

Erosionen der Rhetorik? Strategien der Ambiguität in den bildenden Künsten, Dichtung und Musik Einleitende Überlegungen

VALESKA VON ROSEN

Avant-propos

Vor der Tagung, die diesem Band vorausgegangen ist, stand eine, den Beiträgern aus den Disziplinen Literatur-, Kunst- und Musikwissenschaft gestellte Frage: Wie lassen sich die vielfältigen Phänomene künstlerischer Ambiguität und Sinnverschleierung sowie generell Strategien der kalkulierten Normnegierung in den Künsten der Frühen Neuzeit¹ mit jenem System in Übereinstimmung bringen, das die Ausdruckssprache der Kunstwerke in Antike und Früher Neuzeit prägt? Gemeint ist die Rhetorik im Sinne einer für alle Künste und Gattungen verbindlichen Produktionswissenschaft. Sie beruht bekanntlich auf folgenden Leitprinzipien: der Rezipientenorientiertheit im Sinne einer nach Thema, Ort und Funktion des Kunstwerks gestuften Wirkintensität und der Relation von darzustellendem Sujet und (Formen-)Sprache, welche die inhaltliche Angemessenheit der künstlerischen Ausdrucksmittel zur Folge hat.²

-
- 1 Zu nennen sind etwa: Oskar Bätschmann: ‚Lot und seine Töchter‘ im Louvre: Metaphorik, Antithetik und Ambiguität in einem niederländischen Gemälde des frühen 16. Jahrhunderts, in: *Städel-Jahrbuch* 8 (1981), S. 159–185; Daniela Hammer-Tugendhat: Wider die Glättung von Widersprüchen: zu Pieter Aertens ‚Christus bei Maria und Martha‘, in: Peter K. Klein, Regine Prange (Hgg.), *Zeitenspiegelung: zur Bedeutung von Traditionen in Kunst und Kunstwissenschaft*. Berlin 1998, S. 95–107; sowie die jüngst erschienenen einschlägigen Beiträge in: Verena Krieger, Rachel Mader (Hgg.), *Ambiguität in der Kunst: Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*. Köln 2010.
 - 2 Die Literatur zur Rhetorisierung der Künste in der Frühen Neuzeit ist inzwischen gewaltig; ich verweise nur auf wenige grundlegende Titel: Heinrich Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik*. München 1960; Klaus Dockhorn: *Macht und Wirkung der Rhetorik*. Bad Homburg v. d. H. 1968; Michael Baxandall: *Giotto and the Orators: humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition, 1350–1450*. Oxford 1971; Heinrich F. Plett: *Rhetorik der Affekte: englische Wirkungsästhetik im Zeitalter der Renaissance*. Tübingen 1975; Marc Fumaroli: *L'âge de l'éloquence: Rhétorique et „res literaria“ de la renaissance au seuil de l'époque classique*. Genève 1980; Norbert Michels: *Bewegung zwischen Ethos und Pathos: zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*. Münster 1988; Carl Goldstein: *Rhetoric and art history in the Italian Renaissance and baroque*, in: *The art bulletin* 73 (1991), S. 641–652; Francis Ames-Lewis, Anka Bednarek (Hgg.), *Decorum in Renaissance narrative art: papers delivered at the annual*

Insbesondere das *decorum* regelt die Beziehung zwischen den „Wörtern“ und den „Dingen“, also zwischen *res* und *verba* in den antiken Rhetoriktraktaten. In der Tat gilt ihm auch die vorrangige Aufmerksamkeit in dichtungs-, kunst- und musiktheoretischen Schriften der Frühen Neuzeit.³ Aber eben diese Kategorie ist es, welche durch Strategien der Ambiguisierung von Inhalten,⁴ durch gezielte Sinnverschleierungen oder semantische Offenheit (*obscuritas*)⁵ verletzt wird. Was bedeutet das für die Gültigkeit der Rhetorik in der Zeit vor ihrem eigentlichen Ende im ausgehenden 18. Jahrhundert?⁶ Haben wir es mit frühzeitigen Erosionen dieser transdisziplinären Produktionswissenschaft zu tun, oder handelt es sich vielmehr um systemimmanente Gegenläufigkeiten, um eher spielerisch motivierte Infragestellungen basaler Prinzipien bildkünstlerischen, literarischen

conference of the Association of Art Historians, April 1991. London 1992; Jacqueline Lichtenstein: *The Eloquence of Color: rhetoric and painting in the French Classical Age*. Berkeley (California) 1993; Heinrich F. Plett (Hg.), *Renaissance Rhetorik/Renaissance Rhetoric*. Berlin, New York 1993.

- 3 Ursula Mildner-Flesch: *Das Decorum: Herkunft, Wesen und Wirkung des Sujetstils am Beispiel Nicolas Poussins*. Sankt Augustin 1983 (Kölner Forschungen zu Kunst und Altertum 5); Michael Thimann: s.v. *Decorum*, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon für Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*. Stuttgart 2003, S. 64–68.

Konkret zum *Decorum* in der Musik: Andreas Liebert: *Die Bedeutung des Wertesystems der Rhetorik für das deutsche Musikdenken im 18. und 19. Jahrhundert*. Frankfurt a.M. 1993, S. 139–148; Judy Tarling: *The Weapons of Rhetoric: A Guide for Musicians and Audiences*. St. Albans 2004, S. 54–60.

- 4 Allgemein zum Konzept der Ambiguität: Wolfgang Ullrich: *Grundrisse einer philosophischen Begriffsgeschichte von Ambiguität*, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 32 (1989), S. 121–169; Roland Bernecker, Thomas Steinfeld: s.v. *Amphibolie, Ambiguität*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. von Gert Ueding u.a., Bd. 1. Tübingen 1992, Sp. 436–444; Christoph Bode: s.v. *Ambiguität*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* 1 (1997), S. 67–70 und jüngst die Beiträge in dem Band Krieger/Mader, *Ambiguität in der Kunst*, insbesondere der einführende, systematische Text von Verena Krieger: ‚At war with the obvious‘ – Kulturen der Ambiguität. Historische, psychologische und ästhetische Dimensionen des Mehrdeutigen, S. 13–49, die für einen weiten Ambiguitätsbegriff plädiert, der „das weite Feld verwandter Phänomene in der Kunst – Ambivalenz, Mehrdeutigkeit, Rätselhaftigkeit und Unbestimmtheit –, denen bei allen Differenzen im Detail der Mangel an semantischer Eindeutigkeit gemeinsam ist“, in den Blick nimmt. Wenn ich mich hier auf die beschriebenen „Profan-sakral-Vertauschungen“ konzentriere, hat dies pragmatische Gründe; für eine systematische Zusammenstellung von Ambiguitätsphänomenen siehe den Beitrag von Ulrich Pfisterer in diesem Band.

- 5 Allgemein zur *obscuritas* als dichtungsästhetischer, theologischer und rhetorischer Kategorie u.a.: Manfred Fuhrmann: *Obscuritas: Das Problem der Dunkelheit in der rhetorischen und literarästhetischen Theorie der Antike*, in: Wolfgang Iser (Hg.), *Immanente Ästhetik: Ästhetische Reflexion: Lyrik als Paradigma der Moderne (Poetik und Hermeneutik 2)*. München 1966, S. 47–72; Walter Haug: *Geheimnis und dunkler Stil*, in: Aleida Assmann, Jan Assmann (Hgg.), *Schleier und Schwelle*. Bd. 2: *Geheimnis und Offenbarung*. München 1998, S. 203–217.

- 6 Hierzu jüngst umfassend: Dietmar Till: *Transformationen der Rhetorik: Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen 2004.

und musikalischen Arbeitens, die aber das System in seiner Gültigkeit nicht in Frage stellen? Lassen sich alle der in diesem Band in den Blick genommenen Phänomene mit dem rhetorischen Prinzip der kalkulierten Abweichung von der Regel erklären, wie es etwa die *argutia*-Lehre vorsieht?⁷

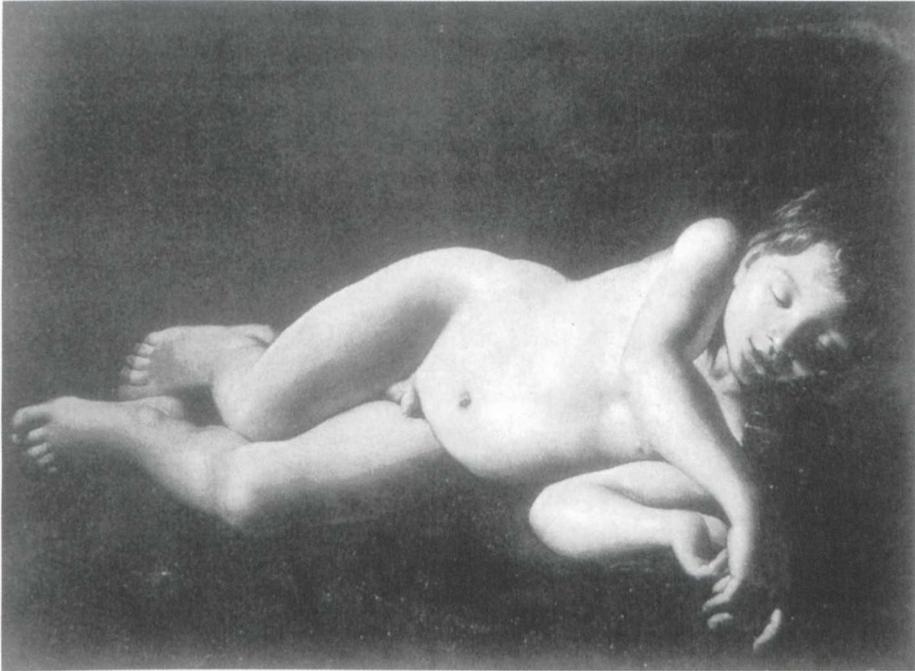


Abb. 1: Battistello Caracciolo: *Bambino Gesù oder Schlafender Amor (?)*, Palermo, Palazzo Abatellis (ehemals Tabularium di Monreale)

Die hier vorliegenden Beiträge, welche auf eine Tagung an der Ruhr-Universität Bochum im Jahre 2009 zurückgehen, untersuchen diese Fragen nicht diskursiv-theoretisch, sondern empirisch. Damit verbinden sich zwei methodisch-theoretische Absichten: Zum einen soll durch das Aufzeigen paralleler Entwicklungen in den verschiedenen Künsten der Nutzen der interdisziplinären Perspektive auf das Thema herausgestellt werden, und zum anderen ist beabsichtigt, einen Perspektivenwandel in der Forscherhaltung zu initiieren: Unsere Disziplinen nehmen generell lieber solche Theoreme und Theorien in den Blick, die in der Parallelsetzung zu einem Kunstwerk tatsächlich ‚greifen‘; die Frage aber, wie man praktisch und theoretisch-methodisch argumentiert, wenn Divergenzen zwischen der Norm und

⁷ Vgl. Hans-Joachim Lange: *Aemulatio veterum sive de optimo genere dicendi: die Entstehung des Barockstils im XVI. Jahrhundert durch eine Geschmacksverschiebung in Richtung der Stile des manieristischen Typs*. Bern 1974.

der Praxis zu konstatieren sind, wird weitaus weniger häufig in den Blick genommen. Selbstverständlich kann ein empirisch angelegter Tagungsband mit einem knappen Dutzend Beiträgen, die – mit einer Ausnahme⁸ aus pragmatischen Gründen auch nur ein Zeitfenster von gut hundert Jahren, vom frühen 16. bis in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts, in den Blick nehmen, nicht für sich in Anspruch nehmen, solche Fragen hinreichend zu beantworten. Dennoch möchte er sich als Anstoß für eine Diskussion verstehen und überhaupt ein Forschungsproblem stärker ins Bewusstsein heben. Doch ist zunächst exemplarisch in die Problematik einzuführen.

