

Christina Strunck

19 Die Kunsttheorie des Barock

Abstract: Although a sustained and systematic comparison between painting and rhetoric was only attempted in 1751, numerous references to rhetorics can be found throughout the period under consideration (ca. 1600 – ca. 1750). Many art-theoretical works were structured according to rhetorical principles. As persuasion was the main aim of art, theorists recommended the employment of rhetorical strategies in order to achieve this end. Debates revolved around the legitimacy of aesthetic illusion, stylistic ideals, the role of the passions and the unity of the arts.

Schlagwörter: Persuasio, epideiktische Rede, Ekphrasis, Mnemonik, genera dicendi, modus, Wirkungsästhetik, actio, Gesamtkunstwerk, Bel composto, Concettismo

Keywords: Aesthetics of persuasion, epideixis, ekphrasis, art of memory, genera dicendi, mode, actio, Gesamtkunstwerk (total work of art), bel composto, concettismo

Gliederung: 1 Barock und Rhetorik – 2 Die Rhetorik der Kunstliteratur – 3 Persuasio und Wirkungsästhetik – 4 Modus- und Stilfragen – 5 Actio und Affekt – 6 Konzeptismus und ‚Gesamtkunstwerk‘ – 7 Literatur

1 Barock und Rhetorik

Der Kongress „Retorica e Barocco“ (Venedig 1954) vereinte Barock und Rhetorik zu einem zugkräftigen Begriffspaar, das seitdem vielfältige interdisziplinäre Forschungen angeregt hat.¹ Wie im folgenden zu zeigen sein wird, wurden in der Kunstliteratur des sogenannten Barockzeitalters immer wieder Vergleiche zwischen den bildenden Künsten, der Architektur und der Rhetorik angestellt, wengleich erst 1751 der Maler Charles-Antoine Coypel mit seiner *Parallèle de l'Éloquence & de la Peinture* eine systematisch an der Rhetorik orientierte Kunsttheorie formulierte.² Sogar ein Autor wie Georg Philipp Harsdörffer, der u. a. ein Lehrbuch zum Verfassen „ergötzlicher Hofreden“ vorlegte, hatte es unterlassen, seinen *Kunstverständigen Discurs, Von der edlen Mahlerey* (1652) nach den Kategorien der Rhetorik zu strukturieren. Wengleich Harsdörffer wiederholt Bezüge zwischen der Redekunst und den Bildkünsten herstellte, führte er im Kapitel „Von der Mahlerey Verwandtschaft mit andern Künsten“ nicht

¹ Castelli 1955. Vgl. im vorliegenden Band die Beiträge zur Barockkunst von Brassat, Telesko, Zitzlspurger, Stephan, Logemann und Münch.

² Coypel 1751; Michalski 2007, 238–244.

etwa die Rhetorik an, sondern bezeichnete die Malerei ganz konventionell als Freundin der „Poeterey“.³

Der altbekannte Topos, dass Malerei und Dichtung Schwesterkünste seien, begegnet in der Kunstliteratur des Barock allenthalben.⁴ Wichtige Ausgangspunkte für kunsttheoretische Überlegungen waren daher auch die *Poetik* des Aristoteles sowie die heftig geführte Debatte um den Vorrang von Epos (Tasso) bzw. Romanzo (Ariost). Um 1636 diskutierten die Mitglieder der römischen Accademia di San Luca, allen voran Pietro da Cortona und Andrea Sacchi, ob die Malerei dem Vorbild des Epos oder der Tragödie folgen solle.⁵ Kunsttraktate, in denen das von Cortona favorisierte Ideal einer ‚epischen‘ Malerei aufscheint, sind beispielsweise Francesco Scannellis *Microcosmo della Pittura* (1657), Luigi Scaramuccias *Finezze de' pennelli italiani* (1674) sowie der *Trattato della Pittura e Scultura Uso et Abuso loro* (1652), der aus der Zusammenarbeit von Pietro da Cortona mit dem theaterkritisch eingestellten Jesuiten Ottonelli entstand.⁶

Selbst Charles-Antoine Coppel, auf dessen *Parallèle* bereits hingewiesen wurde, betrachtete die Rhetorik nicht als die primäre Referenzgröße für die Malerei; vielmehr plädierte er vorrangig für die Bindung der Kompositionsprinzipien an die Bühneregeln.⁷ Auch Gerard de Lairese betonte in seinem *Schilderboek* (1707) den Bezug zwischen Bild- und Bühnenkunst, indem er etwa die aristotelischen Einheiten des Dramas im Gemälde umgesetzt wissen wollte.⁸

Wenn nun der Versuch unternommen wird, die Zusammenhänge von Rhetorik und Traktatliteratur zu skizzieren, so geschieht dies also unter der Prämisse, dass die Redekunst keineswegs das unangefochtene und einzige Modell für die künstlerische Theoriebildung darstellte. Da das Wort „Barock“ im Titel des vorliegenden Beitrags als Epochenbezeichnung und nicht als Stilbegriff aufzufassen ist, werden dabei auch solche Texte zur Sprache kommen, die der ‚anti-barocken‘ klassizistischen Strömung innerhalb des behandelten Zeitraums (ca. 1600 – ca. 1750) zuzurechnen sind.⁹

2 Die Rhetorik der Kunstliteratur

Der bemerkenswerte Umstand, dass Charles-Antoine Coppels systematisch durchgeführter Vergleich zwischen Rhetorik und Malerei erst am Ende des Barockzeitalters erfolgte, war letztlich gerade durch die Rhetorizität der barocken Kunstliteratur bedingt.

