

franz. *decoré*, *bienséance*, *convenance*) besitzt eine ästhetische, eine ethische und eine sozial-distinktive Bedeutungsebene. In der Kunstwissenschaft bezeichnet D. einerseits ganz allgemein das angemessene Verhältnis eines Bildgegenstandes oder einer architektonischen Form zu Anbringungsort und Auftraggeber, andererseits als systemimmanente Kategorie aber auch das harmonische Zusammenspiel der Teile in der kompositionellen Binnenstruktur eines Kunstwerks. Obgleich das D. immer wieder theoretisiert wurde, ist es keinen festen Regeln unterworfen, sondern stets relativ auf Publikum, Umstände, Thema und Ort bezogen und im individuellen Fall von Künstler und Auftraggeber abzuwägen. Dennoch hat sich in der Kunstgeschichte eine Reihe von verbindlichen Prägungen thematisch-räumlicher Funktionszusammenhänge etabliert, an denen die Wirksamkeit des D. greifbar wird – etwa wenn mythologische Szenen der Göttin Diana mit ihren keuschen Nymphen als angemessen für die Ausstattung von Schlafgemächern fürstlicher Auftraggeberinnen betrachtet werden oder Philosophenbildnisse der Würde des Aufstellungsortes in einer Bibliothek entsprechen. Als wirkungsmächtige Kontrollinstanz erscheint das D. zunächst in der antiken Rhetorik, überdauert in begrifflichen Derivaten das Mittelalter und erlangt in der italienischen Renaissance wieder eine zentrale Bedeutung. Relevant bleibt der Begriff bis in die Epoche des Neoklassizismus. Mit der Entstehung der subjektiven Kunstautonomie wird er am Beginn der Moderne zwar de facto bedeutungslos, doch bleibt zu fragen, ob die unter den Begriff fallenden Kriterien der sozialen, politischen oder thematischen Angemessenheit nicht bis heute in allen Fragen politischer und öffentlicher Repräsentationskunst relevant geblieben sind.

Antike

Unter die Zuständigkeit des D. fallen in der antiken Rhetorik: die Thema und Ort angemessene Stilwahl der Rede, deren Länge und Aufbau sowie richtiger Zeitpunkt, sprachlicher Charakter und wirkungsästhetische Dimension. Seit dem 5. Jh. v.Chr. finden sich bei Aristophanes, Platon, Isokrates und Aristoteles Erörterungen über das Angemessene und das Verhältnis zwischen Sprache und thematisiertem Gegenstand. Ausführlichere Passagen zum D. liefern Cicero und Quintilian sowie – von besonderer Wirkung auf die frühneuzeitliche Kunsttheorie – die *Ars poetica* des Horaz. Die römische Rhetorik systematisiert die Thema, Ort und Publikum angemessenen Stillagen der Rede mit Hilfe der *genera dicendi* (hu-

Decorum

Das D. – das ›Angemessene‹ und ›Schickliche‹, aber auch das ›harmonisch Schöne, Wahre und Gute‹ – ist eine der wirkungsmächtigen Kategorien in der Reflexion über die richtige Verwendung künstlerischer Mittel in Rhetorik, Dichtung und bildender Kunst. Der Begriff (griech. *prépon*; lat. *decor*, *decorum*, *decus*, *aptum*, *convenientia*; ital. *decoro*, *convenevolezza*;