Der ‚schlafende Knabe‘ und die Nivellierungen der sakralen Markierungen in der Malerei, Dichtung und Musik⁹

Im Palazzo Abatellis in Palermo wird ein Gemälde eines schlafenden, nackten Knaben vor tiefschwarzem Grund aufbewahrt, das als Werk des neapolitanischen Malers Battistello Caracciolo gilt (Abb. 1).¹⁰ Angesichts der durch kein Tuch gemilderten Nacktheit der Figur glaubt man hier einen kleinen Cupido vor sich zu haben, der seine Waffen, die Pfeile und den Köcher, beiseite gelegt hat und sich von den Mühen seiner Tätigkeit des Liebeswerbens erholt – analog also zu Caravaggios berühmtem Gemälde im Palazzo Pitti von 1608 (Abb. 2),¹¹ das wiederum auf antike skulpturale Vorbilder rekurriert (Abb. 3).¹² Doch Caracciolos Knabe fehlt etwas Entscheidendes für eine entsprechende Identifizierung, und zwar das Flügelpaar. Man vermutet, dass es im Schatten des dunklen Hintergrunds verschwindet. Allerdings wurde auch bei starker Ausleuchtung des Bildes im Rahmen der restauratorischen Untersuchung des Bildes nichts entsprechendes entdeckt – wohl aber ein Schädel im Bildvordergrund.¹³ In die

8 Der Beitrag von Wolf-Dietrich Löhr widmet sich dem 18. Jahrhundert.

9 Die folgenden Überlegungen zur Malerei und in Ansätzen auch zur sakralen Lyrik im frühen Seicento sind meiner Studie (Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren: Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600. Berlin 2009.) entnommen. Die weitgehend auf Malerei beschränkte Untersuchung führte zu dem Wunsch, die sich darin abzeichnende Frage- und Problemstellung bezüglich der Gültigkeit rhetorischer Prinzipien in interdisziplinärem Rahmen zu diskutieren.

10 Battistello Caracciolo: Bambino Gesù oder Schlafender Amor (?), vor 1617, 72,5 x 96,5 cm, Palermo, Palazzo Abatellis (ehemals Tabularium di Monreale); aus: Stefano Causa: Caracciolo: L'opera completa. Neapel 2000, Nr. A 40, S. 184.

11 Caravaggio: Schlafender Cupido, Öl auf Leinwand, 1608, 72 x 105 cm, Florenz, Galleria Pitti; aus: Oreste Ferrari: Sul tema del presagio della Passione, e su altri connessi, principalmente nell'età della 'riforma cattolica', in: Storia dell'arte 61 (1987), S. 201–224, Abb. 20.

12 Hellenistischer Bronzeeros, Bronze, um 200 v. Chr., 78 cm (Länge), New York, Metropolitan Museum, Inv.Nr. 43.11.4; vgl. Magdalene Söldner: Untersuchungen zu liegenden Erosen in der hellenistischen und römischen Kunst. 2 Bde. Frankfurt a.M. u.a. 1986, passim; zur Funktion der New Yorker Skulptur bes. Bd. 1, S. 295; Bernhard Andreae, Skulptur des Hellenismus, München 2001, Nr. 68, S. 104f.

13 Stefano Causa, Battistello Caracciolo. L'opera completa, Neapel 2000, S. 184.

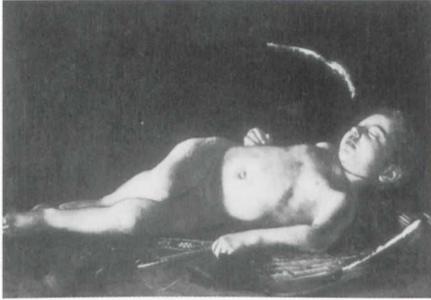


Abb. 2: Caravaggio: *Schlafender Cupido*, Florenz, Galleria Pitti



Abb. 3: Hellenistischer Bronzeeros, New York, Metropolitan Museum

Amor-Ikonographie fügt er sich nicht. Er gibt uns den Hinweis, dass es sich bei dem schlafenden Knaben um einen „Bambino Gesù“ handelt, dessen Sinnbestimmung es ist, den Todesschlaf Christi zu präfigurieren. Guido Reni (Abb. 4)¹⁴ und Francesco Albani gelten als Erfinder dieser Ikonographie, die um 1600 in Rom entstand, wobei sich von dem Gemälde-Prototypen Albanis nur ein Nachstich erhalten hat (Abb. 5).¹⁵ In ihm sehen wir das auf dem Kreuz schlafende Jesuskind, um das weitere *arma* Christi sowie ein Schädel auf Kopfhöhe gruppiert sind. Diese Sujeterfindung wurde in theologischen Traktaten des 16. und 17. Jahrhunderts, und zwar von Johannes Molanus (1570) und Juan Interián de Ayala (1730), durchaus kritisch kommentiert, vor allem im Hinblick auf die problematische Nacktheit Jesu.¹⁶

Auch der wohl auf seinen Kreuzigungsort Golgatha – bekanntlich hebräisch für „Schädelstätte“ (Mk 15,22) – verweisende Schädel allein ohne die *arma* Christi macht es vor der Folie dieser im frühen 17. Jahrhundert äußerst erfolgreichen Ikonographie sehr wahrscheinlich, dass wir es auf dem Gemälde in Palermo also mit einem *Bambino Gesù* zu tun haben; gleichwohl birgt diese Identifizierung ein Problem, das aus der mangelnden Klarheit resultiert. Es ist ein einziges, obendrein kaum erkennbares Attribut, das uns den Hinweis auf dieses Sujet und damit auf die religiöse Ebene des Gemäldes gibt. Die Figuration als solche, der nackt schlafende, ausgestreckt liegende Knabe, reicht hierfür nicht;

14 Guido Reni: *Bambino Gesù*, Öl auf Leinwand, 1614/1620 (?), 23,75 x 30cm, Washington, Osuna Gallery; aus: D. Steffen Pepper: *Guido Reni: l'opera completa*. Novara 1988, Nr. 17, S. 330f., Abb. 11.

15 Nach Francesco Albani: *Bambino Gesù*, Kupferstich, ca. 1633, o.M., Rom, Calcografia Nazionale; aus: Ferrari, *Sul tema del presagio della Passione*, S. 201–224, Abb. 20.

16 Johannes Molanus: *De Picturis et Imaginibus Sacris*. Löwen 1570 (erweiterte Edition unter dem Titel: *De historia SS. imaginum et picturam pro vero earum usu contra abusus: libri IV*. Löwen 1594. Hg. u. ins Frz. übers. von François Boespflug und Olivier Christin. Paris 1996.); Juan Interián de Ayala: *Pictor christianus eruditus – sive de erroribus, qui passim admittuntur circa pingendas, atque effingendas sacras imagines*. Madrid 1730.



Abb. 4: Guido Reni: *Bambino Gesù*, Washington, Osuna Gallery



Abb. 5: Nach Francesco Albani: *Bambino Gesù*, Rom, Calcografia Nazionale

sie ist nicht signifikant, ja des Alters und der Größe des Knaben wegen ist die erste Assoziation mit einem Amor naheliegend. Und insbesondere vor dem Hintergrund, dass es eine ausgesprochen ähnliche profane Ikonographie des schlafenden Amor gab, mit der man den *Bambino Gesù* leicht verwechseln konnte, ist diese Restriktion der künstlerischen Mittel im Bild bemerkenswert. Damit ist Caracciolos Gemälde ein Musterbeispiel für eine ambige Darstellung, die zwischen einem profan-mythologischen und einem christlich-religiösen Sujet oszilliert und die durch die faktische Dunkelheit des Bildes auf die Verschleierung der Semantik, auf die metaphorische Dunkelheit (*obscurità*) zielt.

Aus dem Umkreis Guido Renis, möglicherweise auch von Reni selbst, gibt es Verbildlichungen kleiner Kinder, die bar jeden Attributs schlafen und somit die Sinnbestimmung dieses Motivs, den Todesschlaf Christi zu präfigurieren, unterlaufen. So in einem Gemälde in Karlsruhe, in dem der Knabe auf einem blumensäumten Prachtbett ruht, das mit der Schädelstätte Golgatha wenig gemein hat (Abb. 6).¹⁷ Dasselbe gilt für ein Gemälde in einer englischen Privatsammlung (Abb. 7), in dem das Jesuskind seine linke Hand den Gestus der Venus Pudica einnehmen lässt.¹⁸ Oder handelt es sich bei diesen liebevollen Knaben doch um Cupido-Darstellungen und gar nicht um Jesuskinder? Entscheiden können wir diese Frage – wenn dies überhaupt möglich ist allein durch die Kontextualisierungen der Werke in der Bildkultur der Zeit, konkret durch ikonographische Vergleiche mit solchen Darstellungen, die in der Figuration

17 Guido Reni (Umkreis): *Bambino Gesù*, Öl auf Leinwand, o.J., 74 x 99 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle; aus: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Katalog Alte Meister bis 1800. Bearb. von Jan Lauts. Karlsruhe 1966, S. 249, mit Hinweisen auf den Zusammenhang der Darstellungen des schlafenden Cupido in Verbindung mit der anbetenden Madonna sowie auf eine frühe Zuschreibung des Gemäldes an Francesco Albani.

18 Guido Reni: *Bambino Gesù*, Öl auf Leinwand, 1634/1635, 86 x 110 cm, England, Privatsammlung; aus: Pepper, Guido Reni, Nr. 35, S. 338f.

ähnlich, aber durch die Verwendung von Attributen und weiteren Bildzeichen semantisch eindeutig(er) sind. So verweist zwar der Gestus des Jungen im Gemälde in englischem Privatbesitz auf das Bedeutungsfeld von Amors Mutter Venus und die Verortung des Knaben im Bild auf Tizians *Venus von Urbino* (Abb. 8)¹⁹ – und damit auf die profan-mythologische Welt des Cupido –, doch wird man die verwandte Ikonographie des Jesusknaben im Prachtbett, der von seiner knienden Mutter Maria verehrt wird (Abb. 9),²⁰ als Hinweis darauf verstehen müssen, dass wir sowohl im Karlsruher, als auch in dem englischen Gemälde den Christusknaben vor uns haben, der seine – man zögert, dies zu formulieren – Passion präfiguriert. Festzuhalten aber bleibt: Die genuine Ambiguität dieses Bildes eben durch das Changieren zwischen den Welten des Profan-Mythologischen und des Christlich-Religiösen lässt sich auch durch die Kontextualisierung der Bilder nicht gänzlich eskamotieren. Man wird sinnvollerweise die Kategorie der Ambiguität skalieren und bei diesen Darstellungen von einer hochgradigen Ausprägung sprechen müssen.