3 Harsdörffer 1652, 16; Hess 2000, 1048–1062.

4 Siehe etwa Hess 2000, 1047–1050; Brassat Hist., 360.

5 Locher 1990; Merz 1991, 258–261.

6 Strunck 2007, 262–278; zu Ottonelli: Connors 1998.

7 Michalski 2007, 233; Kirchner 1991, 137–163.

8 De Vries 1998, 104–106.

9 Zur Problematik des Barockbegriffs siehe Warnke 1991; Hoppe 2003, 11–16.

Obwohl sich in dieser Epoche eine historisch-philologische Methode der Kunstbetrachtung zu etablieren begann,¹⁰ folgte ein Großteil der Kunstliteratur noch dem von Vasaris *Vite* kodifizierten Modell der epideiktischen Rhetorik.¹¹ Theoretisches Gedankengut wurde dabei gerade nicht in ‚trockener‘ systematischer Form präsentiert, sondern in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler integriert. Dies entsprach dem rhetorischen Prinzip, die Rezipienten anhand von mustergültigen Exempla zu belehren.¹²

Jede Vitensammlung besitzt einen ‚Helden‘, der das kunsttheoretische Ideal des jeweiligen Autors verkörpert: Bei Vasari ist es Michelangelo, bei Ridolfi Tizian, bei Soprani Luca Cambiaso, bei Scannelli Correggio, bei Malvasia Guido Reni.¹³ Gianlorenzo Bernini wurde in den Biographien von Baldinucci und Domenico Bernini zum „Michel'Angelo del suo tempo“ stilisiert.¹⁴ Im Sinne der epideiktischen Rede, die auf Lob und Tadel basiert, durften in den Viten aber auch die Gegenspieler nicht fehlen: So widmete Bellori etwa Caravaggio, Rubens und van Dyck nicht zuletzt deswegen ausführliche Biographien, um durch die Kritik an ihnen sein von den Carracci exemplifiziertes Ideal umso heller erstrahlen zu lassen.¹⁵ Die detaillierten Beschreibungen, mit denen die Vitenautoren die Werke der bewunderten Künstler besonders eindringlich zu vergegenwärtigen suchten, bildeten ein weiteres Bindeglied zwischen Kunsttheorie und Rhetorik des Barock, zählte doch die Ekphrase zu den grundlegenden Übungen des Redners.¹⁶

Außerhalb Italiens erschienen ebenfalls etliche Publikationen, die von Vasari angeregte Vitensammlungen enthielten: beispielsweise Karel van Manders *Schilder-Boeck* (1604), André Félibiens *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (1672), Joachim von Sandrarts *Teutsche Academie* (1675–1680), Gerard de Lairettes *Groot Schilderboek* (1707) oder Antonio Palominos *Museo pictórico y escala óptica* (1715–1724).¹⁷ Bei der Analyse solcher Texte ist jeweils zu fragen, inwiefern die Biographien durch die von Vasari übernommenen Topoi nach rhetorischen Mustern manipuliert wurden, um die kunsttheoretischen Thesen des Verfassers zu stützen.¹⁸

Eine gängige Technik, um Reden besser memorieren zu können, bestand darin, die einzelnen Abschnitte eines Textes den Bereichen eines imaginären Gebäudes zuzuordnen.¹⁹ Das daraus resultierende *teatro della memoria* fand auch in die Kunst-

¹⁰ Bickendorf 1998; Herklotz 2012.

¹¹ Goldstein 1991.

¹² Vgl. Lyons 1989; Hampton 1990.

¹³ Goldstein 1991, 649–651.

¹⁴ Preimesberger 1985, hier 7; Schütze 2007, 224–232. Siehe auch Delbeke/Levy/Ostrow 2006.

¹⁵ Goldstein 1991, 650.

¹⁶ Brassat Mal., 743–748; Bonfait/Desmas 2004.

¹⁷ Müller; Germer 1997, 439–503; De Vries 1998, 71–132; Schreurs 2012.

¹⁸ Goldberg 1991, 644–652; Müller, 15–29.

¹⁹ Yates 1966; Bolzoni 1984.

literatur Eingang, als Giovanni Paolo Lomazzo seinen Malereitraktat in der Art eines *Tempio della pittura* anlegte (1590).²⁰ Der Arzt Francesco Scannelli profanierte diese Struktur in seinem 1657 erschienenen *Microcosmo della pittura*, indem er die Malerei als einen gigantischen Körper schilderte. Um die Einprägbarkeit der von ihm etablierten Hierarchie zu steigern, kleidete er seine kunsttheoretischen Überlegungen in die Form eines aus der Rhetorik entlehnten mnemonischen Apparats und bezeichnete Raffael als die Leber, Tizian als das Herz, Correggio hingegen als das Gehirn des Makro-Organismus.²¹

Sowohl in den Malerei- als auch den Architekturtraktaten des Barockzeitalters setzte sich die in der Renaissance zu konstatierende Tendenz fort, kunsttheoretische Reflexionen in Anlehnung an die *opera oratoris* zu gliedern, d. h. die Produktionsstadien einer Rede (*intellectio, inventio, dispositio, elocutio, memoria* und *actio*) auf den künstlerischen Produktionsprozess zu übertragen.²² In kritischer Auseinandersetzung mit Alberti, der die Arbeitsbereiche des Malers als *inventio, circumscriptio, compositio* und *luminum receptio* bestimmt hatte, präsentierten Autoren wie Paolo Pino, Lodovico Dolce, Fréart de Chambray und André Félibien vielfältige Variationen dieser Terminologie.²³ Charles-Antoine Coypel baute seine *Parallèle* schließlich explizit nach dem Vorbild der *opera oratoris* auf, indem er von den rhetorischen Schlüsselbegriffen (übersetzt als *invention, disposition, langage* und *mémoire*) ausging und jeweils korrespondierende Aspekte der Bildkünste benannte.²⁴

In ähnlicher Weise strukturierten rhetorische Kategorien auch den Architekturdiskurs. Schon Vitruv hatte die Aufgabenfelder des Architekten (*ordinatio, dispositio, eurythmia, symmetria, decor* und *distributio*) aus der Rhetoriktheorie abgeleitet,²⁵ und Daniele Barbaro hatte in seinem Vitruvkommentar die Parallelen zwischen Architektur und Redekunst unterstrichen.²⁶ In der *Idea della architettura universale* (1615) elaborierte Vincenzo Scamozzi diese Gedanken und gestaltete ihr erstes Buch als Lobrede auf die Architektur.²⁷ Wenn Henry Wotton in seinen *Elements of Architecture* (1624) als Kriterien zur Beurteilung von Bauwerken exakt die vitruvianischen Kategorien *ordinatio, dispositio, eurythmia, symmetria, decor* und *distributio* anführte, vermerkte er zwar nicht die Herkunft des Schemas aus der Rhetorik, doch ist angesichts seines humanistischen Bildungshintergrunds anzunehmen, dass ihm dieser Zusammenhang selbstverständlich bewusst war.²⁸ Da die Rhetorik „die maßgebliche