milis, mediocris, gravis) und liefert damit eine den Ansprüchen des D. geschuldete Unterteilung, die auch Eingang in die frühneuzeitliche Kunst- und Architekturtheorie fand. Doch ist das D. nicht eigentlichen Regeln unterworfen. Ein der bildenden Kunst entnommenes Beispiel Ciceros für die Unmöglichkeit, das D. festen Regeln folgen zu lassen, hat eine größere Wirkungsgeschichte entfaltet: Cicero erwähnt ein berühmtes Gemälde des Timanthes mit der Opferung der Iphigenie, auf dem Agamemnon dargestellt war, der sein schmerzverzerrtes Gesicht mit einem Schleier verbarg, als Beispiel dafür, dass es unangemessen wäre, das volle Ausmaß von Agamemnons Trauer darzustellen. Auch Quintilian (*Institutio oratoria*, 2, 13, 13) zitiert die Passage, um zu veranschaulichen, dass in Rhetorik und Kunst keine Regeln dafür angegeben werden können, was angemessen sei. Damit liegt das D. im stoischen Sinne im Ermessen des *vir bonus* und berührt dessen Urteilsvermögen und *sapientia*. Schon bei Cicero (*Orator*, 21) lässt sich D. daher eindeutig mit einer dezidiert moralphilosophischen Konnotation finden, womit die für die Begriffsgeschichte entscheidende Doppelbedeutung erfasst ist: »Wie im Leben, so ist es auch in der Rede das Schwerste, zu erkennen, was sich schickt. Die Griechen nennen es *prépon*, wir sollten lateinisch wohl *decorum* sagen. Darüber gibt es viele vortreffliche Vorschriften [...]. Unkenntnis darüber führt wie im Leben so sehr häufig auch in Poesie und Prosa zu Fehlern.« Das D. als moralische Kategorie greift zugleich weiter: Der Künstler selbst muss moralisch und sozial hochgestellt sein, um überhaupt einen Sinn für das Schickliche zu entwickeln. Die seit dem Renaissancehumanismus präzise Vorstellung vom gebildeten Künstler als Vertreter einer *ars* – als Gelehrter oder Höfling – liefert die geistesgeschichtliche Voraussetzung für die geforderte Entsprechung von moralischer und künstlerischer Integrität.

Angemessenheit im Sinne von Schönheit, Anmut, Würde, Stimmigkeit im Zusammenspiel der Einzelteile und Wahrscheinlichkeit in der Organisation der Bildhandlung sind Kriterien, die unter die Zuständigkeit des D. fallen. Der *locus classicus* für die Verwendung von D. im Sinne der stimmigen Schönheit eines Werkes der Architektur findet sich bei Vitruv: *Decor* bezeichnet die wohldurchdachte Schönheit eines nach den Kriterien von *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria* und *distributio* geschmackvoll zusammengefügtes Gebäudes: »Decor ist das fehlerfreie Aussehen eines Bauwerks, das aus anerkannten Teilen mit Geschmack geformt ist. Decor wird durch Befolgung von Satzung, [...], oder durch Befolgung von Gewohnheit und Anpassung an die Natur erreicht« (*De architectura*, 1, 2, 5). In diesem Sinn spielt

für Vitruv beim Bau eines Tempels eine entscheidende Rolle, wo und für welchen Gott dieser errichtet werde (*statio*), dass sein Inneres dem Brauch gemäß auf angemessene reiche Weise ausgestattet werde (*consuetudo*), und dass der Standort des Gebäudes der Gesundheit seiner Benutzer zuträglich sei (*natura*), was besonders bei einer medizinischen Heilgottheit wie Äskulap ins Gewicht falle.

Für die bildenden Künste ist eine der Rhetorik vergleichbare Systematik des D. in der Antike nicht überliefert, doch lassen verstreute Angaben seine Anwendung deutlich erkennen. Aristoteles hat in der *Poetik* eine wichtige Unterscheidung getroffen, die auf dem Vergleich mit der bildenden Kunst beruht, wenn die Malerei wie die Dichtkunst den Menschen und seine Handlungen abbildet. Das Ziel aller Nachahmung ist das Sichtbarmachen menschlicher Möglichkeiten, wobei die Kunst vollenden kann, was die Natur nicht zu vollenden vermag, oder sie diese nachahmt (*Poetik*, 1448a). Dabei wird das Drama vom Mythos zusammengehalten, der das ordnende Bezugssystem für die angemessene und in sich stimmige Handlungsweise und Personenbezeichnung bereitstellt. So stellt die Tragödie den Menschen besser, die Komödie ihn gleichwertig und das Satyrspiel ihn schlechter dar als er ist, woraus später Vitruv die angemessenen Ausstattungen der Theaterbühne vom Königspalast bis zu der dem Satyrspiel gebührenden Landschaft mit Grotte ableiten wird (*De architectura*, 5, 8, 9). Eine ähnliche Typologie erkennt Aristoteles auch in der Malerei: Polygnotos, der Hauptvertreter von Ethos und Anstand, hat schönere Menschen gemalt als in der Wirklichkeit existieren, Pauson hässlichere, Dionysos aber ähnliche. Als ästhetische Qualität eignet das D. den Kunstwerken der klassischen Zeit, die als vollkommener Ausdruck des Schicklichen und Erhabenen im Gegensatz zu den affektgeladenen und daher disharmonischen Werken des Hellenismus galten. So verfügten Quintilian zufolge die frühen Bildhauer Polyklet und Phidias über die Eigenschaften von *diligentia* und *decor* (*Institutio oratoria*, 12, 10, 7).