Dass die Schöpfer dieser Gemälde Interesse daran hatten, uns bezüglich der Identifikation der Ikonographien im Unklaren zu lassen, ist offenkundig, und insofern liegt der Restzweifel an der ikonographischen Bestimmung im Sinnhorizont des Bildes. Dieses konditioniert ein Rezeptionsverhalten im Sinne des Auslotens der semantischen Möglichkeiten qua beschriebener Kontextualisierung der Darstellung durch die Betrachter, die über eine gewisse Bilderkenntnis verfügen müssen.²¹



Abb. 6: Guido Reni (Umkreis): *Bambino Gesù*, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle



Abb. 7: Guido Reni: *Bambino Gesù*, England, Privatsammlung

19 Tizian: *Venus von Urbino*, Öl auf Leinwand, 1538, 119 x 165 cm, Florenz, Uffizien; aus: Filippo Pedrocchi (Hg.), Tizian. München 2000, S. 167, Abb. 106.

20 Guido Reni: *Maria mit schlafendem Jesuskind*, Öl auf Leinwand, 1627, 92 x 110 cm, Rom, Galleria Doria Pamphilij; aus: Pepper, Guido Reni, Nr. 105, S. 264, Abb. 96.

21 In meiner oben genannten Studie *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren* habe ich die Rezeptionsmechanismen, die durch entsprechende Bildstrukturen generiert werden, ausführlicher dargestellt.



Abb. 8: Tizian: *Venus von Urbino*,
Florenz, Uffizien



Abb. 9: Guido Reni: *Maria mit schlafendem
Jesuskind*, Rom, Galleria Doria Pamphilij

Dass durch ambige Bildstrukturen aber nicht nur der Rezeptionsvorgang aufgeladen wurde, vielmehr auch der Produktionsvorgang für die Maler besonderen Reiz haben konnte, lässt sich zeigen, wenn wir durch den Einsatz moderner Techniken der Bilduntersuchung dem Maler bei der „erprobenden Semantisierung“ seiner Bilder quasi über die Schulter schauen können. Dies ist der Fall bei einem weiteren Cupido-Gemälde von der Hand Caravaggios, das sich in Indianapolis befindet (Abb. 10) und inzwischen als eigenhändig gilt.²² Dieses Gemälde wurde vermutlich kurz nach der Fertigstellung, allerdings wohl nicht von Caravaggio selbst, durch die Übermalung der Attribute in einen auf seinem Kreuz schlafenden, mit weiteren *arma Christi* ausgestatteten *Bambino Gesù* verwandelt. Leider wurde dieser hoch interessante Bild-Palimpsest von den Restauratoren in den 1940er Jahren ohne fotografische Dokumentation durch Abnahme der Übermalungen zerstört.²³ Wer dieser Maler war, der aus welchen Erwägungen heraus auch immer das Sujet veränderte und aus einem mythologischen Cupido einen christlichen Bambino machte, wissen wir nicht. Unterstellen lässt sich ihm aber die Faszination an diesem Vorgang der Umsemantisierung, an dem, wenn man so will, performativen Prozess der Bedeutungstransformation. Er machte aus einem mythologischen Thema mit leicht augenzwinkernder Note – der von seiner Tätigkeit des Liebeswerbens erschöpfte kleine Liebesgott – durch wenige Hinzufügungen ein ernstes Sujet der Heilsgeschichte, das auf *den* Glaubenssatz schlechthin, die Inkarnation Jesu Christi als Menschensohn verweist.

22 Caravaggio: *Schlafender Cupido*, Öl auf Leinwand, 1600–02 (?), 65,4 x 105,4 cm, Indianapolis, Indianapolis Museum of Art, The Clowes Fund Collection; siehe Federica Gasparrini, in: Jürgen Harten, Jean-Hubert Martin (Hgg.), *Caravaggio. Originale und Kopien im Spiegel der Forschung*. Ostfildern 2006, Nr. 2, S. 206f.

23 Ebd.

Sicherlich sind Transfers profan-antiker Ikonographien und Motive in christlich-religiöse Kunst keineswegs einzigartig und etwa in der kunsthistorischen Forschung zum Nachleben der Antike in der christlichen Bildsprache intensiv behandelt worden. Allerdings haben wir es mit der hier beobachteten Anähnung des christlichen *Bambino Gesù* an den antik-mythologischen Cupido mit einem besonderen Vorgang zu tun, eben

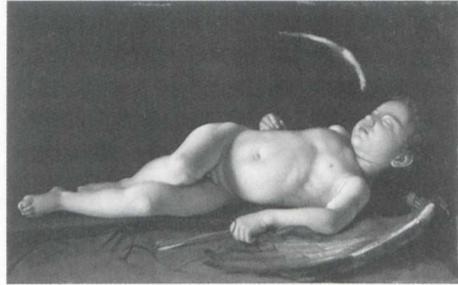


Abb. 10: Caravaggio: *Schlafender Amor*, Indianapolis, Indianapolis Museum of Art

weil ganz bewusst auf die Ambiguisierung der Darstellung gezielt wird. An diesem Punkt ergeben sich Fragen bezüglich der Legitimation solcher Bildstrukturen: Sie sind in meinen Augen in mehrfacher Hinsicht erklärungsbedürftig. So entsteht Legitimationsbedarf durch „externe“ Erwartungshaltungen an die Malerei der Zeit; in meinem Beispiel ist dies die posttridentinische Kirche, die dezidierte Vorstellungen davon hatte, wie religiöse Bildsprache auszusehen hatte. Relevant waren in diesem Zusammenhang vor allem drei Kategorien: die Klarheit der Darstellung (*perspicuitas*), die Evidenz (*evidentia*) und die allumfassende Angemessenheit (*decorum*) von Figuren und Kompositionen: „La cosa tanto è bella, quanto è chiara“, „eine Sache ist so schön, wie sie klar ist“, schreibt Giovanni Andrea Gilio im Jahre 1564 in seinem *Dialogho nel quale si ragiona delli errori e degli abusi de' pittori circa l'histoire*,²⁴ und Gabriele Paleotti erkennt in seinem *Discorso intorno alle immagini* die Aufgabe religiöser Bilder im „parlare aperto e chiaro“, im „offenen und klaren Sprechen“.²⁵ Für die Thematik dieses Bandes, die sich ja nicht nur auf den Zeitraum um 1600 konzentriert, ist allerdings ein weiterer problematischer Aspekt von größerer Bedeutung, von dem eingangs die Rede war und der für die Frühe Neuzeit in Gänze gilt: die Frage nach den rhetorischen Prinzipien, gegen die solche Gestaltungsweisen offenkundig verstoßen. Wenngleich für die einzelnen Künste, die Poesie, Musik und die bildenden Künste, die Übernahme und Integration originär rhetorischer Kategorien und Konzepte sicherlich verschieden sind, so gibt es doch zahlreiche basale Prinzipien, die für alle Gattungen Verbindlichkeit haben. Dies sind vorrangig die Relation von darzustellendem Sujet und Bild- bzw., allgemein

24 Giovanni Andrea Gilio da Fabriano: *Dialogho nel quale si ragiona delli errori e degli abusi de' pittori circa l'histoire*, in: Paola Barocchi (Hg.), *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e contrariforma*. 2 Bde. Bari 1961, Bd. II, S. 99.

25 Gabriele Paleotti: *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582), in: Ebd., Bd. 2, S. 117–509, hier S. 202: „La stessa cosa si può dire in generale di un pittore, e tanto maggiormente in quanto le sue opere servono come un libro per gli sprovveduti, ai quali occorre sempre parlare in modo aperto e chiaro.“

formuliert, (Ausdrucks-)Sprache und folglich die sachliche Angemessenheit der Ausdrucksmittel. Aber gerade diese Angemessenheit der Ausdruckssprache wird von Gemälden wie den „Bambini Gesù“ Caracciolos und Renis unterlaufen, in denen ja regelrecht auf die Nivellierung einer distinkten Ausdruckssprache hin gearbeitet wird und entsprechende Markierungen bewusst vermieden werden.

Sicherlich lassen sich für solche Phänomene je verschiedene gattungsimmanente Voraussetzungen bestimmen: Bei den gesehenen Bambino-Beispielen ist dies der funktionale Rahmen, nämlich die Gemäldesammlung, die in den Jahren um 1600 strukturellen Veränderungsprozessen in rezeptions- und damit auch produktionsästhetischer Hinsicht ausgesetzt war:²⁶ Hier war mit Betrachtern zu rechnen, welche die notwendige Sinnstiftung zu leisten imstande waren und für die sich der Reiz gerade am Ambigen entfaltete. Denn Werke wie der *schlafende Knabe* in Palermo stimulieren nicht nur das sinnliche Vergnügen im Wahrnehmungsvorgang, sondern auch das intellektuelle; die Betrachter sollen sich auf den ihnen zugewiesenen Sinnspielraum einlassen. Im Rahmen dieses Bandes soll es nun aber gerade nicht um eine gattungsimmanente Behandlung ambiger Phänomene gehen, sondern vor allem um ihre Parallelisierung in interdisziplinärer Perspektive, und damit um die Frage nach der Gültigkeit rhetorischer Prinzipien in diesen Vorgängen.

Zu den bildlichen Cupido-Bambino-Transfers gibt es eine geradezu verblüffende Parallele in der sakralen Lyrik um 1600, die, wie Marc Föcking in seiner Untersuchung zur geistlichen Lyrik in Italien gezeigt hat, durch eine profunde Assimilation geistlicher und profaner Thematiken charakterisiert ist.²⁷ Auch hierbei ist das Jesuskind ein bevorzugtes Sujet. So in Giambattista Marinis Gedicht von 1602:

Finto non è, ma spira
 Il divin pargoletto,
 ch' a la Vergine madre in grembo posa.
 Mira i dolci atti, mira
 con qual pietoso affetto
 le ride, e scherza. E ben mover vedresti
 i bei membri celesti:
 ma non vuole, o non osa
 (sì lo stringe d' Amor tenace laccio)
 a la gran genitrice uscir di braccio.

²⁶ Hierfür verweise ich auf meine Untersuchung *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren*.

²⁷ Marc Föcking: ‚Rime Sacre‘ und die Genese des barocken Stils: Untersuchungen zur Stilgeschichte geistlicher Lyrik in Italien 1536–1614. Stuttgart 1994.