20 Oy-Marra 2008.

21 Goldstein 1991, 651.

22 Knappe 2005, 143–147; Ueding/Steinbrink 2011, 210–237.

23 Bättschmann 2004, 127–131.

24 Coypel 1751.

25 Knappe Kategorientransfer, 512–514.

26 Van Eck 2007, 37–39.

27 Van Eck 2007, 42–46.

28 Russell 1997, 86; zur Biographie des Autors: 11–20.

Text- und Performanztheorie“ jener Epoche darstellte,²⁹ prägte sie – wie gezeigt – in vielfacher Hinsicht die Struktur barocker Malerei- und Architekturtraktate, ohne dass dies stets eigens betont worden wäre.

3 Persuasio und Wirkungsästhetik

Wie Gerard de Lairese in seinem *Schilderboek* feststellte, besteht die grundlegende Gemeinsamkeit von barocker Malerei und Rhetorik darin, dass beide den Rezipienten bewegen und überzeugen wollen.³⁰ Wenngleich die Aufgaben des Redners (*officia oratoris*) generell als *docere* (belehren), *delectare* (erfreuen) und *movere* (bewegen) bestimmt wurden,³¹ kam dem letztgenannten Aspekt im Zeitalter der katholischen Reform und des Absolutismus die höchste Bedeutung zu.³²

Die Missionsbestrebungen der katholischen Reform bedienten sich sowohl der Rhetorik (in Gestalt von Predigten) als auch der Malerei. Der *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* von Gabriele Paleotti (1582) und *De ecclesia triumphante, sive de gloria e cultu sanctorum* von Roberto Bellarmino (1586) verglichen Mittel und Ziele beider Künste miteinander; Paleotti forderte sogar, der Maler solle wie ein Redner ausgebildet werden.³³ Obwohl die Traktate der Bildertheologen wenig konkrete Anweisungen für Künstler bereitstellten,³⁴ betonten sie doch die besondere Effizienz der Malerei bei der Vermittlung von Glaubensinhalten: Als „libro degli idioti“ (Buch der Unwissenden) vermöge sie es, verschiedene Rezipientengruppen intensiv zu affizieren.³⁵

Die spezielle Wirkmacht der Malerei beruht auf ihrer Fähigkeit, Geschehnisse unmittelbar vor Augen zu stellen. Insofern ist sie der Rhetorik überlegen, denn der Redner muss mit rein sprachlichen Mitteln – z. B. durch Ekphrasen – versuchen, emotional wirksame innere Bilder zu evozieren. Der rhetorische Fachbegriff für die Lebhaftigkeit solcher Schilderungen, *enargeia*, wurde von Franciscus Junius in *De pictura veterum* (1637, englische Ausgabe 1638) wiederholt auf die Bildkünste bezogen, um ihre Fähigkeit zu beschreiben, Gefühle zu erregen.³⁶

Junius zitierte verschiedene Passagen aus den Schriften Ciceros, die die Malerei als Vorbild der Rhetorik ausweisen.³⁷ In *L'Idée del pittore, dello scultore e dell'architetto*

²⁹ Knappe Kategorientransfer, 526; Brassat 2005, 59.

³⁰ De Vries 1998, 104.

³¹ Ueding/Steinbrink 2011, 278–283.

³² Levy 2004.

³³ Baumgarten 2000, 516–525.

³⁴ Hecht 2012, 274–284.

³⁵ Baumgarten 2000, 522 f.

³⁶ Junius 1638, 265–266, 375–380.

³⁷ Nativel 1987, 387.

griff Giovan Pietro Bellori auf dieselben Aussagen zurück³⁸ und beschloss seine 1664 an der römischen Accademia di San Luca gehaltene Rede mit dem Triumph der Malerei:

Ma perché l'idea dell'eloquenza cede tanto all'idea della pittura, quanto la vista è più efficace delle parole, io però qui manco nel dire, e taccio.³⁹ (Aber weil die Idee der Rhetorik in demselben Maße der Idee der Malerei unterlegen ist, in dem der visuelle Eindruck das Wort an Eindringlichkeit übertrifft, höre ich nun auf zu sprechen und schweige.)

Die Bedeutung der Malerei äußerte sich nicht zuletzt darin, dass Gott in Abhandlungen über die Künste wiederholt mit einem Maler verglichen wurde.⁴⁰ Die besondere Effizienz, die man den Bildern zusprach, ist ferner daraus ersichtlich, dass Malerei- und Architekturtraktate des Barockzeitalters zunehmend stärker mit Illustrationen versehen wurden.⁴¹

Wenn also die Bildkünste als besonders geeignet galten, Menschen anzusprechen und zu bewegen, dann knüpfte sich hieran notwendigerweise die Frage, mit welchen Mitteln diese Wirkung am besten zu erzielen sei. Durfte die Kunst auch von der Wahrheit abweichen, um ihre propagandistische Aufgabe umso effizienter zu erfüllen?