Mittelalter und Renaissance

Im 7. Jh. wird das D. von Isidor von Sevilla erwähnt, der *decorus* als Synonym für das Schöne etymologisch auf die Zahl zehn (*decem*) als pythagoräisches Symbol für die Perfektion zurückführt. Isidor differenziert zwischen *decor* und *decus* und schreibt dem Begriff eine symbolische Bedeutung in Bezug auf die körperliche und die innere Schönheit zu: »Decus bezieht sich auf die Seele, Decor auf die Schönheit

des Körpers« (*Etymologiae*, XI, c. 415; XVI, c. 568; XIX, c. 30). Im Mittelalter geht der Begriff in die metaphysisch begründete Vorstellung des *ordo* ein, eine eigenständige Theorie des D. lässt sich nicht fassen. Liturgische Angemessenheit und moralische Integrität sind allerdings als Grundvoraussetzung für die christliche Bildproduktion zu erkennen. Auch die seit der Spätantike nachweisbaren Darstellungskonventionen in Hinblick auf Mimik und Gestik, aber auch bezüglich der Kostümierung für das Bildpersonal der Heilsgeschichte lassen sich mit Vorstellungen vom D. verbinden.

In L. B. Albertis Malereitaktat (1435/36) wird das D. erstmals theoretisch greifbar, ohne dass der Begriff explizite Verwendung findet. Alberti, der sein Ideal des vielfigurigen, handlungstragenden und affekterregenden Historienbildes, der *historia*, umfassend auf Begrifflichkeit und Argumentationsstruktur der antiken Rhetorik gründet, räumt der Angemessenheit eine entscheidende Rolle ein: Sie ist zuständig für die Schönheit des Werkes, indem sie dessen Teile (Glieder, Figuren, Handlungsmomente, Bewegungen etc.) in angemessener Weise nach den Kriterien von *modo* und *ordine* der Gesamtkomposition des Historienbildes unterordnet, so dass in Analogie zum Opus des Redners ein perfektes Gebilde entsteht, das beim Betrachter Anteilnahme in Form von Freude (*diletto*) und Bewegung (*movimento*) auslöst. Wenn *copia* und *varietà* dabei für Abwechslung sorgen, so sollen die *ornamenti* jedoch nach der Maßgabe von Würde und Schicklichkeit gesetzt werden. Auch in Albertis Architekturtraktat begegnet das D. in Anlehnung an Vitruv unter Begriffen wie *concininitas* und *perspicuitas* wieder.

Zugleich regelt das D. die angemessene Kleidung, Gestik und Mimik sowie den treffenden und würdevollen Ausdruck von Seelenbewegungen der Figuren im Bilde gemäß Alter und Stand. Derartige bei Alberti angelegte Überlegungen zu D. und *convenientia* finden sich explizit ausformuliert in Leonardos Aufzeichnungen zum *Trattato della pittura*: »Man muss das D. beachten, d.h. die Bewegungen müssen Boten der Gemütsregungen sein« (Nr. 55); »beachte das D., d.h. die Angemessenheit der Bewegung, Kleidung, des Ortes und anderer Umstände an die Würde oder Einfachheit der Dinge, die du darstellen willst« (Nr. 373); »beachte hinsichtlich des D., wie du deine Gestalten gemäß ihres Ranges und Alters kleidest« (Nr. 521). Die Angemessenheit von Kleidung und Ausdruck der Figuren zu Ort, Zeit und Handlung der *historia* erlangt im Fortgang des 16. Jh. eine größere Wichtigkeit, wenn etwa L. Dolce 1557 in seinem *Dialogo della pittura* explizit die historisch angemessene Ausstattung des Bildpersonals fordert: »Vor al-