Vorgetäuscht ist es nicht, sondern es atmet,
 das göttliche Kind,
 das im Schoß der jungfräulichen Mutter ruht.
 Sieh die sanften Gebärden, sieh,
 mit welch barmherzigem Gefühl,
 es ihr zulächelt und mit ihr scherzt. Und du würdest wohl
 die göttlichen Glieder sich bewegen sehen,
 doch es will oder wagt nicht
 (so sehr bindet es das feste Band der Liebe),
 die Umarmung der hohen Mutter zu verlassen.²⁸

Es ist die paradoxe Formulierung „Vergine madre“, die darauf hindeutet, dass der Dichter hier das Jesuskind im Schoße der Muttergottes besingt. Aber dies ist tatsächlich auch der einzige diesbezügliche Hinweis; darüber hinaus fehlt es an Motivfeldern, Metaphoriken oder stilistischen Eigenheiten, welche die religiöse Ebene markierten: So resümiert Föcking: „Würde ‚verGINE‘ etwa durch ‚celeste‘ ersetzt, könnte das Madrigal, einzeln stehend, ohne weiteres zur damals beliebten Dichtung auf den ‚Amore pargoletto‘ gehören, die Marino selbst gepflegt hat.“²⁹ Folglich ist es allein die Kontextualisierung des Madrigals, konkret seine erstmalige Publikation innerhalb der sakralen Abteilung von Marinos „Rime“, welche die ‚richtige‘ Rezeptionsweise vorgibt.

Noch stärker ist der ambige Effekt daher in Antonio Grillos im Jahre 1608 publiziertem, mit dem unspezifischen Titel überschriebenen Madrigal *Invito al bambino*:

Vien, pargoletto, vieni
 In questo petto, tù se pur mio core,
 Tù se pur lo mio amore.
 Vieni, caro, caretto;
 Che per capire in me sei pargoletto.

Komm, Knäblein, komm,
 in diese Brust, du bist doch mein Herz,
 du bist doch meine Liebe.
 Komm, Lieber, lieber Kleiner,
 das zu begreifen, bist Du in mir, Knäblein.³⁰

28 Das Gedicht erschien zuerst in der 1602 in Venedig publizierten Edition der *Rime* auf S. 137; es wurde in den späteren Ausgaben der Lira gestrichen, um in die *Galeria* übernommen zu werden. Hier zitiert nach Giambattista Marino: *La Galeria*. Hg. von Marzio Pieri. Bd. 1. Padua 1979, Nr. 25, S. 61; deutsch: Giambattista Marino: *La galeria*. Zweisprachige Auswahl. Ital./dt. Ausgew. u. übers. von Christiane Kruse und Rainer Stillers, unter Mitarbeit von Christiane Ott. Mainz 2009, S. 127. Vgl. Föcking, *Rime sacre*, S. 262, auch FN. 42

29 Ebd., S. 262.

30 Poesie sacre del molto R. P. Abbate D. Angelo Grillo. *Comprese sotto questi capi: Pietosi*

Hier fehlt nun jede Erwähnung einer jungfräulichen Mutter, und es gibt auch keine weitere spezifische Charakterisierung des adressierten Knaben durch die Erwähnung von Attributen oder gar die Nennung eines (Bei-)Namens. Ferner ist die durch Substantive wie „Herz“ und eben „Liebe“ aufgerufene Liebessemantik vor dem Hintergrund eines dichotomen Konzepts von ‚Amor sacro e profano‘, das jedem zeitgenössischen Leser dieser Verse vertraut war, mitnichten eindeutig. Auch lexikalisch und stilistisch vermeidet Grillo, wie Föcking herausgearbeitet hat, eine Markierung des Sakralen, und zwar durch die dem melischen Madrigal entsprechende Verniedlichung durch Diminutive. So resümiert er: „Stünde das Madrigal ohne Angabe von Quelle und Verfasser in einer Anthologie italienischer Lyrik des *cinque-* und *seicento*, käme wohl niemand unmittelbar auf die Idee, daß sich hinter dem ‚bambino‘ das Jesuskind verbirgt.“³¹ Und dies gilt für viele weitere geistliche Madrigale Marinos, in denen sich durch die „Nivellierung geistlicher und weltlicher Themen auf lexikalischer Ebene [...] die renaissance-klassizistischen Normen der Stiltrennung endgültig überholt“³² haben.

Es ist also allein die vom Autor vorgenommene – wenn man so will – ‚sekundäre‘ Kontextualisierung eines solchen Gedichts, konkret seine Publikation in einer bestimmten Sammlung, die eben als „poesie sacre“ unmissverständlich titulierte ist, welche die Rezeption in die richtigen Bahnen lenkt – gleichwohl wird man annehmen können, dass auch hier mit einer gewissen, sich beim Lesen des einzelnen Gedichts einstellenden Zweideutigkeit als Effekt gespielt wird.

Die Parallele der Phänomene in Malerei und Lyrik liegt also auf der Hand: die kalkulierte und pointierte partielle Ambiguisierung von Bild- und lyrischer Sprache, der Versuch, klare Markierungen und Zeichen zu meiden sowie das „Auskosten“ des Transfers von Sprach- und Bildformeln. Wenn sich medienbedingt die Prozesse unterscheiden, wie die reziproken Vorgänge von Ambiguisierung und Entambiguisierung durch die Rezipienten genau ablaufen, beweisen die gesehenen Beispiele doch eine sich durch die Gattungen hindurch ziehende Faszination an der Arbeit mit zweideutigen Strukturen.

Jesus und Amor – auch für Komponisten waren das reizvolle Sujets.³³ Kaum ein Werk kann dies besser verdeutlichen als folgendes, von dem Sienesen Marc’ Antonio Tornioli vertontes Gedicht Angelo Grillos:

Affetti, Lagrime del penitente, I flagelli di Christo [...]. Venedig 1608, parte prima Mad. CCXC, S. 228 (es ist Teil der „Pietosi affetti“); vgl. Föcking, *Rime sacre*, S. 261.

31 Ebd., S. 261f.

32 Ebd., S. 260–270; das Zitat S. 270.

33 Alexandra Ziane: *Amor divino – Amor profano: Liebe in geistlicher Musik und bildender Kunst in Rom um 1600* (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik 16). Paderborn 2011, S. 379; weitere Beispiele zum Jesuskind und Amorknaben: Ebd., S. 377–382.

Ecco felici amanti, Amor senz'ali,
 Eccolo senza strali, Non ferisce non vola,
 Legate lui, che i vostri cori invola.

Seht glückliche Liebende, Amor ohne Flügel,
 seht ihn ohne Pfeile, er verletzt nicht und er fliegt nicht,
 bindet ihn, der eure Herzen stiehlt.³⁴

Denn wer hier gemeint ist, erschließt sich den Lesern und Hörern nicht ohne weiteres: es ist das Jesuskind, das hier als „Amor ohne Flügel“ titulierte ist; mit den „Liebenden“ angesprochen sind folglich die Gläubigen. Aufgenommen wurde das von Grillo in seinen *pietosi affetti* publizierte Stück in die 1609 erschienenen *Canzonette spirituali* Torniolis;³⁵ 1629 fügte es Scipione Dentice mit der Betitelung *Nel Natale del Signor* in sein *Quinto libro de madrigali spirituali* ein.³⁶ Diese Zuordnung macht die religiöse Dimension deutlich, doch gilt gerade für das genuin ephemere Medium der Musik, dass dies im Hörvorgang kaum prägend wirkt. Und an der musikalischen Struktur lässt sich in der Tat nicht ausmachen, ob es sich bei dieser *Canzonetta* um ein religiöses oder ein profanes Werk handelt, die musikalische Sprache ist nicht distinkt.³⁷ Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang die Beobachtung Alexandra Zianes, dass es „vorwiegend die schlichten, ansonsten mit Liebesidyllen in Verbindung gebrachten Gattungen wie etwa Canzonetten [sind], in denen die Geburt Christi derart beschrieben wird“.³⁸ Es ist also eine niedrige Form, die für solche ‚Experimente‘ – wenn man so will – gewählt wird.

Möglicherweise kann die Musik überhaupt als die Gattung gelten, in der Strategien der Ambiguierung und Umsemantisierung besonders häufig begegnen und bezeichnenderweise generierten sie sogar eine – keineswegs negativ perspektivierte, aber moderne – Gattungsbezeichnung: die sogenannte „Parodiemesse“, in der weltlichen, tanzhaften Chansons nachträglich religiöser Text unterlegt wird.³⁹ Auf ein besonders markantes Beispiel sei hier noch hingewiesen, wiewohl es sich nicht um eine Messe, wohl aber um ein umfangreiches

34 Zitiert nach Ebd., S. 379.

35 *Canzonette spirituali a tre voci*, [...] libro primo, Venedig, Angelo Gardano et fratelli. Venedig 1607; vgl. Ziane, *Amor divino – Amor profano*, S. 379.

36 Scipione Dentice (del Pesce), *Il quinto libro de madrigali spirituali a cinque voci*. Neapel, Lazaro Scoriggio, 1629; vgl. Ziane, *Amor divino – Amor profano*, S. 379.

37 Ich danke Alexandra Ziane herzlich für die Beantwortung vieler Fragen zu diesem Themenkomplex, so auch dieser zur Distinktionsmöglichkeit von sakralen und profanen Canzonetten und Madrigalen im Hörvorgang.

38 Siehe den Beitrag von Ziane in diesem Band.

39 Hier etwa Georg von Dadelsen: s.v. Parodie und Kontrafaktur, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil. Bd. 7. Kassel u.a., Stuttgart u.a. 1997, Sp. 1394–1416; Rufina Orlich: *Die Parodiemessen von Orlando di Lasso*. München 1985.

Kompendium geistlicher Musik handelt, das teilweise für den liturgischen Gebrauch bestimmt war. Gemeint ist die *Selva morale e spirituale* Claudio Monteverdis, die dieser 1641 publizierte und die seine drei Jahrzehnte währende Tätigkeit als Kapellmeister in San Marco in Venedig zusammenfasste.⁴⁰ Darin enthalten ist das berühmte Lamento *Pianto della Madonna*, das in der musikalischen Notation exakt Monteverdis eigener profaner Komposition, dem *Lamento d'Arianna* entspricht.⁴¹ Dieses war ursprünglich Teil einer Oper, die heute verloren ist; der Erhalt des *Lamento* verdankt sich wohl seiner Berühmtheit. Durch diese Kontrafaktur wird aus der von Theseus verlassenen klagenden Königstochter Ariadne die trauernde Mutter Gottes, die am Fuß des Kreuzes den Tod ihres Sohnes beweint – lediglich der italienische Text wurde von fremder, unbekannter Hand durch einen lateinischen ersetzt.