Es zählt zu den Gemeinplätzen der Rhetorik, dass eine überzeugende Rede nicht unbedingt wahr sein, aber zumindest wahr erscheinen muss. In *Dell'Arte Historica* vertrat Agostino Mascardi 1636 die Ansicht, die Geschichtsschreibung dürfe und solle ebenfalls nach den Regeln der Rhetorik verfahren: Zwecks Überzeugung (*persuasio*) des Lesers bzw. im Interesse der moralischen Botschaft sei es erlaubt, die historische Wahrheit bis zu einem gewissen Grad zu manipulieren. Als Richtgröße diene dabei das Wahrscheinliche (*il verosimile*).⁴² Ähnliche Gedanken waren auch in Frankreich aktuell: So hatte sich Pierre Matthieu schon 1606 in seiner *Histoire de France* für eine rhetorische Historiographie ausgesprochen.⁴³

Die Frage, ob sich die Malerei vergleichbare Freiheiten im Umgang mit der Wahrheit herausnehmen dürfe, wurde an der Académie Royale de Peinture et de Sculpture in Paris heftig diskutiert. Eine von Philippe de Champaigne angeführte Gruppe kritisierte einige Gemälde Nicolas Poussins dafür, dass der Maler vom Bibeltext und somit von der Wahrheit abgewichen sei. Charles Le Brun rechtfertigte hingegen Poussins kreatives Verfahren mit dem Argument, er habe auf ablenkende Details verzichtet, um die intendierte religiöse Wirkung zu steigern.⁴⁴ Wie Mascardi thematisierte auch der

38 Bellori 1672, 14, 16.

39 Bellori 1672, 25.

40 Behrmann 2011, 26–29; Von Flemming 2013, 25–27.

41 Pace/Bell 2002; Frommel/Leuschner 2014.

42 Warwick 1999, 139–145.

43 Möseneder 1983, 149–150.

44 Kirchner 2000, 535–537.

französische Kunstdiskurs das Spannungsverhältnis von Wahrheit und Wahrscheinlichkeit (*le vrai/le vraisemblable*) – eine Problematik, die jedoch nicht zwangsläufig als Auseinandersetzung mit der Rhetoriktheorie zu werten ist, sondern gleichermaßen auf die *Poetik* des Aristoteles verweist.

Deutlicher zeigte sich die Verbindung von Rhetorik und Kunsttheorie im Fall des Jesuiten Sforza Pallavicino, der enge Beziehungen zu Gianlorenzo Bernini pflegte.⁴⁵ In seinem *Trattato dello Stile e del Dialogo* untersuchte er die Frage, ob auch für die Wissenschaften, also die Domäne der Wahrheit, ein rhetorischer Stil angemessen sei, und stellte dabei vielfache Bezüge zu Werken bildender Künstler her.⁴⁶ Pallavicino legitimierte explizit die „Täuschung“ bzw. den Illusionismus in den Künsten:

E generalmente ogni professor d'arte imitatrice tanto è più lodevole, quanto più inganna; avvegachè quell'inganno stesso poi conosciuto, generando nuova ammirazione diviene maestro di verità. (Und allgemein ist die Nachahmung eines jeden Professors der Kunst je lobenswerter, je mehr sie täuscht; und sobald diese Täuschung erkannt wird, schafft sie neue Bewunderung und wird zum Lehrer der Wahrheit.)⁴⁷

Gerade weil der Jesuit Pallavicino die Aufgabe des Kunstwerks darin sah, die höhere Wahrheit des göttlichen Heilsplans zu vermitteln, gestattete er den Künsten die Täuschung, die ihre Wirkung umso eindringlicher mache und das Ziel der *persuasio* folglich umso effizienter erreiche.⁴⁸

4 Stil- und Modusfragen

Ein Herzstück der Rhetorik bildet die Lehre von den *genera dicendi*. Vereinfacht gesprochen geht es darum, dass der Stil – im Sinne des *decorum* bzw. der Angemessenheit – auf Thema und Absicht der Rede abgestimmt sein soll. Während der niedere Stil (*genus humile*) in einfachen Worten belehren will, sucht der geschmückte mittlere Stil (*genus medium*) zu erfreuen. Er ist der moderaten Gefühlslage des Ethos zugeordnet, während der höchste Stil (*genus sublime*) durch Pathos das Gemüt bewegen soll.⁴⁹

Die Vorstellung, dass es neben den Individualstilen einzelner Künstler bestimmte überindividuelle Stilarten gibt, die eine hierarchische Ordnung bilden, ist in der Kunsttheorie des Barock sehr präsent – auch wenn die jeweiligen Rangfolgen bei den verschiedenen Autoren recht unterschiedlich aussehen und oft mehr als drei Kategorien umfassen. So listete beispielsweise Vincenzo Giustiniani in seinem *Discorso*

⁴⁵ Mortanari 1997.

⁴⁶ Delbeke 2012, hier 3–5.

⁴⁷ Pallavicino 1646 und Übersetzung zitiert nach Oy-Marra 2005, 269–270, Anm. 1112.

⁴⁸ Delbeke 2012, 204–205.

⁴⁹ Michels; Ueding/Steinbrink 2011, 231–234.

sopra la pittura zwölf „*modi di dipignere*“ auf,⁵⁰ wohingegen Charles Perrault von neun Stilen der Malerei sprach.⁵¹ Poussins fünf Modi (dorisch, phrygisch, lydisch, hypolydisch und ionisch) stehen dem Konzept der *genera dicendi* nahe, rekurrieren aber auf die antike Musiktheorie.⁵²

Besonders intensiv wurde über die Kennzeichen des höchsten Stils debattiert.⁵³ Giambattista Manzini benannte dafür Kriterien, die eng an die antiken *genera dicendi* angelehnt waren.⁵⁴ Agucchi, Junius und Bellori definierten den vornehmsten Stil als ein Idiom, das die Natur idealisiert, und beriefen sich dabei auf berühmte Redner: Zum einen zitierten sie Ciceros Lob des Phidias, der die Darstellungen Jupiters und Minervas nicht nach der Natur, sondern nach seinem Ideal gebildet habe, zum anderen referierten sie Quintilians Kritik an dem Bildhauer Demetrius, der mehr auf Ähnlichkeit als auf Schönheit geachtet habe.⁵⁵ Diese aus der antiken Rhetorik hergeleitete Hierarchie der Stile diene nicht zuletzt dazu, den Vorrang der klassizistischen Maler des 17. Jh. im Vergleich zu den Vertretern eines barocken Realismus à la Caravaggio theoretisch zu begründen.⁵⁶