lem wird er auf die besonderen Eigenschaften der vorzuführenden Personen, auf die Nationalität, auf die Sitten, Gegenden und Zeitepochen Rücksicht zu nehmen haben. Denn wenn er eine Waffentat Cäsars oder Alexander des Großen darstellen will, so wäre es unangemessen, dass die Soldaten dabei so bewaffnet wären, wie sie es heute sind, und er wird auch den Mazedoniern andere Waffen als den Römern geben. Soll er ferner eine moderne Schlacht malen, so darf er sich nicht in antiker Art komponieren« (40 f.). Unter dem Begriff der *convenevolezza* ist das D. hier in der Bedeutung von historischer Angemessenheit des Kostüms greifbar – eine semantische Verengung auf das Paradigma der Höherwertigkeit der historischen Faktizität gegenüber der poetischen Wahrscheinlichkeit, die nur im Kontext der Rezeption der aristotelischen Poetik in der zweiten Hälfte des 16. Jh. zu verstehen ist. Die Instanz des D. greift auch bei naturwidrigen Regelverstößen, die schon Horaz und Vitruv ablehnten, der phantastische Wandmalereien wie die Grottesken getadelt hatte (*De architectura*, 5, 4): Die Naturnachahmung verlassende Bildgegenstände bleiben so auch in der frühen Neuzeit auf wenige Anbringungsorte reglementiert. Eindrücklich lässt sich dies in den Erörterungen über mythologische Bildgegenstände fassen, deren Anbringung zumeist auf Orte privaten Charakters beschränkt bleibt. Den Verwandlungssagen Ovids mit ihren die Naturnachahmung verlassenden Chimären, die schon Horaz der Lächerlichkeit preisgegeben hatte (*Ars poetica*, 1ff.), wird der Aufstieg in die Gattungshierarchie aufgrund der Reglementierungen des D. sogar gänzlich verweigert.

Mitte 16. Jahrhundert bis 1800

In der Mitte des 16. Jh. erfährt das D. eine wesentliche Neubewertung bei der Anbringung und Gestaltung religiöser Bilder. Den entscheidenden Versuch, das D. festen Regeln im Sinne eines strengen Moralkanons zu unterwerfen, liefert 1564 der Theologe G. A. Gilio. Unter dem Eindruck des Tridentiner Konzils möchte Gilio ein Regelwerk errichten, das die Verstöße gegen die »verità dei soggetti« im Bereich sakraler Malerei unterbindet. Gilio stößt sich an der virtuoson Darstellung von Nacktheit im Kirchenraum, durch die zahlreiche Künstler gegen die Angemessenheit des Themas und die Würde des Ortes verstoßen hätten: »Man erfreue sich besser an der Ehrbarkeit und dem stimmigen D. als an Spielereien [*vaghezza*] der Kunst.« Als moralisches Konzept erscheint das D. im Anschluss an Gilio bei J. Molanus (1570), G. Paleotti (1582), R. Borghini (1584), G. P.

Lomazzo (1584), G. B. Armenini (1587) und G. Comanini (1591) und wird damit zu einem Hauptargument der gegenreformatorischen Bildtheologie. Zahlreiche Beispiele für die Relevanz des religiösen D. in der Gegenreformation lassen sich rekonstruieren: Veronese muss sich 1573 vor der Inquisition wegen einer durch gemalte Bedienstete, Söldner und Hunde unziemlichen Darstellung des *Abendmahls Christi* verantworten und das Bild fortan als *Gastmahl im Hause des Levi* betiteln; Michelangelos *Jüngstes Gericht* in der Sixtinischen Kapelle wird von L. Dolce aufgrund der obszönen Darstellung von Nacktheit als unwürdig für eine päpstliche Kapelle angegriffen; Caravaggio muss 1602 eine zweite Fassung seines Hl. Matthäus für die römische Kirche S. Luigi dei Francesi malen, da die erste, drastischere Version des Heiligen eher dem D. eines Bauern als dem eines Evangelisten entsprach.