Wenn ich es als Fachfremde richtig sehe, werden, neben dem Argument, dass Bearbeitungen und Modifikationen in der Musik generell wohl üblicher waren als in anderen Künsten,⁴² von der Forschung in erster Linie pragmatische Gründe für solche Phänomene angeführt, konkret der große Bedarf an geistlicher Musik seit dem Tridentinum. So schreibt Silke Leopold mit Bezug auf Claudio Monteverdis diesbezügliche Praktiken: „es spricht einiges dafür, daß er der gewaltigen Arbeitsbelastung in Venedig auch mit solchen Selbst-Parodien begegnete“.⁴³ Allerdings „erstaunt“⁴⁴ es Leopold selbst, wie sie schreibt, dass Monteverdi für die Veröffentlichung der *Selva*, „die nur einen Bruchteil dessen darstell[t] [...] was er an geistlicher Musik geschrieben hat, gerade solche Werke auswählte, die als weltliche Kompositionen ohnehin bekannt waren.“⁴⁵ Diese Beobachtung relativiert in meinen Augen das pragmatische Argument der bloßen Zeitersparnis; vielmehr liegt es nahe, dass die nachträgliche Veränderung der Texte gerade bei erfolgreichen Kompositionen als besonders attraktiv erachtet wurde. Nur so wird man meines Erachtens auch die Aktivitäten des Professors für Rhetorik an der Universität Padua und Freund Monteverdis, Aquilino Coppini, erklären können, der eine populäre Sammlung weltlicher Madrigale Monteverdis von 1607 religiös umdichtete und sie in den Folgejahren herausgab. Das, wie Leopold schreibt, „wohl anzüglichste[n] aller Madrigale Monteverdis, dessen Vertonung – in den Worten Leopolds – „voll atemloser

40 Silke Leopold: Claudio Monteverdi und seine Zeit. Laaber 21993, S. 172.

41 Ebd., S. 189.

42 Silke Leopold: Einleitung, in: dies. (Hg.), *Musikalische Metamorphosen: Formen und Geschichte der Bearbeitung*. Kassel 1992, S. 7–10, hier S. 9.

43 Leopold, Claudio Monteverdi und seine Zeit, S. 193.

44 Ebd.

45 Ebd.

Seufzer, drängender Vorhaltdissonanzen und überraschender Mollwendungen dem Inhalt des Textes an Gewagtheit nicht nachsteht⁴⁶:

Sì ch'io vorrei morire,
 hora ch'io bacio amore,
 la bella bocca del mio amato core!
 Ahi car' e dolce lingua!
 Datemi tant' humore
 Che di dolcezza in questo sen m'estingua.
 Ahi vita mia! A questo bianco seno,
 deh, stringetemi sin ch'io venga meno!
 Ahi bocca, ahi baci, ahi lingua io torno a dire:
 Sì ch'io vorrei morire.

Ja, ich möchte sterben,
 jetzt da ich voll Liebe
 den schönen Mund meiner Geliebten küsse,
 Ach liebe und süße Zunge
 Gebt mir so vielen Trank
 daß ich vor Süße an dieser Brust verlösche.
 Ach, mein Leben! Ach, drückt mich
 An diese weiße Brust, bis ich vergehe!
 Ach Mund, ach Küsse, ach Zunge, ich sage noch einmal:
 Ja, ich möchte sterben!

wurde so zu einem geistlichen Werk mit dem Titel „O Jesu mea vita“⁴⁷:

O Jesu mea vita
 in quo est vera salus,
 o lumen gloriae amate Jesu,
 o cara pulchritudo
 tribue mihi tuam
 dulcedinem mellifluam gustandam.
 O vita mea, o gloria coelorum,
 ah restringe me tibi in aeternum.
 O Jesu, lux mea, spes mea, cor meum, do me tibi
 O Jesu mea vita.

Oh Jesus, mein Leben,
 in dem wahres Heil ist,
 o Licht der Ehre, geliebter Jesus

46 Ebd., S. 191.

47 Ebd.

o liebe Schönheit
 gib mir Deine honigfließende Süßigkeit zu schmecken.
 O mein Leben, o Ruhm des Himmels,
 ach, binde mich in Ewigkeit an dich.
 O Jesus, mein Licht, meine Hoffnung, mein Herz, dir gebe ich mich,
 o Jesus mein Leben.⁴⁸

Zumindest diejenigen Rezipienten, die den ursprünglichen Text des Madrigals kannten, werden beim Hören der Verse „Oh Jesu mea vita“ diesen quasi im inneren Ohr gehabt haben, und der neue Text wird von ihm überlagert worden sein – ein sozusagen ‚freies‘ assoziationsloses Hören des christlichen Lieds wird ihnen kaum möglich gewesen sein. An dieser Stelle bietet sich wiederum der Vergleich mit einem Gemälde an, und zwar der liebebreitenden Darstellung eines *Bambino Gesù*, die Bartolommeo Cavarozzi zugeschrieben wird (Abb. 11).⁴⁹ Die Bezeichnung „Jesuskind“ ist für einen Jungen fortgeschrittenen Alters mit überaus zartem Inkarnat, weichem, rötlichem Haar, dessen Lippen und Wangen wohl gerötet sind, kaum noch angemessen. Durch die Attribute ist seine Identität eindeutig, aber das Alter teilt er eher mit den Amorknaben. Allem Anschein nach spielt das Moment der latenten oder auch offenkundigen *lascività* – um im

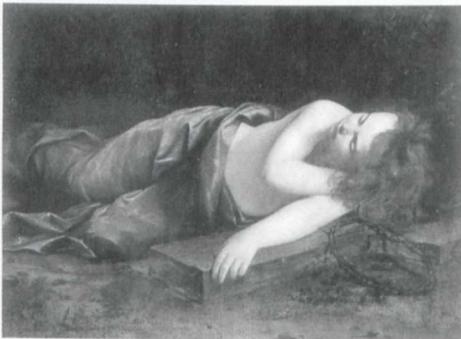


Abb. 11: Bartolomeo Cavarozzi (?): *Schlafender Jesusknabe*, Madrid, Museo del Prado

Sprachgebrauch der Zeit zu bleiben – bei solchen Strategien eine Rolle. Auch hier lässt sich im Übrigen eine der Malerei analoge Diskrepanz von Forderungen an die sakrale Musik gerade von kirchlicher Seite aus – konkret die Eliminierung weltlicher Einflüsse und viceversa die Forderung einer spezifisch geistlichen Ausdrucksweise⁵⁰ – und tatsächlicher, realisierter Praxis konstatieren.

Ich breche die Beispiele hier ab, denke aber, dass die aufgezeigten Parallelen zwischen Malerei, Dichtung

und Musik den heuristischen Gewinn einer transdisziplinären Perspektive gegenüber einer disziplinären hinreichend deutlich gemacht haben.

48 Leopold, Claudio Monteverdi und seine Zeit, S. 190f.

49 Bartolomeo Cavarozzi (?): *Schlafender Jesusknabe*, Öl auf Leinwand, 1617–1619, 75 x 100 cm, Madrid, Museo del Prado; aus: Alfred Moir: *The Italian Followers of Caravaggio*. Bd. 1. Cambridge (MA) 1967, S. 114f.

50 Vgl. etwa Orlich, *Die Parodiemessen*, S. 10f.

Zu den Beiträgen

Die hier versammelten Beiträge nehmen einen Zeitraum von gut hundert Jahren, vom frühen 16. Jahrhundert bis in die 1630er Jahre in den Blick; lediglich der Text von Wolf-Dietrich Löhr beschäftigt sich mit einem um die Mitte des 18. Jahrhunderts entstandenen Gemälde. Diese Konzentration auf einen überschaubaren Zeitraum innerhalb der ‚langen‘ Frühen Neuzeit verdankt sich allein einer pragmatischen Entscheidung.

Im Folgenden seien die Beiträge zusammengefasst und abschließend ein Resümee zu geben versucht, welche Perspektiven sie in Hinblick auf die oben formulierten Fragen entwerfen.

Ausgehend von einer Bildfigur, dem nackten weiblichen Körper, der etwa als Venusdarstellung oder verhülltes Rollenporträt ganz verschieden semantisiert werden konnte, erarbeitet Ulrich Pfisterer eine grundlegende systematische Differenzierung verschiedener Bildformen des Ambigen und Vagen. Damit leistet er eine unverzichtbare und diese Einleitung weiterführende begriffliche Arbeit. Pfisterer unterscheidet Ambiguitätsphänomene auf der produktions- und rezeptionsästhetischen Seite, skaliert die Kategorie durch die Unterscheidung von verschiedenen Graden von Vagheit, differenziert auf der Bild- bzw. Formebene und fragt nach der Rolle der Betrachterkompetenz in den sie generierenden Lektüren.

Eine Figur, die in bildtheoretischer Hinsicht paradoxen Charakter hat, nimmt Kristin Marek in den Blick, nämlich den Körper Christi. Er ist durch das Theologumenon der Inkarnation Mensch und Gott zugleich und kann folglich die Kategorie des *decorum* regelrecht herausfordern. Dies gilt insbesondere für Darstellungen des toten Christus, wie diejenige Hans Holbeins d. J. von 1521/22, die in extremem Verismus die genuine figurative Problematik des toten Körpers Christi auf die Spitze treibt: Denn nichts scheint in dieser Darstellung auf Transzendenz und auf Erlösung zu verweisen. Der tote Körper ist isoliert; keine Klagefiguren stellen die Empathiebrücke zu den Betrachtern her und lenken auf diese Weise deren Wahrnehmungen. Eben dieses Agieren *in extremis*, das die Normen des *decorum* an die Grenze des sie Sprengenden treibt, unterstellt Marek Holbein als Kalkül, indem sie die bildtheoretischen und anthropologischen Dimensionen der Darstellung eines toten Körpers durchdenkt.

Ebenfalls im Sujet angelegt ist die Ambiguität, die Kirsten Dickhaut in den Blick nimmt. Denn den von ihr in Bild und Text untersuchten Hexen wurde im Diskurs der Frühen Neuzeit eine ambige Physis zugeschrieben. Als Angehörige verschiedener Welten symbolisierten sie den Übergang zwischen himmlischer und irdischer Sphäre; ihr anthropomorphes Äußeres galt mithin als Täuschung über ihr wahres Wesen.

Was diese Ambiguität für Folgen hat, wie sie in Text und Bild verhandelt wird, und wie dabei auf die Erzeugung von Evidenz hin gearbeitet wird, untersucht

Dickhaut mit Bezug auf Hans Baldung Griens Frankfurter Darstellung zweier Hexen und Gianfrancesco Pico della Mirandolas Dialog *la Strega*. In ihnen werden zwei Verständnisweisen von Ambiguität verhandelt. Die eine setzt ein Zeichenmodell im Sinne der *claritas* voraus, das andere eines der *obscuritas*. Während Picos Argumentation auf die *obscuritas* setzt, um auch hilfreiche Handlungen der Hexen als dämonische ausweisen zu können, zielt das Gemälde auf eine Problematisierung dieses Zeichenkonzepts. Diese Ambiguitäten werden nun über die Hexen verhandelt, d.h. sie sind nur Mittel zum Zweck der Behandlung semiotischer Probleme.

Den Akt einer nachträglichen Dekontextualisierung von skulpturalen Werken, der mit einer gewissen Umsemantisierung einher geht, führt Gerald Schröder am Beispiel von Michelangelos *prigioni* für das Grabmal Papst Julius II. vor. Weil dieses Projekt in den ursprünglich geplanten Dimensionen scheiterte und es für die unvollendeten Atlanten keine Verwendung mehr gab, blieben sie zunächst in Michelangelos Werkstatt, bis Bernardo Buontalenti sie in die künstliche Grotte im Garten des *Palazzo Pitti* integrierte. Was also als Bau- skulptur für ein Papstgrabmal gedacht war, wurde durch diesen Vorgang Schmuck einer profanen Gartengrotte – jedoch handelt es sich um eine Zweitverwendung mit Kalkül: denn das *non finito* dieser Skulpturen wird, wie Gerhard Schröder zeigt, positiv gewendet. In der Grotte werden die Skulpturen als Figuren der Vagheit inszeniert – sie können das, weil der Raum einer Grotte an den Grenzen höfischer Repräsentation lag und so die Fantasie als Ausnahme von der Regel ermöglichte.