Boselli, Giustiniani, Sandrart, Passeri und Bellori priesen die *maniera greca* als den edelsten Stil. Gemeint war damit ein Epochenstil, der Stil der klassischen griechischen Skulptur, dessen ästhetische Merkmale für einen *modus* der Maler und Bildhauer des 17. Jh. prägend wurden. Die genannten Theoretiker charakterisierten die *maniera greca* als weich, lebensnah und doch idealisierend – wiederum in kritischer Abgrenzung von den hochbarocken Tendenzen der Gegenwartskunst, deren Hauptexponent auf dem Gebiet der Skulptur Gianlorenzo Bernini war.⁵⁷

Die den *genera dicendi* zugrundeliegende Idee, dass Thema und Stil eines Kunstwerks aufeinander abgestimmt sein sollen (weswegen z. B. ein erhabenes Thema einen erhabenen Stil verlange), wurde im Verlauf des 17. und 18. Jh. zunehmend hinterfragt. So entschied Ludwig XIV. höchstpersönlich, dass er manche seiner Taten nicht in idealisierender Überhöhung, sondern möglichst realistisch dargestellt sehen wollte.⁵⁸ Entsprechend erklärte Charles-Antoine Coypel, die Stilwahl sei nicht von der Würde des Dargestellten abhängig: Der König könne – je nach Anlass und Kontext – in allen drei *genera* repräsentiert werden, die Coypel als *style simple*, *style tempéré* und *style héroïque & sublime* bezeichnete.⁵⁹

50 Giustiniani 1981, 41–44.

51 Brassat Hist., 360.

52 Białostocki; Puttfarken 1999.

53 Vgl. im vorliegenden Band den Beitrag über das Erhabene.

54 Ebert-Schifferer 1991, 70–73.

55 Bellori 1672, 15–16; Mahon 1947, 128–135, 255–257; Nativel 1987, 387.

56 Bellori 1672, 16; Mahon 1947, 256–257.

57 Cropper/Dempsey 1996, 23–63; Strunck 2003, 138–143.

58 Brassat Hist., 359 f.

59 Coypel 1751, 115–118.

5 Actio und Affekt

Der Begriff *actio* bezieht sich in der Rhetorik auf die Art, in der ein Redner seinen Text vorträgt.⁶⁰ Analog müsste mit der *actio* des Malers eine künstlerische Praxis bezeichnet sein, die (gewissermaßen als Vorläufer von Pollocks *action painting*) die Hervorbringung des Werks bzw. den Akt des Malens thematisiert. Hier wäre etwa daran zu denken, dass Elisabetta Sirani nach Auskunft von Malvasias *Felsina pittrice* (1678) ihre Kunst zum Ereignis machte, indem sie vor vornehmerm Publikum malte.⁶¹ Skizzenhaft erscheinende Werke, an deren Oberfläche einzelne Pinselstriche sichtbar sind, schließen die Erinnerung an den Malprozess in sich ein. Solche Gemälde wurden von der frühneuzeitlichen Kunsttheorie zwar nicht explizit im Kontext des *actio*-Begriffs diskutiert; wenn sie aber unter Rückgriff auf das rhetorische *celare-arterem*-Theorem als visuelle Umsetzung von *sprezzatura* bewertet wurden, so war damit auch eine bestimmte Attitüde des Künstlers benannt (nämlich das höfische Ideal der „eleganten Nonchalance“).⁶²

Deutlicher trat der Bezug zur rhetorischen *actio* hervor, wenn es um die Affektdarstellung im Bild ging. In den von Bellori veröffentlichten *Osservazioni di Nicolò Pussino sopra la pittura* erklärte Poussin unter Verweis auf Quintilians *Institutiones Oratoriae*, die *actio* sei effizienter als das Wort.⁶³ Da der Redner durch die schauspielerische *actio* bei seinem Publikum bestimmte Gefühle auszulösen sucht, lag es nahe, diesen Übertragungsprozess mit dem Verhältnis des Bildpersonals zum Betrachter zu parallelisieren. Um die Betrachter zu bewegen, müssen die Bildfiguren ihre Affekte durch Mimik und Gestik effizient kommunizieren. Bereits Quintilian hatte eine große Zahl von Gesten beschrieben und ihnen bestimmte Botschaften zugeordnet. Auf dieser Grundlage formulierten Giovanni Paolo Lomazzo, Franciscus Junius, Georg Philipp Harsdörffer, Joachim von Sandrart und Gerard de Lairese ähnliche Anweisungen für bildende Künstler.⁶⁴

Im Zuge der Entwicklung einer „Wissenschaft der Gestik“ legten Giovanni Bonifacio (*L'arte dei cenni*, 1616) und John Bulwer (*Chironomia*, 1644) Handbücher der Gestensprache vor, von deren Illustrationen Maler gern Gebrauch machten.⁶⁵ Charles Le Brun übertrug diesen Ansatz auf das Gebiet der Mimik. Seinem schließlich erst 1698 posthum veröffentlichten *Traité des passions* fügte er Mustervorlagen für die Darstellung einzelner Gefühle bei und trieb somit die von der Rhetorik angeregte Kodifizierung des Affektausdrucks weiter voran – ein Unterfangen, das von seinen Kollegen teilweise durchaus skeptisch beurteilt wurde.⁶⁶

⁶⁰ Ueding/Steinbrink 2011, 236–237.

⁶¹ Dabbs 2009, 129.

⁶² Von Rosen *Celare*, hier 327.

⁶³ Bellori 1672, 479.

⁶⁴ Rehm, 370–375, 385–388, 390–392.

⁶⁵ Spear 1998; Rehm, 85–99, 380–384.

⁶⁶ Kirchner 1991, 33–42; Montagu 1994.

Unbestritten blieb jedoch der Zusammenhang zwischen Gefühlsausdruck und Körpersprache bzw. rhetorischer *actio*, den Antoine Coypel, der Vater des schon verschiedentlich erwähnten Charles-Antoine Coypel, in seiner Abhandlung *L'esthétique du peintre* wie folgt formulierte: „Der Maler muß nicht allein durch die Haltungen und die Gesten für die Sprache Ersatz bieten, sondern er muß sich auch bemühen, deren Kraft nachzuahmen sowie die Gefühle und Bewegungen der Seele auszudrücken, wie es die Rhetorik lehrt, um sich durch seine Kunst allen Nationen der Erde verständlich zu machen.“⁶⁷ Während Coypel also einerseits die Vorbildlichkeit der Rhetorik hervorhob und die ‚Sprachlosigkeit‘ der Malerei als zu kompensierenden Mangel bewertete, suggerierte er andererseits die Überlegenheit der Malerei im *paragon* mit der Redekunst, die an die jeweilige Landessprache gebunden ist; Durch die universal verständliche Sprache der Emotionen vermag sich die Malerei Menschen aller Nationen mitzuteilen.

