Tübingen 1996, III 33-47, sowie vor allem Perrine Galand-Hallyn, Le reflet des fleurs: description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance, Genf 1994 und dies., yeux (wie Anm. 2).
- 8 M. F. Quintilian, De institutione oratoria, hg. und übers. von H. Rahn, Darmstadt 2. Aufl. 1988, 710f. (VI, 2, 32): „Insequitur ἐνάργεια, quae a Cicero ne inlustratio et evidentia nominatur, quae non tam dicere videtur quam ostendere, et adfectus non aliter, quam si rebus ipsis intersimus, sequentur“; vgl. auch ebd., IV, 2, 63f. und VIII, 3, 61 (bei der Behandlung des *ornatum*): „itaque ἐνάργειαν, (...) quia plus est evidentia vel, ut alii dicunt, repraesentatio quam perspicuitas, et illud patet, hoc se quodam modo ostendit, inter ornamenta ponamus. magna virtus res, de quibus loquimur, clare atque, ut cerni videantur, enuntiare. non enim satis efficit neque, ut debet, plene dominatur oratio, si usque ad aures valet, atque ea sibi iudex, de quibus cognoscit, narrari credit, non exprimi et oculis menti ostendi“; auch IX, 2, 40f.; vgl. hierzu jüngst Bernhard F. Scholz, *Ekphrasis* and *Enargeia* in Quintilian's *Institutionis oratoriae libri xii*, in: Rhetorica Movet: Studies in Historical and Modern Rhetoric in Honour of Heinrich Franz Plett, hg. von Peter L. Oosterreich und Thomas O. Sloane, Leiden / Boston / Köln 1999, 3-24.
- 9 M. T. Cicero, De oratore, hg. und übers. von H. Merklin, Stuttgart 2. Aufl. 1991, 572-575 (III 202): „Nam et commoratio una in re permultum movet et inlustris explanatio rerumque, quasi gerantur, sub aspectum paene subiectio; quae et in exponenda re plurimum valent et ad inlustrandum id, quod exponitur, et ad amplificandum; ut eis, qui audient, illud, quod augebimus, quantum efficere oratio poterit, tantum esse videatur.“ In dieser Passage umschreibt Cicero das Phänomen; den Terminus *enargeia* führt er seiner Schrift ‚Academica‘ II, 6, 17 (Lucullus) ein und gibt als Übersetzung *evidentia* und *perspicuitas* an.
- 10 Für die literarischen Stilmittel, die *enargeia* bedingen, s. Heinrich Lausberg, Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft, München 1960, § 812f.; Heinrich Franz Plett, Einführung in die Textanalyse, Hamburg 1971, 27; Zanker (wie Anm. 7), 297f.; Müller (wie Anm. 7), 233f.; Gert Ueding, Klassische Rhetorik, München 1995, 260. Einen Zusammenhang zwischen Metaphern und *enargeia* stellt Francesco Patrizi in seinem 1586 fertiggestellten Traktat ‚Della poetica‘ am Beispiel der Sprache Homers her (Francesco Patrizi da Cherso, Della poetica, hg. von Daniele Aguzzi-Barbagli, Florenz 1970, II 65); vgl. Baxter Hathaway, The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy, Ithaca 1962, 210.
- 11 Quintilian (wie Anm. 8), VI, 2, 29f.: „at quo modo fiet, ut adficiamur? ... quas φαντασίας Graeci vocant (nos sane visiones appellemus), per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo, ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamur; has quisquis bene conceperit, is erit in adfectibus potentissimus. quidam dicunt εὐφαντασίωτον, qui sibi res, voces, actus secundum verum optime finget.“ Vgl. hierfür Murray W. Bundy, The Theory of Imagination in Classical and Medieval Thought, Urbana 1927, 105-110; Norbert Michels, Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts, Münster 1988, 60f. und 74f.; John M. Cocking, Imagination. A Study in the History of Ideas, London 1991, 18-30. Das Theorem basiert auf der von Aristoteles in ‚De anima‘ III, 7 (431 a17) entwickelten Vorstellung des Denkens in imaginären Bildern; vgl. Ernesto Grassi, Macht des Bildes, Ohnmacht der rationalen Sprache. Zur Rettung des Rhetorischen, Köln 1970, 139.
- 12 Zu nennen sind u. a. Herodot, Historien, I 8; Lukian, Saltatio § 78; Cicero (wie Anm. 9), 434f. (II 357); Quintilian (wie Anm. 8) XI, 3, 67; Horaz, De arte poetica, 179f. Vgl. für dieses Thema: Grassi (wie Anm. 11), 16, 78f., 89f., 155, 169f.; Klaus Dockhorn, Affekt, Bild und Vergegenwärtigung in

- der Poetik des Barock, in: Göttingische Gelehrte Anzeigen, 225, 1973, 135-156, hier 148. Für die Tradierung dieser Vorstellung im Mittelalter: Michel de Certeau, Nikolaus von Kues: Das Geheimnis eines Blickes, in: Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik, hg. von Volker Bohn, Frankfurt a. M. 1990, 325-356, bes. 338f.; Martin Warnke, Politische Ikonographie, in: Bildindex zur politischen Ikonographie, Hamburg 1993, 5-7.
- 13 Leonardo da Vinci, Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270, hg. und übers. von Heinrich Ludwig, Wien 1882, I 18 (§ 14): „La pittura serve à più degno senso, che la Poesia e fa con più verità le figure delle opere di natura che il poeta“ sowie die folgenden Paragraphen bis inclusive § 31b.
 - 14 Durch Gian Giorgio Trissino, später auch durch Francesco Patrizi und Jacopo Mazzoni, s. u. Abschnitt III.
 - 15 Aus der Fülle von Belegen seien nur zwei seltener angeführte Beispiele zitiert; so schreibt Giovanni Andrea Gilio über den Maler einer *storia*: „... conciosia che 'l pittore historico altro non è che vn traslatore che porti l'istoria da vna lingua in vn' altra.“ (G. A. Gilio, Topica poetica ... Nella quale con bell' ordine si dimostrano le parti principali, che debbono hauere tutti quelli, che potear disegnano ..., Venedig 1580, fol. 86r). Umgekehrt heißt es in Leone B. Albertis ‚L'Architettura‘: „Et io starò a riguardare una pittura ..., forse con non manco piacere d'animo che io mi stia a leggere una buona historia, l'uno & l'altro è pittore, l'uno dipinge con le parole, & l'altro col pennello, ...“ (Nachdruck der Ausgabe Venedig 1565, Bologna 1985, 238, VII, 10). Zur Geschichte des *Ut-pictura-poesis*-Diktums nach wie vor grundlegend: William G. Howard, *Ut pictura poesis*, in: Publications of the Modern Language Association of America, 24, 1909, 40-123; Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis. The Humanist Theory of Painting*, in: Art Bulletin, 22, 1940, 197-269.
 - 16 So Lodovico Dolce, Dialogo della pittura, Venedig 1557, in: Mark W. Roskill, Dolce's ‚Aretino‘ and Venetian Art Theory of the Cinquecento, New York 1968, 96.
 - 17 Die Ausführungen konzentrieren sich außerdem auf die Gattung des narrativ strukturierten Bildes; für das Porträt müßte mittels entsprechender sprachlicher Belege gesondert geprüft werden, inwieweit das genuine Ziel der Gattung nach Vergegenwärtigung (zumeist verstorbener) Personen in der Frühen Neuzeit auf dieses Konzept rekurriert.
 - 18 Aristoteles, Rhetorik, hg. und übers. von Franz G. Sieveke, München 2. Aufl. 1987, 193f. (III, 11, 1f. und 4): „Es bleibt noch zu sagen, was wir unter Vor-Augen-Führen verstehen und was man zu unternehmen hat, um es zu bewerkstelligen. Ich verstehe aber unter Vor-Augen-Führen das, was Wirksamkeit [ἐνέργουντα] zum Ausdruck bringt. Sagt man z. B. *ein rechtschaffener Mann sei ein Würfel* ..., so ist das eine Metapher. Beides bezeichnet nämlich etwas Vollkommenes, aber nicht die Wirksamkeit [ἐνέργειαν]. Anders dagegen der Ausspruch: ‚dessen Manneskraft in ihrer Blüte steht‘, er drückt Wirksamkeit aus ...“; „... denn er dichtet dies alles als in Bewegung und lebendig seend; In-Wirksamkeit-begriffen-sein aber ist Bewegung“ (die Originalzitate sind der Loeb-Edition entnommen, hg. von John Henry Freese, London 1959, 404-406). Vgl. für diese Passage: Gerhard Regn, Mimesis und Episteme der Ähnlichkeit in der Poetik der italienischen Spätrenaissance, in: Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen. Literatur, Philosophie, bildende Kunst, hg. von Klaus W. Hempfer, Stuttgart 1993, 133-145, hier 134; Kemman (wie Anm. 7), 41.