Wie sich um die Mitte des 16. Jahrhunderts das Schreiben zwischen den Polen Kunst/*ars* auf der einen Seite und Natur bzw. Ehrlichkeit (*simplicité*) auf der anderen Seite bewegt, wie in diesem Sinne der petrarkistische Liebesdiskurs verhandelt wird und hierbei mit den Maximen der rhetorischen Produktionsästhetik umgegangen wird, untersucht Jörg Robert in seinem Beitrag über Pierre de Ronsard und Joachim Du Bellay. So rekurriert ersterer in seiner *Élégie* nicht allein auf den petrarkistischen Liebesdiskurs, sondern auch auf die antike ovidisch-elegische Liebesdichtung und stellt hierdurch den Petrarkismus in Frage. An die Stelle der unerfüllbaren Liebesehnsucht tritt so die als Ideal propagierte Liebeserfüllung. Robert erkennt darin den Umbau des Konzepts literarischer *imitatio*, wie er sich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vollzieht. Überdies setzt Ronsard die aufgerufenen Systeme in eine Wertrelation; das antike ist dem neuen nicht nur poetisch, sondern auch ethisch überlegen. Dies verbindet sich mit der Propagierung einer Kategorie, die im Kern auf die Erosion des rhetorischen Gefüges abzielt: die *simplicité*, die also zu einem ethischen und stilistisch-poetologischen Konzept zugleich avanciert. Sie wird als Gegenbegriff zur „Kunst“ mit der Konnotation von demonstrierter Artifizialität aufgebaut, wodurch die rhetorische Produktionsästhetik auf den Prüfstand gestellt wird. Doch Robert zeigt gleichfalls das utopische Moment dieser Strategien auf, weil – noch – nur innerhalb des Bezugsrahmens der Rhetorik deren Brechung

propagiert wird. So lautet sein Fazit: „Vorerst“, also um die Mitte des 16. Jahrhunderts, kann „die Kunst nur gelehrt, aber nicht ‚vergessen‘ werden“ – es gibt um die Mitte des 16. Jahrhunderts noch kein jenseits der *imitatio*, und damit jenseits der „Kunst“, allenfalls deren „innersystemische Revision“.

Der petrarkistische Diskurs bildet auch den Horizont des musikwissenschaftlichen Beitrags von Alexandra Ziane, welche die Frage nach der Repräsentation der Liebe in der um 1600 vergleichsweise neuen Gattung, dem musikalischen Madrigal, in den Blick nimmt. Durch den wiederholten Rekurs auf die Schlusscanzone des *Canzoniere* sind die Ambiguitäten zwischen der profanen und der religiösen Ebene angelegt. Denn die dort besungene „Vergine Bella“ oszilliert zwischen Petrarca's Laura, der Jungfrau Maria und der Braut aus dem biblischen *Hohelied*.

Wie Ziane zeigt, werden diese Ambiguitäten in der Musikalisierung ausgespielt, denn das Madrigal war sowohl eine profane, als auch eine religiöse Gattung; vereindeutigende Zuordnungen durch spezifische Ausdrucksformen fehlen. Ohne eine Titulierung oder Kontextualisierung eines Madrigals etwa in einer Sammlung allein religiöser Madrigale kann ein Hörer folglich die Frage, wer mit der besungenen Jungfrau gemeint und welcher Ebene das Madrigal mithin zuzuordnen ist, nicht leisten. Ähnliches gilt für musikalische Bearbeitungen des Maria-Aurora-Topos. Ist aber überdies der Kontext nicht eindeutig, weil, wie in Giovanni Francesco Aneris *Selva armonica* (1617) profan-mythologische Themen und geistliche Stücke miteinander kombiniert werden, lassen sich die Gesänge auf die Aurora als Lieder auf Maria ansehen. Ganz offensichtlich besteht für den Komponisten in diesen Anspielungs- und Offenheitsstrukturen ein reizvolles Moment.

Die Spreizung der musikalischen Gattung des Madrigals ist das Thema von Laurenz Lütteken. Er analysiert es am Beispiel von Claudio Monteverdis *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, der erstaunlicherweise in einem Madrigalbuch, den *Madrigali guerreri, et amorosi* (1638) publiziert ist. Das Werk ist in der Struktur szenisch angelegt, aber die Anlage ist durch die Einfügung eines Erzählers eigenartig gebrochen. Die Grenzen zwischen Repräsentation und Darstellung werden außer Kraft gesetzt, und es wird mit zahlreichen satztechnischen Regelverstößen gearbeitet. Lütteken zeigt, dass Monteverdis Erfindung einer neuen Stillage diese Struktur keineswegs hinreichend sanktioniert. Offensichtlich reflektiert Monteverdi in der komponierten Musik selbst in einer mit radikalen Normverstößen einhergehenden Form, die bis dato nicht einmal denkbar war, die Möglichkeiten musikalisch-szenischer Darstellung.

Verstöße gegen die etablierten Normen cinquecentesken Dichtens und das Unterlaufen tradierter Gattungsschemata zeichnen auch das Œuvre des barocken Lyrikers Giambattista Marino aus, der zeitlich parallel mit Monteverdi arbeitete. Insbesondere sein *Adone* von 1623, ein Epos mit gewaltigem Umfang, das die Liebesgeschichte von Venus und Adonis erzählt, zeichnet sich durch ein Übermaß an *elocutio* und *actio* aus sowie durch die *amplificatio* der Darstellung

infolge der Erweiterung der Haupthandlung um sekundäre Geschichten. Was der früheren Forschung als „leere Rhetorisierung“ und als Kennzeichen einer „pathologischen“ Entwicklung galt, welche letztlich die gesamte Epoche prägte, wird mittlerweile als durchaus bewusste Strategie gesehen, die mit bestimmten Kalkülen verbunden ist.

Jörn Steigerwald charakterisiert diese in einer, wie er es nennt, „Korrosion“ der Gattung des Epos, die sich der Absicht verdankt, das Heldenepos in ein Friedens- und Liebesepos zu transformieren, also ein neues Genre zu begründen. Er stützt dies auf den Kommentar von Jean Chapelain von 1630, welcher der Pariser Edition beigegeben war und dem Werk „nouveauauté“ als „poème de paix“ attestierte. Was also den Zeitgenossen als Erosion basaler rhetorischer Kategorien erschienen sein muss, ist nach Steigerwald vielmehr die Folge einer auf die Gattungsgenese zielenden Gattungsmischung, die auf dem Erkennen einer Leerstelle im Gattungssystem beruht.

Mit einer anderen Perspektive liest David Nelting den *Adone*. Er geht von Marinos Umgang mit der rhetorischen Kategorie aus, die seit dem 16. Jahrhundert wohl zu der zentralen avancierte, nämlich dem *decorum* bzw. *aptum*. Weil die in der frühneuzeitlichen Poetikdebatte breit verhandelten Sinngefüge, Stilordnungen und moralisch-ethischen Funktionalisierungen des *aptum* im *Adone* nicht mehr greifen und durch eine selbstverliebte, die epische Einheit auflösende Deskriptionskunst ersetzt sind, konstatiert Nelting eine umfassende Entwertung dieses Prinzips, die sich nicht mehr mit dem aus dem *romanzo cavalleresco* oder anderen komisch-parodistischen Texten der Frühen Neuzeit bekannten und im Rahmen höfischer Gesellschaftskultur entfalteten Spiels mit den Konventionen des *aptum* verrechnen lässt. Nach Nelting zielt Marino damit tatsächlich auf eine Erodierung des rhetorischen Systems. Das Prinzip texttranszendenter Semantik wird aufgekündigt: das „poème de paix“ ist in den Worten Neltings viel eher ein „poème sur rien.“ Was an die Stelle tritt, ist eine „neue Poetologie“, die Dichten als eklektisches Exzerpieren versteht, die Exzerpte unabhängig von ihrem ursprünglichen Sinnzusammenhang verwendet und der Verfügungsmächtigkeit des poetischen *ingegno* unterstellt.

Wie um 1600 ein theoretisch reflektierter Maler wie Peter Paul Rubens nach der Rückkehr aus Italien, wo er sich intensiv mit einer auf rhetorischen Prinzipien basierenden erzählenden Figurenmalerei auseinander gesetzt hatte, in seiner Heimatstadt Antwerpen weiterarbeitete, ist das Thema von Christine Göttler. Sie zeigt, wie das strukturell unkonventionelle Silensgemälde in der Wiener Akademie der Bildenden Künste, in dem die bacchantische Figurenszene mit einem monumentalen Prunkgeschirr-Stilleben kombiniert ist, Rubens zur Demonstration einer spezifisch niederländischen Malkultur und Geisteshaltung diente. Denn durch die Verwendung von niedrigen und „rustikalen“ Elementen unterläuft er zwar Gattungsnormen, nutzt aber die künstlerischen Strategien des *ingenium* und des Witzes, die Karel van Mander im *Schilder-Boeck* von 1604 unter dem Begriff der „bootsicheyt“ als zentrales Element einer niederländischen

Malerei definierte. So macht er das Gemälde nicht nur zum Emblem seiner eigenen „weinroten“ („rubens“) Malerei, sondern auch zum Programmbild einer *imbibitio*, eines „Einsaugens“, das – so die These der Autorin – die spezifisch niederländische Form des künstlerischen *ingeniums* und der künstlerischen Inspiration anschaulich vorführt.

Wie eng insbesondere im frühen 17. Jahrhundert die Ambiguität auf der erzählerischen Ebene mit erotischem Potential verknüpft ist, zeigt Peter Burgard an zwei prominenten Beispielen: Caravaggios *Ungläubigem Thomas* und Gian Lorenzo Berninis *hl. Theresa*. Bietet der Rezeptionskontext von Caravaggios Gemälde solchen Bildstrukturen einen ihnen offensichtlich in gewissen Grenzen angemessenen Rahmen, so greift dieses Interpretament nicht für Berninis monumentale Figurengruppe, die sich in der Familienkapelle der Cornaro in S. Maria della Vittoria der nahsichtigen, intimen Betrachtung eindeutig entzieht. Wie sich hier und in der Münchner *Asamkirche* die Grenzen des Profanen und Sakralen intrinsisch verknüpfen, diskutiert Burgard mittels des Theorems der Desakralisierung.