6 Konzeptismus und ‚Gesamtkunstwerk‘

Der Begriff *concettismo* bzw. Konzeptismus bezeichnet eine Spielart der Rhetorik, die im Zeitalter des Barock besonders populär und zugleich besonders elitär war. Den Vertretern dieser Richtung – darunter Giovan Battista Marino, Baltasar Gracián, Matteo Peregrini, Emanuele Tesauro – ging es darum, durch scharfsinnige (*argute concetti*) Staunen bzw. *meraviglia* zu erregen. Solche scharfsinnigen Konzepte (*argutezze/acutezze*) konnten z. B. neuartige Metaphern, Allegorien, Personifikationen, Embleme und Impresen sein – also Wortbilder bzw. Bild-Wort-Synthesen, die zur Dechiffrierung ihres verschlüsselten Sinns einluden.⁶⁸ Marino begründete die besondere Bedeutung des Bildes in den *Dicerie sacre* (1614) und bezeichnete seine Kunst entsprechend als „pittura parlante“ (sprechende Malerei)⁶⁹ – womit er die konventionelle Etikettierung der Malerei als „stumme Dichtung“ geistreich umkehrte.⁷⁰

Die Ursprünge des rhetorischen Konzeptismus liegen im vorletzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts.⁷¹ In diesem Kontext erschien 1593 die erste, noch nicht illustrierte Ausgabe von Cesare Ripas *Iconologia*, die ab 1603 auch bebildert erhältlich war. Es handelte sich um einen „concettistischen Kunsttraktat“, der „erstmal den Versuch einer Systematisierung von Personifikationen in der Form eines alphabetischen Kata-

67 Zitiert nach Kirchner 1991, 115.

68 Praz 1946; Preimesberger; Hundemer, 125–146; Vuilleumier 1999; Warncke 2005; Lehmann 2010, 16–31.

69 Von Flemming 2013, hier 24.

70 Krüger 2003, 31–32, 47–48.

71 Vuilleumier 1999, 517–518.

logs“ unternahm.⁷² Im Vorwort bezog sich Ripa wiederholt auf die Rhetorik und verglich deren Wortbilder mit den gemalten Personifikationen, die ebenfalls der Bewegung bzw. Überzeugung des Rezipienten dienen sollten.⁷³

Ripas in zahlreichen Auflagen und Sprachen verbreitetes Werk bildete die Grundlage für unzählige allegorische Gemälde des Barockzeitalters.⁷⁴ Sein Handbuch war für Künstler leichter zugänglich als die ausdifferenzierte konzeptistische Bildtheorie, an der Emanuele Tesauro seit den 1620er Jahren arbeitete (erschien 1654 als *Il Cannocchiale aristotelico*).⁷⁵ Wie der bereits erwähnte Sforza Pallavicino, dessen Schriften ebenfalls dem *concettismo* zuzurechnen sind, legitimierte auch Tesauro die „Täuschung“ in den Künsten.⁷⁶ Beide Autoren sahen jedoch die Täuschung bzw. das dadurch ausgelöste Staunen (*meraviglia*) letztlich im Dienst der Erkenntnis einer höheren Wahrheit.⁷⁷

Pallavicino attestierte seinem Freund Gianlorenzo Bernini, dessen Wortgewalt habe seiner Schöpferkraft nicht nachgestanden: Er sei „non men potente nel parlare che nel figurare“ gewesen.⁷⁸ Baldinucci zufolge brillierte Bernini mit „concetti nobili“ bzw. „motti acuti“ und strukturierte die Genese seiner Werke wie ein Redner („portava in ciò l'esempio dell'oratore“).⁷⁹

Berninis Bezug zum *concettismo* scheint nicht nur in Baldinuccis Biographie auf, sondern auch in Paul Fréart de Chantelous Bericht über seine Frankreichreise im Jahr 1665, der kunsttheoretische Äußerungen Berninis überliefert.⁸⁰ Beispielsweise vermerkte Chantelou, Bernini habe für seine Büste des Sonnenkönigs einen Sockel ersonnen, der auf die Devise Ludwigs XIV. anspielte und nach dem Prinzip von Emblem bzw. Imprese einen Bildbestandteil mit einem arguten Motto kombinierte.⁸¹

Torquato Tasso hatte die Ansicht vertreten, zu einer Imprese gehöre nicht zwangsläufig ein sprachlich gefasstes Motto, und Tesauro folgte ihm in dieser Ansicht.⁸² Dies ermöglichte die Gestaltung „gebauter Impresen“. ⁸³ Auch barocke Ausstellungskonzepte waren von der Ästhetik des *concettismo* geprägt.⁸⁴ Besonders klar zeigte sich die Verbindung der Künste mit dem rhetorischen Konzeptismus jedoch dann, wenn ein schriftliches Motto in das Werk integriert wurde. Als Beispiel sei nun abschließend

72 Thimann 2011, 9, 17.

73 Ripa 1603, Proemio (unpaginiert).

74 Logemann/Thimann 2011.

75 Lehmann 2010, 16–17.

76 Lehmann 2010, 17, 21.

77 Möseneder 1982, 173; Lehmann 2010, 24; Delbeke 2012, 204–205.

78 Montanari 1997, 61.

79 Montanari 1997, 61; Lehmann 2010, 12.

80 Erben 2004, 51–136; Schneider/Zitzlsperger.

81 Chantelou 1665, 186. Siehe auch *ibidem*, 37, Anm. 115 (*conchetto* für den Louvre).

82 Möseneder 1982, 142.

83 Möseneder 1982; Strunck 2007, 219–226.

84 Strunck 2014.

Berninis Cappella Cornaro betrachtet, die Preimesberger als „Hauptwerk des *concettismo*“ gedeutet hat.⁸⁵