 - 19 Für die bereits in der Antike überlagerte Semantik der beiden Begriffe, s. Plett, Rhetorik (wie Anm. 7), 135f., 182f., 186f.; Terence Cave, *The Cornucopian Text – Problems of Writing in the French Renaissance*, Oxford 1979, 28; Linda Galyon, *Puttenham's Enargeia and Energeia: New Twists for Old Terms*, in: *Philological Quarterly*, 60, 1981, 29-40; Michels (wie Anm. 11), 62; Gerhard Regn, *Mimesis und autoreferentieller Diskurs. Zur Interferenz von Poetik und Rhetorik in der Lyriktheorie der italienischen Spätrenaissance*, in: *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania*, hg. von Wolf-Dieter Stempel und Karlheinz Stierle, München 1987, 387-416, bes. 398; Kemman (wie Anm. 7), 40.
 - 20 Er edierte die Dichtungstheorie des Horaz samt einem Text-Kommentar (*Pomponius Gauricus super Arte poetica Horatii*, Rom 1541).
 - 21 Pomponius Gauricus, *De sculptura*, hg. und übers. von Heinrich Brockhaus, Leipzig 1886; für den Traktat vgl. Michels (wie Anm. 11), 70-76, 81-87, 157 und Galand-Hallyn, *yeux* (wie Anm. 2), 106f. Zu Beginn des Traktats benennt er das die visuellen und sprachlichen Gattungen verbindende Moment in der ihnen gemeinsamen Tätigkeit des *graphein* und stellt dann den behandelten bildkünstlerischen Phänomenen literarische parallel.
 - 22 Gaurico (wie Anm. 21), 102f.: „Quam rem si paulo diligentius perscrutari libuerit, uel imprimis ipsa nobis natura significare uidetur, Que nos semper, Quom quid ἐνεργητικώτερον uolumus, impellit cogitque ad eam ipsam rem describendam.“ Vgl. hierfür Michels (wie Anm. 11), 74.
 - 23 Sie war bekanntlich bereits von Alberti auf die Malerei übertragen worden; vgl. Kristine Patz, *Zum Begriff der ‚Historia‘ in L. B. Albertis ‚De Pictura‘*,

- in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 49, 1986, 269-287, hier 282.
- 24 Gaurico (wie Anm. 21), 116f.: „Scilicet quam maxime εὐφραντασίωτος esse debeat, qui uidelicet Dolentis, Ridentis, Egrotantis, Morientis, Periclitantis, et eiusmodi, Infinitas animo species imaginetur, quod etiam Poetis ipsis et oratoribus quam maxime necessarium ...“. Vgl. Michels (wie Anm. 11), 74f.; Galand-Hallyn, yeux (wie Anm. 2), 106f.
- 25 Gaurico (wie Anm. 21), 214-216: „Posterioris autem huius tres, ἐνάργεια, Quando scilicet ex ea re quodque praecesserit, quodque fit, euidētissime repraesentatur ..., ἔμφασις, Quom quid ex ea ipsa re futurum iam sit commostratur ...“ (jeweils unter Auslassung der Textbeispiele). Vgl. für diese Passage: Karl Borinski, Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. Vom Ausgang des klassischen Altertums bis Goethe und Wilhelm v. Humboldt, Leipzig 1914 (Nachdruck Darmstadt 1965), I 178f.; Julian Kliemann, Kunst als Bogenschießen. Domenichinos ‚Jagd der Diana‘ in der Galleria Borghese, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, 32, 1996, 273-311, hier 282; und Michels (wie Anm. 11), 77-87. Die Terminologie basiert auf der Abhandlung ‚Über den Stil‘ des Demetrius.
- 26 Michels (wie Anm. 21), 79.
- 27 Entgegen meinen Ausführungen scheint für Norbert Michels die Übertragung der Visiones-Theorie durch Gaurico (nur) in einer Transformation des gesehenen Bildes (also des Kunstwerks) in die Imagination des Betrachters mit dem Ziel einer erhöhten Bildlichkeit zu liegen; vgl. Michels (wie Anm. 11), 84.
- 28 Dolce (wie Anm. 16), 128.
- 29 John Shearman, Only Connect ... Art and Spectator in the Italian Renaissance, Princeton 1992, 208-212, bes. 211f. Für das nicht mehr erhaltene Altarbild Tizians, das zwischen 1525 und 1528 entstand, s. Harold E. Wethey, The Paintings of Titian, Bd. 1: The Religious Paintings, London 1969, Nr. 133, 153-155 und Valeska v. Rosen, Mimesis und ihre Selbstbezüglichkeit. Tizian im venezianischen Malereidiskurs, Zürich / Emsdetten 2000 (im Druck), Kap. 3.
- 30 Cajetan Cerri übersetzte mit „Ausdruck“, Roskill hingegen mit „dynamism“; Oskar Bätschmann, Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern, Darmstadt 1984, 92 umschreibt den Terminus mit „Bewegungskraft und Ausdruck der Gestalten“ bzw. „Lebendigkeit“.
- 31 In seiner Tätigkeit als Autor und Redakteur für das Verlagshaus Giolito übersetzte er die ‚Ars Poetica‘ des Horaz, ‚De oratore‘ und der ‚Orator‘ Ciceros, bereitete u. a. Neueditionen der ‚Prose delle volgar lingue‘ Pietro Bembo vor und verfaßte Dialoge über Rhetorik, Poetik, die Sprache und das Gedächtnis.
- 32 Lodovico Dolce, Apologia ... contra ai detrattori dell’Ariosto a gli studiosi della volgar poesia, Venedig 1535, fol. 250r.
- 33 Giovanni Andrea Gilio, Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de’ pittori circa l’istorie, in: Trattati d’arte del Cinquecento, hg. von Paola Barocchi, Bari 1961, II 3-115, hier 108. Für Gilios Quelle und an dieser Stelle aufgerufene Bezüge s. ebd., 611.
- 34 Gilio, Topica (wie Anm. 15), fol. 73r.
- 35 Leonardo (wie Anm. 13), 40. Für den Kontext dieser Passage und seine Terminologie s. David Summers, The Judgement of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics, Cambridge 1987, 71-75; Mary Pardo, Memory, Imagination, Figuration: Leonardo da Vinci and the Painter’s Mind, in: Images of Memory. On Remembering and Representation, hg. von Susanne Küchler und Walter S. Melion, Washington 1991, 47-73.
- 36 Leonardo (wie Anm. 13), 24f.
- 37 Shearman (wie Anm. 29), 208.
- 38 So z. B. Enea Silvio Piccolomini in einem 1551 edierten Brief, in: Operae quae exstant omnia, Basel 1551 (Nachdruck Frankfurt a. M. 1967), 599, über die Aufgaben eines Dichters: „... multa & uaria scire oportet eum qui sit poeta. Namque cum bella gesta suum sit scribere, cum tempestates, cum tempora, cum locorum situs, cum personarum conditiones, cum maris stratus ante oculos hominum ponere habeat ...“; vgl. Galand-Hallyn, yeux (wie Anm. 2), 105; Giovanni Battista Pigna, I romanzi ... al S. Donno Luigi da Este ..., Venedig 1554, 49f.: „l’Enargia ... è vna dimostrazione atta à porne le cose talmente dianzi à gli occhi, che ò le veggiamo, ò ci paia di vederle.“
- 39 Jean François du Bos, Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture, Paris 1719, Kap. 40: „... la Peinture n’employe pas des signes artificiels, ainsi que le fait la Poésie, mais bien des signes naturels“ (zit. nach der Edition Paris 1755, I 415). Vgl. hierfür und für den Kontext dieser Ausführungen: Karlheinz Stierle, Das bequeme Verhältnis. Lessing und die Entdeckung des ästhetischen Mediums, in: Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik, hg. von Gunter Gebauer, Stuttgart 1984, 23-54.
- 40 Gotthold Ephraim Lessing, Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, hg. von Kurt Wölfel, Frankfurt a. M. 1988, 51-53; vgl. hierfür David E. Wellberry: Das Gesetz der Schönheit. Lessings Ästhetik der Repräsentation, in: Was heißt „Darstellen“?, hg. von Christian Lucas Hart Nibbrig, Frankfurt a. M. 1994, 175-204, bes. 188-190.