Was für die Künste des 17. Jahrhundert also durchaus kontrovers diskutiert wird, steht für ein um die Mitte des 18. Jahrhunderts entstandenes Gemälde wie Giambattista Piazzettas *Pastorale* im Kölner Wallraf-Richartz-Museum, das Wolf-Dietrich Löhr analysiert, nicht mehr ernsthaft in Frage. Denn Piazzettas Gemälde verweigert sich hartnäckig einer Sinnbestimmung auf erzählerischer Ebene. Weil den Bildpersonen die Attribute fehlen und die Interaktionen der Figuren gering sind, scheiterten bislang alle Versuche der Forschung, das Figurenpersonal in einen Handlungszusammenhang oder in eine galante, moralisierende oder allegorische Erzählung zu integrieren. Für Löhr ist dies der Ansatzpunkt seiner Bildlektüre: er konstatiert stattdessen eine demonstrative Hinwendung Piazzettas zu den intrinsischen Themen der Malerei, zur Faktur des Bildes, die aber nicht – wie in der Tradition der venezianischen Malerei üblich – im Sinne einer selbstbezüglichen Dimension den Inhalt auf semantischer Ebene erweitern, sondern ihn vielmehr ersetzen. Indem die Beziehung zwischen *res* und *verba* zerbrochen ist, hat das Kunstwerk seine semantische Tragfähigkeit eingebüßt. Es wird, wie Löhr zeigt, zum Lehrstück des *chiaroscuro* und zielt auf reinen Genuss. Gemalt ist es für ein spezifisches Milieu, das die aufgerufene Kunstgeschichte zu benennen und goutieren weiß, und es entfaltet seinen Sinn erst vor der Folie entsprechender Bildersammlungen.

Resümee

Was bedeuten, abschließend gefragt, diese empirischen Ergebnisse nun für die eingangs gestellte Frage nach möglichen Erosionen der Rhetorik vor deren veritablem Ende? Versucht man die Beiträge zu resümieren – und dies sei hier, der besonderen Struktur des Bandes wegen, der ja von einer Frage seinen Ausgang nahm, versucht – lässt sich zeigen, dass sie in der Tendenz zu einem ähnlichen Ergebnis kommen, allerdings sowohl in Details, als aber auch in der Bewertung

der beobachteten Phänomene zumindest in gradueller Hinsicht divergieren. Es zeichnet sich ab, dass bestimmte Gattungen offensichtlich zum Austesten produktionsästhetischer Regeln oder zur (spielerischen) Negation derselben stimulieren. In ihnen begegnen folglich vermehrt Strategien der Ambiguisierung oder allgemein der Norm- und Gattungsverstöße. Dies sind solche Gattungen – oder im übertragenen Sinne auf die Architektur: solche Räume –, die per se ein niedriges *decorum* haben, wie die von Ziane analysierte *canzonetta* in der Musik oder die Grotte in einem Garten, die nach Schröder für die Aufnahme unvollendeter Skulpturen hervorragend geeignet ist. Dies gilt auch für zwar nicht per se niedrige, aber vergleichsweise junge Gattungen, wie etwa das sich im 16. Jahrhundert ausbildende, meist Liebeslyrik umsetzende Madrigal in der Musik,⁵¹ dem Monteverdi seinen strukturell kühnen *Combattimento* zuordnet; und es gilt weiterhin für das religiöse Gemälde in einer Sammlung, dessen Profil in Abgrenzung zu einem Devotionsbild auf der einen und einem tatsächlich allein dem ästhetischen *diletto* dienenden Werk auf der anderen Seite in der Frühen Neuzeit noch nicht hinreichend definiert war.⁵² In dieser Gattung können Gemälde wie die von Burgard untersuchte „Leugnung Petri“ oder die hier eingangs vorgestellten Profan-sakral-Vertauschungen in der Malerei des frühen 17. Jahrhunderts in gewisser Weise bzw. in gewissen Grenzen als sanktioniert gelten.⁵³ Für beide Gattungen, das Madrigal ebenso wie das Sammlerbild, gilt, dass es keine *rein* religiösen Gattungen sind; denn es gibt ebenso weltliche wie religiöse Madrigale (*madrigali spirituali*) – ja erstere überwiegen sogar stark –,⁵⁴ wie es auch Sammlerbilder mit profanen und solche mit religiösen Sujets gibt. Offensichtlich hat dieses unspezifische Moment in der Gattungsanlage entsprechende Forcierungen auf der Ebene der Sujets, wie Ziane sie für das Madrigal untersucht, stimuliert.⁵⁵ Darüber hinaus war es aber wohl auch die Neuheit dieser Gattungen, also das Faktum, dass sie nicht den tradierten ‚Apparat‘ ihrer Diskursivierung gegebenenfalls seit der Antike mitbrachten, das die entsprechenden Ausreizungen der Möglichkeiten anregte. Diese Gattungen wurden sozusagen als Raum des Lizentiösen betrachtet, in dem ungewöhnliche Verfahrensweisen erprobt werden konnten. Diese empirischen Beobachtungen konvergieren mit den gattungstheoretischen Überlegungen Klaus W. Hempfers,

51 Allg. zu dieser Gattung: James Haar: s.v. Madrigal. IV–X, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil. Bd. 7. Kassel u.a. 1997, Sp. 1544–1559.

52 Valeska von Rosen: Implicit decontextualization, in: Gail Feigenbaum, Sybille Ebert-Schifferer (Hgg.), *Sacred Possessions: collecting Italian religious art; 1500–1900*. Los Angeles 2011, S. 39–54.

53 Zur schwierigen Bestimmung eines *decorum* für das religiöse Sammlerbild siehe: von Rosen, Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren, Kap. III, S. 103–238.

54 Haar, s.v. Madrigal.

55 Vgl. auch die entsprechenden Überlegungen in meiner Untersuchung: Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren für das Sammlerbild.

wonach die Einführung neuer, vergleichsweise niedrigerer Gattungen per se mit einem Normverstoß einhergeht.⁵⁶

Aber wie steht es mit Normverstößen in solchen Gattungen, die eine lange Tradition seit der Antike haben und denen ein hohes *decorum* eignet, wie dem Epos oder der Elegie? Dass die von Steigerwald, Nelting und Robert beobachteten Veränderungen zentraler produktionsästhetischer Kategorien Produkte eines Umbaus des rhetorischen Modells sind, aber nicht sein Ende, ist das klare Votum des letzteren. Die von ihm untersuchte Relation von *ars* und *natura* führe „nicht zur Erosion des Kunst-Systems [...], sondern zu seiner Restabilisierung“.⁵⁷ Aber wie sieht es im frühen 17. Jahrhundert bei Marino aus, dessen gewaltiges Epos alle Regeln zu sprengen scheint? Haben wir es hier mit dem Anfang vom Ende zu tun, also dem Beginn eines Prozesses schrittweiser Erudierung, der sich in einer *longue durée* bis in das ausgehende 18. Jahrhundert vollzieht? In den beiden, dem *Adone* gewidmeten Beiträgen zeigt sich, wie sehr die Antwort auf diese Frage von der Perspektive der Fragenden abhängig ist. Zieht Steigerwald, der Marino die Transformation und letztlich die Erfindung einer neuen Gattung attestiert, als Beleg eine frühe Rezeption des Texts durch einen Theoretiker (Chapelain) heran, so stützt Nelting seine Analyse, die zum Ergebnis einer „subjektivierende[n] Gattungsspreizung als Kappung der Gattungstradition“ und der Negation des *aptum*-Gefüges kommt, wodurch sich der Dichter „jenseits der auf Sinnstiftung angelegten frühneuzeitlichen Rhetorik“⁵⁸ befände, an markanten Stellen auf Marinos eigene Aussagen.

An diesem Beispiel wird eine im Thema angelegte Schwierigkeit offenkundig: Wo nun exakt die Grenze verläuft zwischen äußerster Dehnung der Regeln, die aber gleichwohl als Folie existieren, und ihrer tatsächlichen Negation, und was als spielerische Destruktion von Normen, als ihre bewusste Transgression, gezielte Subvertierung oder Parodierung zu klassifizieren ist, und was wiederum als Baustein in einem Prozess der tatsächlich Erodierung eines Systems, lässt sich kaum bestimmen und entsprechend wird die Forschercommunity diesbezüglich selten mit einer Stimme sprechen. Das Beispiel Marino zeigt aber auch – und Neltings Formulierung einer „*subjektiven* Gattungsspreizung“⁵⁹ legt dies nahe –, dass es sich bei solchen Destruktionen um die Aktivitäten einiger weniger Künstler handelt. Ihnen stehen im 17. Jahrhundert auch institutionell flankierte Bestrebungen gegenüber, das rhetorische Normengefüge zu verfestigen. Im Bereich der bildenden Künste ist vor allem an die Gründungen der

56 Klaus W. Hempfer: Gattungskonstitution als Normverletzung: Zum Problem der Poetik der niederen Gattungen im Kontext der Regelpoetik, in: Werner Helmich, Astrid Poier-Bernhard (Hgg.), *Poetologische Umbrüche: Romanistische Studien zu Ehren von Ulrich Schulz-Buschhaus*. München 2002, S. 240–253.

57 Siehe den Beitrag von Robert in diesem Band.

58 Siehe den Beitrag von Nelting in diesem Band.

59 Ebd. (Hervorh. V.v.R).

Akademien zu denken, die ihr Regelwerk selbstverständlich an der Rhetorik ausrichten. Man kann dies als durchaus notwendige Reaktion⁶⁰ auf den in vielen dieser Beiträge beleuchteten Umbau des tradierten produktionsästhetischen Gefüges erachten. Sie wiederum ist die Folge der Ausdifferenzierungen der Künste durch die Darstellungswürdigkeit neuer Sujets, die Erschließung neuer Wissensbestände und die Entstehung neuer Gattungen und Aufgaben. Denn diesen Prozessen korrespondieren immer stärkere autoritative Strategien, die das rhetorische Regelwerk so lange festzuzurren versuchen, bis es seine Verbindlichkeit in der Sattelzeit um 1800 endgültig eingebüßt hat.

Literaturverzeichnis

- Ames-Lewis, Francis, Anka Bednarek (Hgg.), *Decorum in Renaissance narrative art: papers delivered at the annual conference of the Association of Art Historians*, April 1991. London 1992.
- Bätschmann, Oskar: ‚Lot und seine Töchter‘ im Louvre: Metaphorik, Antithetik und Ambiguität in einem niederländischen Gemälde des frühen 16. Jahrhunderts, in: *Städels-Jahrbuch* 8 (1981), S. 159–185.
- Baxandall, Michael: *Giotto and the Orators: humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition, 1350–1450*. Oxford 1971.
- Bernecker, Roland, Thomas Steinfeld: s.v. Amphibolie, Ambiguität, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. von Gert Ueding u.a. Bd. 1. Tübingen 1992, Sp. 436–444.
- Bode, Christoph: s.v. Ambiguität, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* 1 (1997), S. 67–70.
- Causa, Stefano: *Caracciolo: L'opera completa*. Neapel 2000.
- Dadelsen, Georg von: s.v. Parodie und Kontrafaktur, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil. Bd. 7. Kassel u.a., Stuttgart u.a. 1997, Sp. 1394–1416.
- Dentice (del Pesce), Scipione: *Il quinto libro de madrigali spirituali a cinque voci*. Neapel 1629.
- Dockhorn, Klaus: *Macht und Wirkung der Rhetorik*. Bad Homburg v. d. H. 1968.
- Ferrari, Oreste: Sul tema del presagio della Passione, e su altri connessi, principalmente nell'età della 'riforma cattolica', in: *Storia dell'arte* 61 (1987), S. 201–224.
- Föcking, Marc: "Rime Sacre" und die Genese des barocken Stils – Untersuchungen zur Stilgeschichte geistlicher Lyrik in Italien 1536–1614. Stuttgart 1994.
- Fuhrmann, Manfred: *Obscuritas*. Das Problem der Dunkelheit in der rhetorischen und literarästhetischen Theorie der Antike, in: Wolfgang Iser (Hg.), *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne (Poetik und Hermeneutik 2)*. München 1966, S. 47–72.
- Fumaroli, Marc: *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et "res literaria" de la renaissance au seuil de l'époque classique*. Genève 1980.