In der Cappella Cornaro kommen etliche kunsttheoretische Themen zusammen, die im vorliegenden Beitrag erörtert wurden. Im Sinne der religiösen ‚Propaganda‘ bzw. der barocken Wirkungsästhetik bildet die Bewegung des Betrachters das vorrangige Ziel der Gestaltung. Um dieses Ziel zu erreichen, ist die im Zentrum der Kapelle stehende Figurengruppe der heiligen Theresia mit dem Engel als ein im höchsten Grade pathetisches, affektgeladenes Ensemble im Sinne des *genus sublime* vergegenwärtigt (Abb. auf S. 526). Die illusionistische Gewölbemalerei fingiert, dass die himmlischen Heerscharen in die Kapelle hinabsteigen, und bewirkt durch die ästhetische Täuschung (*inganno*) Staunen bzw. *meraviglia*. Bei genauerem Hinsehen wird der *inganno* aber durch eine Ent-Täuschung (*disinganno*) aufgelöst, welche zur Erkenntnis der höheren religiösen Wahrheit hinführt. Ein Spruchband mit dem Text „Nisi coelum creassem, ob te solam crearem“ (Hätte ich den Himmel nicht geschaffen, allein um Deinetwillen würde ich ihn erschaffen) fordert den Betrachter auf, Skulptur und Motto nach Art eines Emblems aufeinander zu beziehen und den zugrundeliegenden *concetto* zu erschließen. Um die göttliche Auszeichnung Theresias durch ihre Herzverwundung (*transverberatio*) anschaulich zu vermitteln, wird sogar die Architektur sprechend gemacht und ‚transverberiert‘, indem das goldene Himmelslicht die Altaraedicula zu durchdringen scheint. „Der gesamte anschauliche Bestand der Kapelle ist im Großen wie im Kleinen durch semantisch ungewohnte Verbindungen gekennzeichnet, die in ständiger Überlagerung der Inhalte den Intellekt des Betrachters ‚fordern‘, seinen Gedanken hervorholen, das Entstehen neuer assoziativer Komplexe stimulieren und so seinen *diletto* bewirken; dies alles mit jener Pointiertheit, ja Aggressivität, die bekanntlich ein weiteres Merkmal der *argutia* ist.“⁸⁶

Indem Preimesberger die Bezüge der Kapellengestaltung zum *concettismo* betonte, relativierte er die Sichtweise Lavins, der in seiner Analyse der Cappella Cornaro die Vereinigung der Künste (Architektur/Malerei/Skulptur) im Dienste eines theatralischen, den Betrachter emotional vereinnahmenden religiösen Erlebnisses hervorgehoben hatte.⁸⁷ Im Zentrum dieser beiden Interpretationen steht ein letztes wichtiges Thema der barocken Kunsttheorie: das *bel composto*.

Baldinuccis Diktum, Gianlorenzo Bernini habe die Künste zu einem *bel composto* vereinigt (eine Aussage, die in leicht variiert Form auch in Domenico Berninis Biographie seines Vaters begegnet), ist verschiedentlich als Vorläufer des erst von Richard Wagner geprägten Begriffs „Gesamtkunstwerk“ angesehen worden.⁸⁸ Wie Preimesberger gezeigt hat, kommt der Ausdruck „composto“ jedoch aus der Impre-

85 Preimesberger, hier 219. Vgl. Lavin 1980.

86 Preimesberger, 209.

87 Lavin 1980, I, 6–14, 146–157.

88 Vgl. Euler-Rolle 1993.

sentheorie und somit aus dem Bereich der arguten Bild-Wort-Synthesen, der Domäne der konzeptistischen Rhetorik.⁸⁹ Folglich dürfte mit *bel composto* nicht eine theatrale Gesamtilusion gemeint gewesen sein, sondern die Verbindung der Künste zu einer symbolischen Zeichensprache, in der sie sich wie in einer Imprese wechselseitig kommentieren – zum Zweck der rhetorischen *persuasio*.

7 Literatur

- Bätschmann, Oskar (2004): Die Rezeption von Leon Battista Alberti in der Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts. In: Schütze (2004), 115–140.
- Baumgarten, Jens (2000): Wirkungsästhetik und Wechselwirkungen: Kunst und Rhetorik in den Traktaten Carlo Borromeos, Gabriele Paleottis und Roberto Bellarminos. In: Laufhütte (2000), 515–534.
- Behrmann, Carolin (2011): "Le monde est une peinture". Zu Louis Richeômes Bildtheorie im Kontext globaler Mission. In: Elisabeth Oy-Marra/Volker R. Remmert (Hg.): *Le monde est une peinture. Jesuitische Identität und die Rolle der Bilder*. Berlin, 15–43.
- Bickendorf, Gabriele (1998): Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert. Berlin.
- Bolzoni, Lina (1984): *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*. Padua.
- Bonfait, Oliver/Anne-Lise Desmas (Hg.) (2004): *La description de l'œuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines*. Paris.
- Brassat, Wolfgang (2005): „The Battle of the Pictures“: Rhetorik, Interpikturalität und der Agon der Künstler. In: Ders. (Hg.): *Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch*, Bd. 24: Bild-Rhetorik, 43–70.
- Castelli, Enrico (Hg.) (1955): *Retica e barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Venezia 15–18 giugno 1954. Rom.
- Chantelou, Paul Fréart de (1665): *Diary of the Cavaliere Bernini's Visit to France*. Hg. v. Anthony Blunt. Princeton 1985.
- Connors, Joseph (1998): Chi era Ottonelli? In: Christoph Luitpold Frommel/Sebastian Schütze (Hg.): *Pietro da Cortona. Atti del convegno internazionale*. Mailand, 29–35.
- Coytel, Charles-Antoine (1751): *Parallèle de l'Eloquence & de la Peinture*. In: Ders.: *Œuvres*. Nachdruck. Genf 1971.
- Cropper, Elizabeth/Charles Dempsey (1996): *Nicolas Poussin. Friendship and the Love of Painting*. Princeton.
- Dabbs, Julia K. (Hg.) (2009): *Life Stories of Women Artists, 1550–1800. An Anthology*. Farnham.
- Delbeke, Maarten/Evonne Levy/Steven F. Ostrow (Hg.) (2006): *Bernini's Biographies. Critical Essays*. University Park, Pennsylvania.
- Delbeke, Maarten (2012): *The Art of Religion. Sforza Pallavicino and Art Theory in Bernini's Rome*. Farnham.
- De Vries, Lyckle (1998): *Gerard de Lairese. An Artist between Stage and Studio*. Amsterdam.
- Ebert-Schifferer, Sybille (1991): „Ma c'hanno da fare i precetti dell'oratore con quelli della pittura?“ Überlegungen zu Guercinos Erzählstruktur. In: Dies. (Hg.): *Giovanni Francesco Barbieri II Guercino (1591–1666)*. Bologna, 67–96.