- 41 Leonardo (wie Anm. 13), 28: „Qual poeta con parole ti metterà innanzi, o amate, la uera effigie della

- tua idea con tanta uerità, qual farà il pittore?“ Vgl. auch ebd., 18 und 24.
- 42 Ebd., 22. *Immediata, istante, brevità, prestezza* und *in un subito* sind die Begriffe, die Leonardo in den folgenden Abschnitten wählt.
- 43 Francisco de Holanda, Vier Gespräche über die Malerei geführt zu Rom 1538, hg. und übers. von Joaquim de Vasconcellos, Wien 1899, 71-73 (abweichend von der sonstigen Praxis gegenüber modernen Sprachen seien hier die Übersetzung zitiert und nur die signifikanten Begriffe im Original genannt); Holanda führte die ‚Gespräche‘ nach eigenen Angaben mit Michelangelo, der Marchesa di Colonna sowie Lattanzio Tolomei. Der Paragone ist Teil des zweiten Gesprächs.
- 44 Ebd., 76.
- 45 Quintilian (wie Anm. 8), VIII, 3, 68f.; vgl. Heinrich Franz Plett, *Theatrum Rhetoricum*. Schauspiel – Dichtung – Politik, in: *Renaissance* (wie Anm. 7), 328-368, hier 353. Holanda bezeichnet das Lehrbuch Quintilians im übrigen als „perfeicao“ (Holanda, wie Anm. 43, 64).
- 46 Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, ed architettura*, Mailand 1584, in: ders., *Scritti sulle arti*, hg. von Paolo Ciardi, Florenz 1973, II 166.
- 47 Francesco Bocchi, *Bellezze della Città di Fiorenza*, Florenz 1677, 241.
- 48 Für die *enargeia* in der antiken Literatur, s. Lausberg (wie Anm. 10); Hagstrum (wie Anm. 1), 10-13, 29, 34-36; Zanker (wie Anm. 7); Ginzburg (wie Anm. 3); Kemman (wie Anm. 7); Rüdiger Campe, *Vor-Augen-Stellen*. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung, in: *Poststrukturalismus*. Herausforderung an die Literaturwissenschaft, hg. von Gerhard Neumann, Stuttgart 1997, 208-225, bes. 218.
- 49 Dabei müssen die kontroversen Diskussionen um die „Bildlichkeit“ der Sprache und Literatur von Seiten der modernen Literaturwissenschaft weitestgehend ausgeblendet bleiben; vgl. hierzu Bohn (wie Anm. 12) mit verschiedenen Aufsätzen zu diesem Themenkreis, darin v. a. W. J. T. Mitchell, *Was ist ein Bild*, 17-68, bes. 30-42; Gottfried Willems, *Anschaulichkeit*. Zur Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstil, Tübingen 1989; Andreas Solbach, *Evidentia und Erzähltheorie*. Die Rhetorik anschaulichen Erzählens in der Frühmoderne und ihre antiken Quellen, München 1994.
- 50 Aristoteles, *Poetik*, hg. und übers. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, 52f. (§ 17).
- 51 Ebd.
- 52 Vgl. Christopher Gill, *The Ethos / Pathos Distinction in Rhetorical and Literary Criticism*, in: *The Classical Quarterly*, 34, 1984, 149-166, hier 152; Dietmar Spengler, *Der Traum des Faun*. Theorie und Praxis in der bildenden Kunst, Köln 1993 (zugl. Diss. Köln 1989), 111f.
- 53 Demetrius, *On Style*, in: Aristoteles, *The Poetics*. „Longinus“, *On the Sublime*. Demetrius, *On Style*, hg. und übers. von William Rhys Roberts, London 5. Aufl. 1953, 294-487, hier 428: „τὴν δὲ ἐνάργειαν καὶ τὸ πιθανὸν μάλιστα ὁ χαρρακτὴρ οὗτος ἐπιδέξεται. περὶ ἐναργείας οὖν καὶ περὶ πιθανότητος λεκτέον. πρῶτον δὲ περὶ ἐναργείας. γίνεται δ' ἡ ἐνάργεια πρῶτα μὲν ἐξ ἀκριβολογίας καὶ τοῦ παραλείπειν μηδὲν μηδ' ἐκτέμνειν.“ Rhys Roberts wählte als Übersetzung von „enargeia“ „vividness“ bzw. „vivid representation“. Vgl. für diese Passage Zanker (wie Anm. 7), 297f.; Ginzburg (wie Anm. 3), 90; Serena Salomone, *Una chiarezza ben poco chiara*. *σαφήνεια, ἔμφασις, ἐνάργεια* nel *de elocutione* di Demetrio, in: *Maia*. *Rivista di letterature classiche*, 50, 1998, 81-87.
- 54 Demetrius (wie Anm. 53), 432: „τὸ ἐκ τῆς ἐναργείας πάθος“.
- 55 S. o. Anm. 3.
- 56 Ebd., II 654 (IX, 9); vgl. Zanker (wie Anm. 7), 300; Hermann Strasburger, *Die Wesensbestimmung der Geschichte* (Sitzungsberichte der wissenschaftlichen Gesellschaft der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt a. M., 5, 1966, Nr. 3), Wiesbaden 1966, 47-96, bes. 78-81.
- 57 Plutarch, *De gloria Atheniensium*, in: *Plutarch's Moralia*, hg. und übers. von T. E. Page, London 1962, IV 500 (§ 2, 347a); die deutsche Übersetzung nach: *Gorgias v. Leontinoi*, *Reden, Fragmente und Testimonien*, hg. und übers. von Theodor Buchheim, Hamburg 1989, XI, Anm. 21 (Buchheim übersetzt *enargeia* mit „Deutlichkeit“).
- 58 Für Cicero s. o. Anm. 9; vgl. Barbara Ransch-Trill, *Phantasie*. *Welterkenntnis und Welterschaffung*. Zur philosophischen Theorie der Einbildungskraft, Bonn 1996, 42.
- 59 Er definiert *enargeia* mit „λόγος ... ὑπ' ὧσιν ἄγων τὸ δηλούμενον“ (zit. nach Zanker, wie Anm. 7, 298).
- 60 Plutarch (wie Anm. 57), 500, die deutsche Übersetzung zit. nach Ginzburg (wie Anm. 3), 92.
- 61 Vgl. hierfür Hagstrum (wie Anm. 1), 11; Zanker (wie Anm. 7), 311; Michels (wie Anm. 11), 70.
- 62 Sie wurde daher in der Antike häufig über die Kategorie der *enargeia* definiert; der *Locus classicus* hierfür ist Theon; ihm folgt das *Rhetorik-Lehrbuch* des Hermogenes von Tarsos (*Hermogenes*, *Progymnasmata*, in: ders., *Opera*, hg. von Hugo Rabe, Leipzig 1913, Nachdruck Stuttgart 1969, 22f.). Zum Zusammenhang von Ekphrasis und *enargeia* s. den grundlegenden Aufsatz von Fritz Graf, *Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike*, in: *Beschreibungskunst – Kunstbe-*

- schreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, hg. von Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer, München 1995, 143-155.
- 63 Platon, *Sophist*, hg. von Peter Staudacher, übers. von Friedrich Schleiermacher, Darmstadt 1970, 388 (265b); auch ebd., 234c und 235b; vgl. Maria Kardaun, *Der Mimesisbegriff in der griechischen Antike*. Neubetrachtungen eines umstrittenen Begriffes als Ansatz zu einer neuen Interpretation der platonischen Kunstauffassung, Amsterdam 1993, 43, die gegen die sich zäh behauptende Übersetzung von *Mimesis* als „Nachahmung“ als deutsches Äquivalent generell „bildhafte Darstellung“ vorschlägt: „Platon selbst definiert *μίμησις* in *Sophistes* 234 b-c als das ‚Herstellen von Bildern‘ (...) eine Tätigkeit, die im Fall des Sophisten übrigens durch Worte stattfindet: Das ‚mimetische‘ Können des Sophisten besteht darin, daß er *εἰδῶλα λεγόμενα* hervorzubringen weiß: Er malt Bilder in Worten.“
- 64 Vgl. Willems (wie Anm. 49), 224.
- 65 (Pseudo-)Longinus, *Vom Erhabenen*, hg. und übers. von Reinhard Brandt, Darmstadt 1966, 60f. (§ 15, 1f.); vgl. für diesen Absatz Jörg Villwock, *Sublime Rhetorik*. Zu einigen noologischen Implikationen der Schrift *Vom Erhabenen*, in: *Das Erhabene: zwischen Genzerfahrung und Größenwahn*, hg. von Christine Pries, Weinheim 1989, 33-53, bes. 40; und Ulrich J. Beil, *Rhetorische Phantasia*. Ein Beitrag zur Archäologie des Erhabenen, in: *Aradia*, 28, 1993, 225-255 passim und bes. 234-236.