In der religiösen und höfischen Kunst des 17. und 18. Jh. bleibt das D. die entscheidende Maßgabe für die Wahl eines Themas oder einer künstlerischen Form. Das soziale D. einer Bauaufgabe hatte schon S. Serlio gefordert, wenn er die angemessene Form der Architektur für die jeweiligen Klassen und Gruppen der Gesellschaft beschrieb: Dem Bauern gebühre die einfache Hütte, dem Edelmann und Fürsten der zunehmend reicher geschmückte und ausgestattete Palast. Es ist offenkundig, dass die politische Repräsentationskunst absolutistischer Fürsten dem D. den höchsten Rang einräumte. Eine das Kriterium des D. eng berührende Theoretisierung bietet 1647 N. Poussin mit seinem berühmten *Modus-Brief*, in dem er die Stillagen der Musik gemäß ihrer antiken Einteilung in *modi* mit ihren charakteristischen Ausdrucksweisen mit der Stilwahl für bestimmte Themen in der Malerei in Verbindung bringt und daraus eine Systematik für die angemessene Stilwahl entwickelt, die mit der sich auf die Seele des Betrachters übertragenden Stimmungslage des Themas harmonisieren muss. Das *decoré* schließt als Kriterium der Angemessenheit der Mittel den kompositionellen Bildaufbau ab. Mit Le Brun und Félibien fand Poussins Moduslehre Eingang in die Akademie und die Kunsttheorie des absolutistischen Frankreichs, wo dem D. als *bienséance* und *convenance* auch in der Architekturtheorie eine entscheidende Rolle als angemessener Ausdruck von Würde zukommen sollte. Auch in der italienischen Kunsttheorie des 17. Jh. wird *decoro* im Sinne von Schönheit und Würde verwendet (vgl. C. Ridolfi 1646/48; M. Boschini 1660; F. Scannelli 1657; G. P. Bellori 1672; L. Scaramuccia 1674; C. C. Malvasia 1678).

In Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) werden Vorstellungen vom D. mit

dem Stilbegriff der Klassik verknüpft. Denn nur bei den Götterbildern der klassischen Epoche des 5. Jh. v. Chr. sei es den Künstlern gelungen, »mit den Gesichtszügen und der Handlung derselben eine Stille zu vereinigen, welche auch nicht das Geringste von Bewegung und Leidenschaft verriethe, weil solches der Natur und dem Zustande der Gottheiten, zufolge der Philosophie, fremd war« (*Sämtliche Werke*, 1825, Bd. 7, 120). Für Goethe (1798), der sich der Auffassung Winckelmanns anschließt, ist es die Aufgabe des Künstlers, »den höchsten darzustellenden Moment zu finden«, um den Gegenstand »aus seiner beschränkten Wirklichkeit herauszuheben und ihm in einer idealen Welt Maß, Grenze, Realität und Würde zu geben.« Maß, Mäßigung und Würde sind hier mit dem Idealschönen untrennbar verbunden. Mit dem Untergang der neoklassizistischen Ästhetik verliert auch der D.-Begriff an Relevanz, den auch die temporäre Neubewertung in der theoretischen Reflexion über religiöse Malerei bei den Nazarenern nicht in die Moderne retten kann: In Italien ist D. schon in F. Milizias *Dizionario delle Belle Arti del Disegno* von 1797 nicht mehr verzeichnet. Die Konstruktion des ästhetisch und moralisch »Wahren, Guten und Schönen« hatte bereits ihr historisches Ende erreicht, als sie um 1800 vom Siegeszug der Kunstautonomie verdrängt wurde.