⁶⁰ Jan-Dirk Müller, Jörg Robert (Hgg.), *Maske und Mosaik: Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert*. Berlin 2007, S. 8.

- Gilio da Fabriano, Giovanni Andrea: Dialogho nel quale si ragiona delli errori e degli abusi de' pittori circa l'histoire, in: Paola Barocchi (Hg.), *Tratti d'arte del Cinquecento fra manierismo e contrariforma*. Bd. II. Bari 1961, S. 5–116.
- Goldstein, Carl: Rhetoric and art history in the Italian Renaissance and baroque, in: *The art bulletin* 73 (1991), S. 641–652.
- Haar, James: s.v. Madrigal. IV–X, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil. Bd. 7. Kassel u.a., Stuttgart u.a. 1997, Sp. 1544–1559.
- Hammer-Tugendhat, Daniela: Wider die Glättung von Widersprüchen : zu Pieter Aertens ‚Christus bei Maria und Martha‘, in: Peter K. Klein, Regine Prange (Hgg.), *Zeiten- spiegelerung : zur Bedeutung von Traditionen in Kunst und Kunstwissenschaft*. Berlin 1998, S. 95–107.
- Harten, Jürgen, Jean-Hubert Martin (Hgg.), *Caravaggio. Originale und Kopien im Spiegel der Forschung*. Ostfildern 2006.
- Haug, Walter: Geheimnis und dunkler Stil, in: Aleida Assmann, Jan Assmann (Hgg.), *Schleier und Schwelle*. Bd. 2: Geheimnis und Offenbarung. München 1998, S. 203–217.
- Hempfer, Klaus W.: Gattungskonstitution als Normverletzung: Zum Problem der Poetik der niederen Gattungen im Kontext der Regelpoetik, in: Werner Helmich, Astrid Poier-Bernhard (Hgg.), *Poetologische Umbrüche*. Romanistische Studien zu Ehren von Ulrich Schulz-Buschhaus. München 2002.
- Interián de Ayala, Juan: *Pictor christianus eruditus – sive de erroribus, qui passim admittuntur circa pingendas, atque effingendas sacras imagines*. Madrid 1730.
- Krieger, Verena, Rachel Mader (Hgg.), *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*. Köln 2010.
- Krieger, Verena: „At war with the obvious“ – Kulturen der Ambiguität. Historische, psychologische und ästhetische Dimensionen des Mehrdeutigen, in: dies., Rachel Mader (Hgg.), *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*. Köln 2010, S. 13–49.
- Lange, Hans-Joachim: *Aemulatio veterum sive de optimo genere dicendi – die Entstehung des Barockstils im XVI. Jahrhundert durch eine Geschmacksverschiebung in Richtung der Stile des manieristischen Typs*. Bern 1974.
- Lausberg, Heinrich: *Handbuch der literarischen Rhetorik*. München 1960.
- Lauts, Jan: *Katalog Alte Meister bis 1800*. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Karlsruhe 1966.
- Leopold, Silke: *Claudio Monteverdi und seine Zeit*. Laaber 21993.
- Leopold, Silke: Einleitung, in: dies. (Hg.), *Musikalische Metamorphosen. Formen und Geschichte der Bearbeitung*. Kassel 1992, S. 7–10.
- Lichtenstein, Jacqueline: *The Eloquence of Color: rhetoric and painting in the French Classical Age*. Berkeley (California) 1993.
- Liebert, Andreas: *Die Bedeutung des Wertesystems der Rhetorik für das deutsche Musikdenken im 18. und 19. Jahrhundert*. Frankfurt a.M. 1993, S. 139–148.
- Marino, Giambattista: *La Galeria*. Hg. von Marzio Pieri. Bd. 1. Padua 1979, Nr. 25, S. 61.
- Marino, Giambattista: *La galeria*. Zweisprachige Auswahl. Ital./dt. Ausgew. u. übers. von Christiane Kruse und Rainer Stillers, unter Mitarbeit von Christiane Ott. Mainz 2009.
- Michels, Norbert: *Bewegung zwischen Ethos und Pathos – zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*. Münster 1988.
- Mildner-Flesch, Ursula: *Das Decorum. Herkunft, Wesen und Wirkung des Sujetstils am Beispiel Nicolas Poussins*. Sankt Augustin 1983 (Kölner Forschungen zu Kunst und Altertum 5).

- Moir, Alfred: *The Italian Followers of Caravaggio*. Cambridge (MA) 1967.
- Molanus, Johannes: *De Picturis et Imaginibus Sacris*. Löwen 1570 (erweiterte Edition um den Titel: *De historia SS. imaginum et picturam pro vero earum usu contra abusum: libri IV*, Löwen 1594. Hg. u. ins Frz. übers. von François Boespflug und Olivier Christin. Paris 1996.).
- Müller, Jan-Dirk, Jörg Robert (Hgg.), *Maske und Mosaik: Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert*. Berlin 2007.
- Orlich, Rufina: *Die Parodiemessen von Orlando di Lasso*. München 1985.
- Paleotti, Gabriele: *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (1582), in: Paola Barocchi (Hg.), *Tratti d'arte del Cinquecento fra manierismo e contrariforma*. Bd. II. Bari 1961, S. 117–509.
- Pepper, D. Steffen: *Guido Reni: l'opera completa*. Novara 1988.
- Plett, Heinrich F.: *Rhetorik der Affekte – englische Wirkungsästhetik im Zeitalter der Renaissance*. Tübingen 1975.
- Plett, Heinrich F. (Hg.), *Renaissance Rhetorik/Renaissance Rhetoric*. Berlin, New York 1993.
- Rosen, Valeska von: *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*. Berlin 2011 (2009).
- Rosen, Valeska von: *Implicit decontextualization*, in: Gail Feigenbaum, Sybille Ebert-Schifferer (Hgg.), *Sacred Possessions: collecting Italian religious art; 1500–1900*. Los Angeles 2011, S. 39–54.
- Söldner, Magdalene: *Untersuchungen zu liegenden Eroten in der hellenistischen und römischen Kunst*. 2 Bde. Frankfurt a.M. u.a. 1986.
- Tarling, Judy: *The Weapons of Rhetoric. A Guide for Musicians and Audiences*. St. Albans 2004.
- Thimann, Michael: s.v. *Decorum*, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon für Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*. Stuttgart 2003, S. 64–68.
- Till, Dietmar: *Transformationen der Rhetorik – Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen 2004.
- Ullrich, Wolfgang: *Grundrisse einer philosophischen Begriffsgeschichte von Ambiguität*, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 32 (1989), S. 121–169.
- Ziane, Alexandra: *Amor divino – Amor profano. Liebe in geistlicher Musik und bildender Kunst in Rom um 1600* (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik 16). Paderborn 2011.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Battistello Caracciolo: *Bambino Gesù oder Schlafender Amor (?)*, Öl auf Leinwand, vor 1617, 72,5 x 96,5 cm, Palermo, Palazzo Abatellis (ehemals Tabularium di Monreale); aus: Stefano Causa: *Caracciolo: L'opera completa*. Neapel 2000, Nr. A 40, S. 184.
- Abb. 2: Caravaggio: *Schlafender Cupido*, Öl auf Leinwand, 1608, 72 x 105 cm, Florenz, Galleria Pitti; aus: Oreste Ferrari: *Sul tema del presagio della Passione, e su altri connessi, principalmente nell' età della 'riforma cattolica'*, in: *Storia dell'arte* 61 (1987), S. 201–224, Abb. 20.
- Abb. 3: *Hellenistischer Bronzeeros*, Bronze, um 200 v. Chr., 78 cm (Länge), New York, Metropolitan Museum, Inv.nr. 43.11.4; aus: Magdalene Söldner: *Untersuchun-*

gen zu liegenden Eroten in der hellenistischen und römischen Kunst. 2 Bde. Frankfurt a.M. u.a. 1986, passim.

- Abb. 4: Guido Reni: *Bambino Gesù*, Öl auf Leinwand, 1614/1620 (?), 23,75 x 30 cm, Washington, Osuna Gallery; aus: D. Steffen Pepper: Guido Reni: l'opera completa. Novara 1988, Nr. 17, S. 330f., Abb. 11.
- Abb. 5: Nach Francesco Albani: *Bambino Gesù*, Kupferstich, ca. 1633, o.M., Rom, Calcografia Nazionale; aus: Oreste Ferrari: Sul tema del presagio della Passione, e su altri connessi, principalmente nell' età della 'riforma cattolica', in: Storia dell' arte 61 (1987), S. 201–224, Abb. 20.
- Abb. 6: Guido Reni (Umkreis): *Bambino Gesù*, Öl auf Leinwand, o.J., 74 x 99 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle; aus: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Katalog Alte Meister bis 1800. Bearb. von Jan Lauts. Karlsruhe 1966, S. 249.
- Abb. 7: Guido Reni: *Bambino Gesù*, Öl auf Leinwand, 1634/1635, 86 x 110 cm, England, Privatsammlung, aus: D. Steffen Pepper: Guido Reni: l'opera completa. Novara 1988, Nr. 35, S. 338f.
- Abb. 8: Tizian: *Venus von Urbino*, Öl auf Leinwand, 1538, 119 x 165 cm, Florenz, Uffizien; aus: Filippo Pedrocchi (Hg.), Tizian. München 2000, S. 167, Abb. 106.
- Abb. 9: Guido Reni: *Maria mit schlafendem Jesuskind*, Öl auf Leinwand, 1627, 92 x 110 cm, Rom, Galleria Doria Pamphilij; aus: D. Steffen Pepper: Guido Reni: l'opera completa. Novara 1988, Nr. 105, S. 264, Abb. 96.
- Abb. 10: Caravaggio: *Schlafender Amor*, Öl auf Leinwand, 1600–02 (?), 65,4 x 105,4 cm, Indianapolis, Indianapolis Museum of Art; aus: siehe Federica Gasparrini, in: Jürgen Harten, Jean-Hubert Martin (Hgg.), Caravaggio. Originale und Kopien im Spiegel der Forschung. Ostfildern 2006, Nr. 2, S. 206f.
- Abb. 11: Bartolomeo Cavarozzi (?): *Schlafender Jesusknabe*, Öl auf Leinwand, 1617–1619, 75 x 100 cm, Madrid, Museo del Prado; aus: Alfred Moir: The Italian Followers of Caravaggio. Bd. 1. Cambridge (MA) 1967, S. 114f.