- 66 Ebd. (§ 15, 2).
- 67 Ebd., 64f. (§ 15, 9); vgl. auch Beil (wie Anm. 65), 230f.
- 68 Vgl. Plett, *Rhetorik* (wie Anm. 7), 111, 134f., 143; ders., Vorwort, in: *Renaissance* (wie Anm. 7), vi; Hagstrum (wie Anm. 1) passim; Hathaway (wie Anm. 10) passim; Regn, *Diskurs* (wie Anm. 19), 387-414; Regn, *Episteme* (wie Anm. 18), 133; Galand-Hallyn, *reflet* (wie Anm. 7); vgl. auch Mary E. Hazard, *The Anatomy of „Liveliness“ As a Concept in Renaissance Aesthetics*, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33, 1975, 407-418.
- 69 Hierfür insbesondere Bernhard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago 1961, I 71ff., 81ff., 420f.; August Buck, *Die Rezeption der Antike in den romanischen Literaturen der Renaissance*, Berlin 1976, 138-155 und bes. 141-144; Konrad Adam, *Docere – delectare – movere*. Zur poetischen und rhetorischen Theorie über Aufgaben und Wirkungen der Literatur, (Diss.) Kiel 1971; August Buck, *Einleitung*, in: ders., Klaus Heitmann, Walter Mettmann, *Dichtungslehren der Romania aus der Zeit der Renaissance und des Barock*, Frankfurt a. M. 1972, 22-25; Plett, *Rhetorik* (wie Anm. 7), 107-117.
- 70 Für Piccolomini s. o. Anm. 38; Rudolf Agricola referiert in seiner 1479 fertiggestellten Schrift nicht nur ausführlich die Definition der Kategorie durch Quintilian samt den dort angeführten Textbeispielen, es gelingt ihm auch die Synthese mit den entsprechenden dichtungstheoretischen Ansätzen. So zitiert er aus der ‚*Ars poetica*‘ jene Verse, in denen Horaz vom affektmächtigen Bild, das seine Wirkung dem im Vergleich mit dem Gehör empfindlicheren Gesichtssinn verdanke, handelt: „*Ad haec, praesens rei conspectus praecipue penetrat animos, nec est res ulla ad movendos affectus potentior. ‚Segnius‘ enim (ut inquit Horatius), irritant animos demissa per aurem, Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus. Detectae itaque sunt in adverso pectore cicatrices in concione, et vulnera deligata in iudiciis ... Quod si minus res patitur fieri, oratione tamen conantur, quamaxime datur, rem velut in conspectum dare, et oculis subiicere. Quod describenda re, et imagine eius verbis experimenda, eo quod ἐνάργειαν Graeci, nostri evidentiam interpretati sunt, maxime consequuntur.*“ (Rudolf Agricola, *De inventione dialectica libri tres*, hg. und übers. von Lothar Mundt, Tübingen 1992, III, 3, 67f. mit Bezug auf Horaz, ‚*De arte poetica*‘, Verse 180f.)
- 71 Gian Giorgio Trissino, *La Italia liberata da Gotti*, in: ders., *Tutte le opere*, Verona 1729, I 38. Für dieses Werk, das ab 1527 entstand, aber erst 1547 und 1548 publiziert wurde, s. Buck, *Rezeption* (wie Anm. 69), 163; Giuseppe Petronio, *Geschichte der italienischen Literatur*, Berlin 1992, I 240.
- 72 S. u. Abschnitt V.
- 73 Trissino (wie Anm. 71), 39 (Hervorhebung der Verfasserin); vgl. hierfür Borinski (wie Anm. 25), I 184 und 217.
- 74 Ebd.; dieser Aspekt und damit die Bedeutung Trissinos für die *Enargeia*-Konzeption der Frühen Neuzeit ist von der literaturwissenschaftlichen Forschung, soweit mir bekannt, übersehen worden.
- 75 Ebd., 40.
- 76 Giovanni Battista Giraldis *Cinzio*, *Discorsi ... intorno al comporre dei romanzi a G. B. Pigna*, Venedig 1554, 161; vgl. Borinski (wie Anm. 25), I 35; Hathaway (wie Anm. 10), 12, 161f., Anm. 3; Shearman (wie Anm. 29), 209.
- 77 Hierfür besonders Regn, *Diskurs* (wie Anm. 19); ders., *Episteme* (wie Anm. 18).
- 78 Lodovico Castelvetro, *Poetica d’Aristotile vulgarizzata et sposta*, Wien 1570, zit. nach Francesco Patrizi, *Della poetica*, hg. von Daniele Aguzzi-Bargli, Florenz 1970, II 65; vgl. Hathaway (wie Anm. 10), 11; Regn, *Diskurs* (wie Anm. 19), 397.
- 79 Francesco Patrizi da Cherso (wie Anm. 10), II 61-74; vgl. für die Ausführungen Patrizis besonders Hathaway (wie Anm. 10), 9-22 und 353. Das mo-

- numentale Werk blieb Fragment, die ersten beiden Bücher erschienen 1586, waren aber nach Angaben des Verfassers bereits in den fünfziger Jahren verfaßt worden.
- 80 Ebd., 62: „La seconda significanza di imitazione è posta da lui [d. i. Aristoteles] in queste parole del sudetto terzo libro [d. i. die ‚Rhetorik‘]: ἡ δ' ἐνάργεια μίμησις, ‚la enargia è imitazione‘. E intende per enargia quella figura di parlare ch'alcuni latini dimandarono evidenza. La forza della quale con queste parole espresse: τῶ πρό ὀμμάτων ποιεῖν, ‚l'avanti a gli occhi fare, o porre‘. Secondo la quale egli comandò nella *Poetica*: ‚Che bisognava le favole costituire, e con favella così formare, che massimamente si mettessero avanti a gli occhi.‘“ Zwar handelt es sich hier um eine fehlerhafte Rezeption der entsprechenden Textstelle aus der ‚Rhetorik‘, in der Aristoteles die *energeia* als „Bewegung“ definiert hatte – also als die von „mimesis“ nur durch einen Buchstaben differierende „kinesis“ (vgl. hierfür Regn, Diskurs, wie Anm. 19, 398), doch war dieser Irrtum naheliegend: Nicht nur läßt sich ja schon in älteren poetologischen Traktaten die Synthese der Begriffe *energia* und *enargeia* beobachten, auch Castelvetro hatte ja bereits die mimesiskonstitutiven Qualitäten der *enargeia* erkannt. Daß Patrizi jedoch die originäre Semantik der *enargeia* zur Grundlage seiner Argumentation macht, ergibt sich aus seiner Definition des Terminus auf Seite 62.
- 81 Ebd., 64f.: „Ed Ermogene per così fatta prese la imitazione poetica, quando disse: καὶ τὸ μέγιστον ποιήσεως μίμησιν ἐναργῆ, e ciò che è il massimo della poesia, la imitazione evidente‘. Il che Longino, esaltando Omero, disse: εἰκονογραφεῖ, quasi dica: pinge immagini.“ Für Hermogenes s. Galand-Hallyn, *reflet* (wie Anm. 7), 9f.
- 82 Torquato Tasso, *Discorsi del poema eroico*, in: ders., *Scritti sull'arte poetica*, hg. von Ettore Mazzali, Turin 1977, II 365 (IV). Vgl. Regn, Diskurs (wie Anm. 19), 399; Regn, *Episteme* (wie Anm. 18) passim, bes. 135; Jon R. Snyder, *Writing the Scene of Speaking. Theories of Dialogue in the Late Italian Renaissance*, Stanford 1989, 172.
- 83 Jacopo Mazzoni, *Introduzione alla difesa della commedia di Dante*, hg. von Enrico Musacchio und Giovan B. Pellegrini, Bologna 1982, 34-45, hier 35: „La quarta ... è quella della poesia raccontativa icastica, la quale dee contenere quell' idolo e quell' imagine che consiste nella particolarizzazione ...“. Eine vollständige moderne Edition des umfangreichen ‚Discorso in difesa della commedia del divino poeta contro il discorso di Ridolfo Castravilla‘, die 1573 in Cesena erschien, gibt es m. W. nicht; die hier zitierten Textstellen entstammen der edierten ‚Introduzione‘, Kap. 9. Vgl. für Mazzonis Ausführungen bes. Hathaway (wie Anm. 10), 118f.; Weinberg (wie Anm. 69), II 636ff.; Murray Krieger, Jacopo Mazzoni, *Repository of Diverse Critical Traditions or Source of a New One*, in: *Medieval Epic to the ‚Epic Theater‘ of Brecht*, hg. von Rosario P. Armato und John M. Spalek, Los Angeles 1968, 97-107.