→ Ästhetik; Autonomie; Erfindung und Entdeckung; Giudizio, Geschmack, Geschmacksurteil; Idea; Klassik und Klassizismus; Komposition; Ornament; Stil; Ut pictura poesis – Malerei und Dichtung

Literatur

- ARISTOTELES, Poetik, hg. v. M. FUHRMANN, Stuttgart 1987. – CICERO, Orator, hg. v. B. KYTZLER, München 1975. – QUINTILIAN, Ausbildung des Redners, hg. v. H. RAHN, Darmstadt 2¹⁹⁸⁸. – HORAZ, Ars poetica, hg. E. SCHÄFER, Stuttgart 1972. – VITRUV, Zehn Bücher über Architektur, hg. v. C. FENSTERBUSCH, Darmstadt 1964. – L. B. ALBERTI, Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei, hg. v. O. BÄTSCHMANN/CH. SCHÄUBLIN, Darmstadt 2000. – LIONARDO DA VINCI, Das Buch von der Malerei, hg. v. H. LUDWIG, Wien 1882, 3 Bde. – L. DOLCE, Aretino oder Dialog über die Malerei, hg. v. C. CERRI, Wien 1871 [zuerst 1557]. – G. A. GLIO, Due dialogi, hg. v. P. BAROCCHI, Florenz 1986 [zuerst 1564]. – N. POUSSIN, Lettres et propos sur l'art, hg. v. A. BLUNT, Paris 1964. – J. J. WINCKELMANN, Geschichte der Kunst des Alterthums, Dresden 1764. – J. W. v. GOETHE, Über Laokoon. In: Propyläen, 1 (1798), 1–15. – M. POHLENZ, To prepon: Ein Beitrag zur Geschichte des griechischen Geistes. In: Nachrichten der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Philosophisch-historische Klasse I/16 (1933), 53–92. – L. LABOWSKY, Die Ethik des Panaitios: Untersuchungen zur Geschichte des D. bei Cicero und Horaz, Leipzig 1934. – R. W. LEE, Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting. In: Art Bulletin 22 (1940), 197–296. – R. WITTKOWER, Architectural Principles in the Age of Humanism, London 1949. – J. R. SPENCER, Ut Rhetorica Pictura. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 20 (1957), 26–44. –

P. FEHL, Veronese and the Inquisition. A Study on the Subject-Matter of the So-called ›Feast in the House of Levi«. In: Gazette des Beaux-Arts 58 (1961), 325–354. – J. BIALOSTOCKI, Das Modusproblem in den bildenden Künsten. In: DERS.: Stil und Ikonographie, Köln 1981, 12–42 [zuerst 1961]. – L. GRASSI, Decoro. In: DERS./M. PEPE, Dizionario di arte, Turin 1995, 204–206 [zuerst 1978]. – P. FEHL, Veronese's Decorum. Notes on the ›Marriage at Cana«. In: M. BARASCH u. a. (Hg.), Art the Ape of Nature. Studies in Honour of H. W. Janson, New York 1981, 341–365. – U. MILDNER, Das D., Herkunft, Wesen und Wirkung des Sujetstils am Beispiel Nicolas Poussins, St. Augustin 1983. – R. HAUSHER, Convenevolezza. Historische Angemessenheit in der Darstellung von Kostüm und Schauplatz bis ins 16. Jh. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse 1984; 4) Mainz/Wiesbaden 1984. – H. KÖRNER, Auf der Suche nach der ›wahren Einheit«. Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jh., München 1988. – J. ONIANS, Bearers of Meaning. The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance, Princeton 1988. – F. AMES-LEWIS/A. BEDNAREK (Hg.), D. in Renaissance Narrative Art, London 1992. – TH. FRANGENBERG, D. in the Magno Palazzo in Trent. In: Renaissance Studies 7 (1993), 352–378. – U. MILDNER, D. (Malerei, Architektur). In: G. ÜEDING (Hg.), Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 2, Tübingen 1994, Sp. 434–452. – I. und G. L. RUTHERFORD, D. (Rhetorik). In: Ebd., Sp. 423–434. – CH. HECHT, Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock, Berlin 1997. – K. MÖSENER, Michelangelos ›Jüngstes Gericht«. Über die Schwierigkeit des Disegno und die Freiheit der Kunst. In: DERS. (Hg.), Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp, Berlin 1997, 95–117. – M. THIMANN, Lügenhafte Bilder. Ovids *favole* und das Historienbild in der italienischen Renaissance, Göttingen 2002.

Michael Thimann