- 84 Ebd., 36. Interessant ist auch seine Bemerkung zu den ‚Eikones‘ des Lukian; sie verdankten ihren Titel nicht etwa den Gemäldebeschreibungen, sondern dem Umstand, daß Lukian mit seiner Sprache „Bilder“ erzeugt habe.
- 85 Ebd., 37: „... Omero, nel descrivere i costumi e la bellezza di Penelope, fece un'immagine: ... questo racconto poetico fa le sue immagini che sono degne d'esser antiposte a quelle d'Apelle, di Parrasio, e di Polignoto.“
- 86 Ebd., 38; vgl. Flavius Philostratus d. J., *Imagines*, in: Flavius Philostratus d. Ä., Flavius Philostratus d. J., *Imagines. Callistratus, Descriptions*, hg. und übers. von Artur Fairbanks, London 1960, 284.
- 87 Mazzoni (wie Anm. 83), 39.
- 88 S. Hathaway (wie Anm. 10), 57 und Hazard (wie Anm. 68), 412f.
- 89 Bernardo Daniello, *La poetica*, Venedig 1536, 46; vgl. auch die oben zitierte Charakterisierung der Sprache Ariosts durch Dolce; weitere Beispiele bei Hazard (wie Anm. 68), bes. 412-417.
- 90 Desiderius Erasmus, *De duplici copia verborum ac rerum*, in: ders., *Opera omnia*, Basel 1540, I 66: „Ea utemur [enargeia] quoties ... rem non simpliciter exponemus, sed ceu coloribus expressam in tabula spectandam proponemus, ut nos depinxisse, non narraſſe, lector spectasse, non legisse videatur.“ Vgl. Terence Cave, *Enargeia. Erasmus and the Rhetoric of Presence in the Sixteenth Century*, in: *L'Esprit Créateur*, 16, 1976, 5-19, hier 7.
- 91 Joannes Susenbrotus, *Epitome troporum ac schematum et grammaticorum et rhetoricorum*, London 1562, 87 (zit. nach Plett, *Theatrum*, wie Anm. 45, 350): „*Pragmatographia* ..., rei descriptio est quum id quod fit aut factum est, omnibus fucatum coloribus ob oculos ponimus; vt auditorem siue lectorem, iam extra se positum, velut in theatro, auocet.“ Für den Zusammenhang von *enargeia* und *Pragmatographie*, s. o. Anm. 45.
- 92 Henry Peacham, *The Garden of Eloquence*, London 1577, Nachdruck Menston 1971, 139; vgl. Hazard (wie Anm. 68), 408; Lucy Gent, *Picture and Poetry 1560-1620. Relations Between Literature and Visual Arts in the England Renaissance*, Leamington 1981, 40.
- 93 Vgl. hierzu Arthur Quinn, *The Color of Rhetoric*, in: *Rhetoric zwischen den Wissenschaften. Geschichte, System, Praxis als Probleme des ‚Histori-*

- schen Wörterbuchs der Rhetorik', hg. von Gert Ueding, Tübingen 1991, 133-136; und ders., s. v. color, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Tübingen 1994, II 273-279.
- 94 Isokrates, Antidosis-Rede, § 47 (zit. nach Gorgias, wie Anm. 57, 165).
- 95 Platon, Politikos, hg. von Peter Staudacher, übers. von Friedrich Schleiermacher, Darmstadt 1970, 468-470; vgl. Ginzburg (wie Anm. 3), 91.
- 96 Desiderius Erasmus, De parabolis sive similibus, in: ders., Opera omnia, Leiden 1703, I 508D; vgl. Thomas Lersch, s. v. Farbenlehre, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, München 1981, VII 190.
- 97 Lomazzo (wie Anm. 46), II 166; vgl. Moshe Barasch, Der Ausdruck in der italienischen Kunsttheorie der Renaissance, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 12, 1967, 33-69, hier 61f. Nach John R. Spencer, Ut Rhetorica Pictura. A Study in Quattrocento Theory of Painting, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 20, 1957, 43 hätte bereits Alberti die Fähigkeit der Farbe, emotionale Wirkungen hervorzurufen, herausgearbeitet; der genannten Belegstelle (Leon B. Alberti, Della pittura libri tre, in: ders., Kleinere kunsttheoretische Schriften, hg. von Hubert Janitschek, Wien 1877, Nachdruck Osnabrück 1970, 139) kann ich dies jedoch nicht entnehmen. Wenige Jahre nach Lomazzo schreibt Antonio Calli: „Dilettan dunque i colori e muovono l'affetto.“ (Antonio Calli, Discorso de' colori ..., lettione degna e piacevole, Padua 1595, in: Scritti d'arte del Cinquecento, hg. von Paola Barocchi, Mailand 1973, II 2332).
- 98 S. hierfür unten Abschnitt VI.
- 99 The Poems of George Chapman, hg. von Phyllis Brooks Bartlett, New York 2. Aufl. 1962, 49 (Hervorhebung der Verfasserin); vgl. Hazard (wie Anm. 68), 409; Gent (wie Anm. 92), 49f.; Judith Dundas, Pencil's Rhetorique. Renaissance Poets and the Art of Painting, Newark 1993, 125f.
- 100 Capitoli del S. Pietro Aretino, di Messer L. Dolce, M. F. Sansovino e di altri acutissimi ingegni, Venedig 1540, zit. nach Pietro Aretino per Lodovico Ariosto, Un capitolo dimenticato, hg. von Vittorio Cian, Turin 1911, o. Pag.
- 101 Ebd.
- 102 Rhetorica ad Herennium, hg. und übers. von Theodor Nüßlein, Zürich 1994, 298-300 (IV 49, 62): „... ante oculos ponit, cum exprimit omnia perspicue, ut res prope dicam manu temptari possit.“ Eine Übersetzung der ‚Rhetorica ad Herennium‘ erschien 1538 in Venedig; vgl. auch Baldassare Castiglione, Il Cortegiano, hg. von Carlo Cordié, Mailand 1991, 141f. (II 43): „come si vede di alcun' omini, che ... così piacevolmente narrano ed esprimono una cosa che sia loro intervenuta, o veduta o udita l'abbiano, che coi gesti e con le parole la mettono innanzi agli occhi e quasi la fan toccar con mano.“
- 103 Paolo Pino, Dialogo di pittura, Venedig 1548, zit. nach Trattati d'arte del Cinquecento, hg. von Paola Barocchi, Bari 1960, I 129. Ein weiterer Beleg ist Marco Boschinis Preisung der ‚Bacchanalien‘ Tizians für Alfonso d'Este: „Ognun mira, contempla, osserva e gode, / Quando da presso, e quando da lontan; / Quasi che, col toccarle con le man / S'abia a trovarle de rilievo e sode.“ (Marco Boschini, La carta del navegar pitoresco ..., Venedig 1660, hg. von Anna Pallucchini, Venedig 1966, 160).
- 104 Z. B. von Sebastiano Serlio: „i giudicosi pittori, ... mentre voglian dare gran forza e rilievo a le figure ...“ (zit. nach Alberto Jelmini, Sebastiano Serlio. Il trattato d'architettura, Locarno 1986, 184); Pino (wie Anm. 103), 118: „... et anco le pitture hanno più di forza e rilievo.“ Giorgio Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti, hg. von Gaetano Milanesi, Florenz 1878, I 181: „Ed in quelle pitture ..., si conoscerà che la intelligenza del pittore arà con la unione del colorito campata la bontà del disegno, dato la vaghezza alla pittura, e rilievo e forza terribile alle figure.“
- 105 Kemman (wie Anm. 7), 33; entsprechend schreibt George Puttenham in seiner 1589 erschienenen ‚Arte of English Poesie‘: „That first qualitie the Greeks called *Enargeia*, of this word *argos*, because it geueth a glorious lustre and light.“ (zit. nach Linda Galyon, Puttenham's *Enargeia* and *Energeia*: New Twists for Old Terms, in: Philological Quarterly, 60, 1981, 29f.) Zu erinnern ist an Trissinos Formulierung, er wolle in seinem Epos die Taten des Justinian „ins Licht setzen“, s. o. Anm. 71.
- 106 Cennino Cennini, Il libro dell'arte, hg. von Franco Brunello, Vicenza 1971, 10f.; vgl. Rudolf Preimesberger, Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 54, 1991, 459-489, hier: 466, Anm. 31; vgl. auch Castiglione (wie Anm. 102), 101, der von „lumi de' rilevi“ spricht.
- 107 Vgl. bereits bei Quintilian (wie Anm. 8) VIII, 3, 70 im Absatz über *enargeia* und Pragmatographie: „Erreichen aber werden wir, daß die Dinge so handgreiflich (manifesta) wirken, wenn sie wahrscheinlich wirken ...“.
- 108 Vocabolario della lingua italiana, Mailand 1991, III 1442.
- 109 Etwa Pietro Aretino, Lettere sull'arte, hg. von Ettore Camesasca, Mailand 1957-60, II 339 (Nr. 562): „Si che attengasi a me chi ha rilievo in le rime ed efficaccia in le prose, e non chi mostra profumi in gli inchiostri e miniature in le carte.“ Vgl. auch seinen Brief an Pietro Bembo, in: Pietro Aretino, Lettere, hg. von Paolo Procaccioli, Mailand 1990, 360 (Nr.

- 124): „Niuno mi stimi in sì mal senno ch'io non conosca i difetti de le figure abozzate da la debolezza del disegno e guastemi dal triviale del colorito; onde sono senza punto di rilievo.“
- 110 Bocchi (wie Anm. 47), 241; s. auch oben Abschnitt II.
- 111 Ansatzweise hat bereits Lora Ann Palladino, *Pietro Aretino: Orator and Art Theorist* (Diss. Yale University 1982), *Ann Arbor* 1982, 75, die Übertragung der *enargeia* auf Malerei geleistet, als sie am Beispiel der von Aretino gelobten Lebendigkeit (*vivezza*) in Tizians (Porträt-)Malerei resümierte: „... he [d. i. Aretino] was disclosing the major point of contact in all his comparisons between the arts: not the act of mimesis nor the resultant lifelikeness, but, rather, liveliness, that masterful quality of vividness and clarity which ancient rhetorical theory had christened *enargeia*.“ Hazard (wie Anm. 68) hat in ihrem wichtigen Aufsatz über das Konzept der „liveliness“ in der Ästhetik der Renaissance die Zitate Cenninis, Albertis und Leonardos bezüglich einer zu evozierenden Lebendigkeit mit dem *Enargeia*-Konzept in Beziehung gesetzt. Ulrike Müller Hofstede, Achill, Apoll und Niobe. Das Sublime in Gavin Hamiltons Historienbildern. Eine Studie zur Ästhetik des Heldenhaften, Münster 1993, 9 hat die *Enargeia*-Passagen bei Quintilian und in der ‚*Rhetorica ad Herennium*‘ mit einer malerischen Darstellung, aus der sich das Vorausgehende und Nachfolgende erschließen lasse, in Verbindung gebracht und das „Sub-oculos-subiectio“-Prinzip hinter Albertis Forderung nach Vergegenwärtigung vermutet.
- 112 Regn, Diskurs (wie Anm. 19), 397.
- 113 Alberti (wie Anm. 97), 88; vgl. David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago / London 1989, 44-53; Édouard Pommier, *Théories du Portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris 1998, 40-43.
- 114 Pino (wie Anm. 103), 115; ähnlich Dolce (wie Anm. 16), 150 und 154; analoge Passagen gibt es auch von Boccaccio, Cennini, Leonardo, Varchi, u. a.; vgl. David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981, 41-55. Weniger bekannt ist die Formulierung „dessen, was nicht ist“ [τὸ γὰρ τοῖς οὐκ οὐσίην ὡς οὐσίην] im Proömium der ‚*Eikones*‘ Philostrats d. J.; vgl. Philostrat (wie Anm. 86), 284.
- 115 Sperone Speroni, *Discorso in lode della pittura*, in: ders., *Opere*, Venedig 1740, III 445.
- 116 Giovanni Pietro Capriano, *Della vera poetica*, Venedig 1555, fol. 1r.: „Et qui imitatione ... altro non è, che vna rappresentazione di qualche cosa per apparenza, non del vero, che l'apparenza del vero imitatione non è, ma del finto & simulato, Le arti imitatrici, che tali da questa furono nominate, si ponno commodamente in due generi diuidere, l'vn genere delle nobili, & l'altro delle ignobili. Le nobili, son' ... la Poetica, la Pittura, la Statuaria ...“.
- 117 Nur ein frühes von vielen möglichen Beispielen sei zitiert, und zwar Boccaccios Satz über Giotto in der 5. Novelle des 6. Tages im ‚*Decamerone*‘, hg. von Giulio Ferrario, Mailand 1803, III 36: „... Giotto, ebbe un ingegno di tanta eccellenza, che niuna cosa dalla natura, ..., fu, che egli con lo stile, e con la penna, o col pennello non dipignesse sì simile a quella, che non simile, anzi più tosto dessa paresse, in tanto, che molte volte nelle cose da lui fatte si truova, che il visivo senso degli huomini vi prese errore, quello credendo esser vero, che era dipinto.“ Aus der kaum mehr übersehbaren Literatur zum *Trompe-l'œil* seien nur genannt: Summers (wie Anm. 114), 41-55; Jean Baudrillard, *The Trompe-l'Œil*, in: *Calligram. Essays in New Art History from France*, hg. von Norman Bryson, Cambridge, MA 1988, 53-62; Creighton E. Gilbert, *Grapes, Curtains, Human Beings: The Theory of Missed Mimesis*, in: *Künstlerischer Austausch – Artistic Exchange. Akten des 28. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, Berlin 1992, hg. von Thomas W. Gaechtgens, Berlin 1993, II 414-421 und Michaela Krieger, *Zum Problem des Illusionismus im 14. und 15. Jahrhundert – ein Deutungsversuch*, in: *Pantheon*, 65, 1996, 4-18.
- 118 Als besonders originelles Beispiel für den *Ingannodisinganno*-Mechanismus sei eine Anekdote aus Federico Zuccaros ‚*Idea*‘ referiert: Selbst Tizian habe sich von der Täuschung durch Perruzzis Fresken in der Farnesina erst durch Handberührung („il tatto della propria mano“) mittels einer Leiter befreien können („sgannarsi“) und erkannt, daß sie nichts anderes wären, „che di rilievo.“ (*Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, Florenz 1961, 248).
- 119 Vgl. etwa Murray Krieger, *Literature as Illusion, as Metaphor, as Vision*, in: ders., *Poetic Presence and Illusion. Essays in Critical History and Theory*, Baltimore 1979, 188-196, bes. 193, wo er in diesem Sinne – aber mit Bezug auf Literatur – dafür plädiert, die Schlagworte „imitation of reality“ durch „self-referential illusion of reality“ zu ersetzen.
- 120 Albertis Definition des Gemäldes als „*vetro tralucente*“ in Alberti (wie Anm. 97), 69.
- 121 S. u. Anm. 142-144.
- 122 Die Formulierungen einer „lebendigen“ bzw. „lebensähnlichen bildlichen Präsenz“ verwendet Oskar Bätschmann, *Bild – Text: Problematische Beziehungen*, in: *Kunstgeschichte – aber wie? Zehn Themen und Beispiele*, hg. von Clemens Fruh, Raphael Rosenberg u. a., Berlin 1989, 27-46, bes. 37-40.
- 123 Vgl. Summers (wie Anm. 114), 41f., 54f.; Preimesberger (wie Anm. 106), 466f.

- 124 Vgl. Pino (wie Anm. 103), 129: „... i pittori danno il rilievo alle sue figure formate nella superficie d'una materia piana e liscia, e con l'artificio loro tratto dal vivo la fanno parer de rilievo, sì ch' inganna.“
- 125 Vgl. Castiglione (wie Anm. 102), 83: „né mi direte già che più propinquo al vero non sia l'essere che 'l parere“; vgl. auch Speroni (wie Anm. 115), 445.
- 126 Alberti (wie Anm. 97), 132: „... quelli visi, quali come scolpiti parrano uscire fuori dalla tavola.“
- 127 Dolce (wie Anm. 16), 150; vgl. auch Vasari (wie Anm. 104), VII 185, der über Michelangelos Figur des Haman in der Sixtina schreibt: „... quel braccio che viene innanzi, non dipinti, ma vivi e rilevati in fuori.“
- 128 Ebd., IV 352.
- 129 Es gibt zwei Bedeutungsstränge für *ingere*: das wertfreie „formen, gestalten, bilden“ und die metaphorische Bedeutung „sich verstellen, erdichten“. Das ‚Vocabolario degli Accademia della Crusca‘ von 1686 verzeichnet für *ingere* ebenfalls beide Semantiken, indem es auf die lateinischen Begriffe *ingere*, *formare* und *simulare*, *dissimulare* hinweist.
- 130 Insofern stimme ich auch Winfried Wilhelmy, Der altniederländische Realismus und seine Funktionen. Studien zur kirchlichen Bildpropaganda des 15. Jahrhunderts, Münster 1993, bes. 70 und 214, nicht zu, der in seiner ansonsten sehr anregenden Untersuchung über das Bildkonzept der altniederländischen Malerei die Absicht dieser Meister dahingehend bestimmt, daß sie „... die Grenzen des Bildes ... negieren, Bildwirklichkeit und Betrachterwirklichkeit ... vereinen, Gott und das Heilige nicht bildhaftig, sondern wahrhaftig sein ... lassen“; und resümiert: „Malerische Fiktion und Betrachterwirklichkeit durchdringen einander: die dargestellten Figuren besitzen die gleiche Realität wie der Betrachter.“ Wenn auch anzunehmen ist, daß der Autor dies nicht wörtlich zu nehmen wünschte, hielte ich es doch für sinnvoll, hier exakter zu differenzieren.
- 131 S. o. Anm. 118.
- 132 Carlo Ridolfi, Le Maraviglie dell'arte ouuero le uite degli illustri pittori ueneti e delo stato, hg. von Detlev Frhr. von Hadeln, Berlin 1914, I 151: „... par in effetto di vedere vn fatto naturale & il proprio sito d'vna bosaglia ...“.
- 133 Boschini (wie Anm. 103), 29.
- 134 S. o. Abschnitt III.
- 135 S. o. Abschnitt II.
- 136 Aretino, Lettere (wie Anm. 109), I 78f. (Nr. 48, Brief an Tizian vom 9. November 1537); vgl. für diese Ekphrasis auch Norman E. Land, *Ekphrasis and Imagination. Some Observations on Pietro Aretino's Art Criticism*, in: *Art Bulletin*, 68, 1986, 208-217
- und ders., *The Viewer as Poet. The Renaissance Response to Art*, University Park 1994, 132-134.
- 137 Die Überlegungen zum „Kunstbild“ in Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990; zu den Funktionen des „alten“ Sakralbildes s. Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 2. Aufl. 1987, 55-60 mit signifikanten Zitaten aus Johannes von Genuas ‚*Catholicon*‘ aus dem späten 13. Jahrhundert und einer 1492 veröffentlichten Predigt des Dominikaners Fra Michele da Carcano. Es versteht sich, daß das hier nur angesprochene Problemfeld einer weiteren und tiefergehenden Untersuchung bedürfte. Für die Überlegung bezüglich einer reflexiven Bildstruktur, s. Abschnitt VII sowie ausführlicher: v. Rosen (wie Anm. 29), Kap. 5.
- 138 Für eine Kontrastierung des katholischen mit dem protestantischen Bildverständnis im 17. Jahrhundert s. Daniel Arasse, *Vermeers Ambition*, Dresden 1996, 155-159. Für explizite diesbezügliche Aussagen s. auch Donat de Chapeaurouge, „Das Auge ist ein Herr, das Ohr ein Knecht“. Der Weg von der mittelalterlichen zur abstrakten Malerei, Wiesbaden 1983, 13f.; so schreibt Luther beispielsweise: „In die Augen fallende Wunder sind viel kleiner als in die Ohren eingehende.“
- 139 Freedberg (wie Anm. 113) hat am Beispiel einer Reaktion Vasaris auf eine ihm zu erotische Sebastians-Figur Fra Bartolomeos gezeigt, daß es auch bereits im 16. Jahrhundert Ansätze gab, sich der Macht der Bilder zu entziehen: Vasari erwähnt zwar, daß dieses Gemälde von den Dominikanern vom Altar in S. Marco zu Florenz entfernt und an den König von Frankreich verkauft wurde – und damit seiner religiösen Funktion enthoben und in eine Kunstsammlung integriert wurde –; in die Beschreibung des Gemäldes hat er jedoch von dessen sinnlicher Ausstrahlung nichts einfließen lassen; vgl. ebd., 347f.: „Women might sin in regarding it; but what Vasari had to ensure was that neither his responses nor those of his readers should seem to be predicated on anything other than purely artistic criteria. Repressive talk about art has its beginnings in the earliest forms of criticism of art.“ (mit Bezug auf Vasari (wie Anm. 104), IV 188).
- 140 Nicht eingehen werde ich auf die Gattung des Andachtsbilds; für sie ist die Vergegenwärtigung ja gattungskonstitutiv; vgl. beispielsweise Robert Suckale, *Arma Christi*, in: *Städel-Jahrbuch*, 6, 1977, 177-208, hier 193, der die „vergegenwärtigende Betrachtung des Leidens Christi“ als wichtigstes Ziel aller Meditation vor Andachtsbildern beschreibt.
- 141 Otto von Simson, Über die Bedeutung von Masac-

- cios Trinitätsfresko in S. Maria Novella, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 8, 1966, 119-159, hier 125.
- 142 Bättschmann, Einführung (wie Anm. 30), 94.
- 143 Bättschmann, Bild (wie Anm. 122), 37.
- 144 Ebd., 37-40.
- 145 Klaus Krüger, Mimesis als Bildlichkeit des Scheins. Zur Fiktionalität religiöser Bildkunst im Trecento, in: Künstlerischer Austausch (wie Anm. 117), 423-436, hier 423; vgl. auch Hans Belting, The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento: *Historia* and Allegory, in: Studies in the History of Art, 36, 1986, 151-168, bes. 152.
- 146 Hubert Locher, Raffael und das Altarbild der Renaissance: die ‚Pala Baglioni‘ als Kunstwerk im sakralen Kontext, Berlin 1994, 73.
- 147 Den Auftrag für das Altarbild der Corona-Kapelle erhielt Tizian im Jahre 1540 durch die Confraternità di S. Corona, die einen Dorn der Dornenkrone Christi zu ihrem Reliquienbesitz zählte. Das 303 x 181 cm große, auf Holz ausgeführte Gemälde wurde von Tizian 1542 in S. Maria delle Grazie abgeliefert, wo es bis zu seiner Verschleppung durch Napoleon blieb; vgl. für das Gemälde: Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise, Ausst.-Kat., Paris, Grand Palais, 1993, 580, sowie v. Rosen (wie Anm. 29), Kap. 4 (mit den Belegen zum Paragone zwischen Ferrari und Tizian).
- 148 Für dieses zwischen 1514 und 1527 ausgeführte Fresko an der Südwand der Stanza dell'Incendio, s. Fabrizio Mancinelli und Arnold Nesselrath, The Stanza dell'Incendio, in: Raphael in the Apartments of Julius II and Leo X, hg. von Roberto Caravaggi, Mailand 1993, 293-337, bes. 301-304; Roger Jones und Nicholas Penny, Raffael, München 1983, 150-152; Luitpold Dussler, Raffael. Kritisches Verzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Teppiche, München 1966, 92f.; Konrad Oberhuber, Die Fresken der Stanza dell'Incendio im Werk Raffaels, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 58, 1962, 23-72.
- 149 Es sind dies in zeitlicher Reihenfolge der Ereignisse, beginnend auf der Nordwand: der Reinigungseid Leos III. am 23. 12. 800, die Krönung Karls des Großen am Weihnachtstag des Jahres 800, anschließend auf der Südwand der Borgobrand, der sich im Jahre 847 ereignete, sowie die Schlacht von Ostia gegen die Sarazenen im Jahre 849.
- 150 Für diesen Zyklus, insbesondere den Mechanismus der Überblendung mit zeitgenössischen Bildelementen, s. den grundlegenden Aufsatz von Rolf Quednau, Päpstliches Geschichtsdenken und seine Verbildlichung in der Stanza dell'Incendio, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 35, 1984, 83-128; ergänzend zum Herrscherzyklus im Basamento, der sich diesem Konzept einfügt, in dem er mit der Person Ferdinands von Aragonien in der Gegenwart des cinquecentesken Betrachters endet: Joachim W. Jacoby, Den Päpsten zu Diensten. Raffaels Herrscherzyklus in der Stanza dell'Incendio im Vatikanischen Palast, Hildesheim 1987.
- 151 Vasari beispielsweise negiert sogar, daß es sich bei den in der Seeschlacht Besiegten um Sarazenen handelt und spricht von Türken; ebenso wie von der Krönung von Franz I. von Frankreich (Vasari, wie Anm. 104, IV 360). Zur Rekonstruktion der Funktion des Raums unter Leo X. als einem Ort, in den sich der Papst zu separat geführten politischen Unterredungen aus der Sala di Costantino zurückzog, s. Jacoby (wie Anm. 150). Für eine Ausdeutung dieser Überblendungen unter rhetorischem Vorzeichen s. Patricia Rubin, Raphael and the Rhetoric of Art, in: Renaissance Rhetoric, hg. von Peter Mack, London 1994, 165-182, bes. 173.
- 152 S. o. Anm. 132.
- 153 Paolo Cortesi, De Cardinalatu, Castrum Cortesium 1510, zit. nach Kathleen Weil Garris und Silvio D'Amico, The Renaissance Cardinal's Ideal Place. A Chapter from Cortesi's *De Cardinalatu*. Studies in Italian Art and Architecture 15th through 18th Centuries, hg. von Henry A. Millon, Rom 1980, 45-123, hier 91.
- 155 Zunächst von Kurt Badt, Raphael's ‚Incendio del Borgo‘, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 22, 1959, 35-59, bes. 44 und 47. Badt zufolge habe Raffael das dreiteilige Schema der aristotelischen Tragödie auf die Bilderzählung übertragen, und zwar in der Weise, daß die Personengruppen nun verschiedene Zeitebenen im Bild vertreten, was mir jedoch wenig plausibel erscheint; Rudolf Preimesberger, Tragische Motive in Raffaels ‚Transfiguration‘, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 50, 1987, 89-115 bringt Raffaels Orientierung an der aristotelischen Tragödientheorie in Zusammenhang mit dem Paragonediskurs und der sich ihrer Mittel und *universalità* bewußt werden Malerei. Zur wirkungsorientierten Dimension der Poetik und ihrer Relevanz für die *storia*, v. Rosen (wie Anm. 29), Kap. 3.
- 156 Der erste Kunsttheoretiker, der den Malern die aristotelische ‚Poetik‘ zur Gestaltung einer *storia* empfiehlt und Raffaels Historien als *exempla* behandelt, ist Dolce (wie Anm. 16), 120. Die identischen Anforderungen an die beiden Gattungen – die Einheit der Handlung im Drama und im Historienbild – sind für Gregorio Comanini Anlaß, auf eine mögliche Verbindung zwischen der Kompositionstheorie der Malerei und der aristotelischen Dramentheorie hinzuweisen, und er führt als *exemplum* gerade den ‚Borgobrand‘ an: Gregorio Comanini, Il Figino, ovvero del Fine della Pittura, Mantua 1591, zit. nach Paola Barocchi, Trattati

- d'arte del Cinquecento. Fra manierismo e contro-riforma, Bari 1962, III 237-379, hier 345: „Della favola, dice il vostro Aristotele che ella dee essere una e rappresentante una sola azione d'un solo ... Corrisponde a questa unità di favola poetica l'unità dell'invenzione del buon pittore, il quale non dipinge dentro una tavola diversi azzioni, ma una sola.“ Zum ‚Borgobrand‘, ebd., 347: „E quantunque l'Incendio di Borgo, ... abbia alcuni accidenti da me accennativi, co' quali par quasi che risomigli quello di Troia, ... Quale adunque sia l'unità dell'invenzion del pittore, corrispondente a l'unità della favola del poeta“; vgl. für diese Passage: Karl Birch-Hirschfeld, Die Lehre von der Malerei im Cinquecento, Rom 1912, 76.
- 157 Dolce (wie Anm. 16), 156: „Finalmente ricerca al Pittore un'altra parte: ... che le figure movano glianimi de' riguardanti, alcune turbandogli, altre rallegrandogli, altre sospingendogli a pietà, & altre a sdegno, secondo la qualità della historia.“
- 159 S. hierfür insbesondere Michels (wie Anm. 11) passim.
- 160 Für die cinquecenteske Rezeption des Laokoon als Beleg der wirkungsästhetischen Konzeptionalisierung der Künste bereits in der Antike, s. v. Rosen (wie Anm. 29), Kap. 4.
- 161 Giovanni Pietro Bellori, Descrizione delle imagini dipinte da Raffaello d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano, Rom 1695 (Nachdruck Farnborough 1968), 46 und 47 (letzte Formulierung entstammt einem Brief von Francesco Albani, den Bellori vollständig zitiert).
- 162 Vgl. für dieses Blatt im Berliner Kupferstichkabinett (202 x 159 mm; Feder in Braun), auf das mich freundlicherweise Matthias Winner aufmerksam machte: Matthias Winner, in: Hans Mielke und ders., Die Zeichnungen alter Meister im Berliner Kupferstichkabinett. Peter Paul Rubens. Kritischer Katalog der Zeichnungen. Originale – Umkreis – Kopien, Berlin 1978, 29-36 (Nr. 5).
- 163 Vasari (wie Anm. 104), IV 361.
- 164 Für die ‚Dornenkrönung‘ s. N. Volle, C. Faffah u. a., La restauration de huit tableaux de Titien du Louvre, in: Revue du Louvre, 43, 1993, 58-80, bes. 67; für den ‚Borgobrand‘ s.: Fabrizio Mancinelli und Arnold Nesselrath (wie Anm. 148), jeweils mit sehr guten Farbabbildungen.
- 165 Für diesen Zusammenhang s. Bättschmanns Überlegung, Anm. 142-144 sowie Arasse (wie Anm. 138), 507.
- 166 Dolce (wie Anm. 16), 178: „le cose dipinte in muro da Raffaello avanzano il colorito di molti buoni maestri a olio: e sono sfumate & unite con bellissimo rilievo, e con tutto quello, che puo far l'arte.“
- 167 Vgl. Otto Schönberger, Die ‚Bilder‘ des Philostrat, in: Beschreibungskunst (wie Anm. 62), 157-176.
- 168 Aretino (wie Anm. 109), I 78f. (Nr. 48, Brief an Tizian vom 9. November 1537): „Egli [d. i. der Betrachter] s'abbaglia nel lume folgorante che esce dai raggi del paradiso, donde vengano gli angeli adagiati con diverse attitudini in su le nuvole candide, vive e lucenti. Lo Spirito santo, circondato dai lampi della sua gloria, fa udire il batter de le penne, tanto simiglia la colomba, di cui ha preso la forma.“ Für dieses Bild, das nur druckgraphisch überliefert ist: Wethey (wie Anm. 29), 71 (Nr. 10).
- 169 Dolce (wie Anm. 16), 190.
- 170 Ebd., 98: „... ilquale disegna e dipinte lodevolmente: e ci fa toccar con mano, che le figure dipinte da buoni Maestri parlano, quasi a paragon delle vive.“ Für die mögliche Identität dieses Malers mit dem Musiker und Musikologen Silvestro Ganassi gen. del Fontego, s. Roskill (wie Anm. 16), 240f.
- 171 Philostrat d. J., ‚Pyrrhus oder die Mysier‘, zit. nach Flavius Philostratus des Älteren und des Jüngeren Bilder, übers. von A. F. Lindau und G. J. Betzker, Stuttgart 1833, III 1024 (Nr. 11); der Originaltext in: Philostrat (wie Anm. 86), 338. Vgl. Ginzburg (wie Anm. 3), 91; der Satz ist natürlich in hohem Maße selbstbezüglich, denn indem Philostrat dieses Bild, das dem Leser nur beschrieben wird, vor dem Leser erzeugt, ist es ja auch seine Sprache, die sich durch *enargeia* auszeichnet.
- 172 S. o. Anm. 45.
- 173 Joaquim de Vasconcellos (wie Anm. 43) merkte diese Überlegung in seiner Edition des Traktats bereits an (S. 213, Anm. 100), doch wurde sie, soweit ich sehe, von der Raffael-Forschung nicht aufgegriffen.
- 174 S. o. Anm. 43 (Hervorhebung der Verfasserin).
- 175 Vgl. für diese hier nur skizzierten Überlegungen bezüglich Tizian: v. Rosen (wie Anm. 29), Kap. 6 und 7 sowie allgemein Louis Marin, Die klassische Darstellung, in: Was heißt „Darstellen“? (wie Anm. 40), 375-397.
- 176 S. o. Anm. 8 (Quintilian VIII, 3, 61).

Abbildungsnachweis

Wethey, Paintings of Titian: 1, 5
 Hall, Renovation and Counter-Reformation: 2
 Paris, Musée du Louvre: 3
 Florenz, Galleria degli Uffizi: 4

Città del Vaticano, Musei Vaticani: 6
 Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett: 7 (Foto: Jörg P. Anders)