⁸⁹ Preimesberger, 191.

- Erben, Dietrich (2004): Paris und Rom. Die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV. Berlin.
- Euler-Rolle, Bernd (1993): Kritisches zum Begriff des „Gesamtkunstwerks“ in Theorie und Praxis. In: Götz Pochat/Brigitte Wagner (Hg.): Barock Regional – International. Graz, 365–374.
- Frommel, Sabine/Eckhard Leuschner (Hg.) (2014): Architektur- und Ornamentgraphik der Frühen Neuzeit: Migrationsprozesse in Europa. Rom.
- Germer, Stefan (1997): Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV. München.
- Giustiniani, Vincenzo (1981): Discorsi sulle arti e sui mestieri. Hg. v. Anna Banti. Florenz.
- Goldstein, Carl (1991): Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque. In: *The Art Bulletin* 73, 641–652.
- Hampton, Timothy (1990): *Writing from History. The Rhetoric of Exemplarity in Renaissance Literature*. Ithaca/London.
- Harsdörffer, Georg Philipp (1652): *Kunstverständiger Discurs, Von der edlen Mahlerey*. Nürnberg. Hg. v. Michael Thimann. Heidelberg 2008.
- Hecht, Christian (2012): *Katholische Bildertheologie der frühen Neuzeit. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*. Berlin.
- Herklotz, Ingo (2012): *La Roma degli antiquari. Cultura e erudizione tra Cinquecento e Settecento*. Roma.
- Hess, Peter (2000): „Nachäffin der Natur“ oder „aller Völker Sprachen“? Zur Rolle visueller Bildlichkeit in Poetik und Rhetorik der Barockzeit. In: *Laufhütte* (2000), 1047–1062.
- Hoppe, Stephan (2003): *Was ist Barock? Architektur und Städtebau Europas, 1580–1770*. Darmstadt.
- Junius, Franciscus (1638): *The Painting of the Ancients. De pictura veterum, according to the English translation (1638)*. Hg. v. Keith Aldrich/Philipp Fehl/Raina Fehl. Berkeley/Los Angeles/Oxford 1991.
- Kirchner, Thomas (1991): *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*. Mainz.
- Kirchner, Thomas (2000): Religion als Thema der Historienmalerei. In: *Laufhütte* (2000), 535–548.
- Knape, Joachim (2005): Rhetorik. In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*. Frankfurt a. M., 134–148.
- Krüger, Klaus (2003): Das Sprechen und das Schweigen der Bilder. Visualität und rhetorischer Diskurs. In: Valeska von Rosen/Klaus Krüger/Rudolf Preimesberger (Hg.): *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*. München/Berlin, 17–52.
- Laufhütte, Hartmut u. a. (Hg.) (2000): *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*. Wiesbaden.
- Lavin, Irving (1980): *Bernini and the unity of the visual arts*. New York/London.
- Lehmann, Claudia (2010): *Un pien teatro di meraviglie. Gian Lorenzo Bernini vor dem Hintergrund konzeptistischer Emblematik*. Bern u. a.
- Levy, Evonne (2004): Rhetoric or Propaganda? On the Instrumentality of Baroque Art. In: *Schütze* (2004), 89–98.
- Locher, Hubert (1990): Das Staunen des Betrachters. Pietro da Cortonas Deckenfresko im Palazzo Barberini. In: *Werners Kunstgeschichte 1990*. Worms, 1–46.
- Logemann, Cornelia/Michael Thimann (Hg.) (2011): *Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit*. Zürich.
- Lyons, John D. (1989): *Exemplum. The Rhetoric of Example in Early Modern France and Italy*. Princeton.
- Mahon, Denis (1947): *Studies in Seicento Art and Theory*. London.
- Merz, Jörg Martin (1991): *Pietro da Cortona. Der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom*. Tübingen.

- Michalski, Sergiusz (2007): Malerei, Rhetorik und coup d'œil-Wahrnehmung bei Antoine und Charles Coypel. In: *Knape Bildrhetorik*, 233–249.
- Möseneder, Karl (1982): „Aedificata Poesis“. Devisen in der französischen und österreichischen Barockarchitektur. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 35, 139–175.
- Möseneder, Karl (1983): Zeremoniell und monumentale Poesie. Die „Entrée solennelle“ Ludwigs XIV. 1660 in Paris. Berlin.
- Montagu, Jennifer (1994): The expression of the passions. The origin and influence of Charles Le Brun's *Conférence sur l'Expression Générale et Particulière*. New Haven.
- Montanari, Tomaso (1997): Gian Lorenzo Bernini e Sforza Pallavicino. In: *Prospettiva* 87/88, 42–68.
- Nativel, Colette (1987): La rhétorique au service de l'art: éducation oratoire et éducation de l'artiste selon Franciscus Junius. In: *XVIIe siècle* 39, 385–394.
- Oy-Marra, Elisabeth (2005): Profane Repräsentationskunst in Rom von Clemens VIII. Aldobrandini bis Alexander VII. Chigi. Studien zur Funktion und Semantik römischer Deckenfresken im höfischen Kontext. München/Berlin.
- Oy-Marra, Elisabeth (2008): Form, Darstellung und Raum des künstlerischen Wissens am Beispiel von Lomazzos 'Il Tempio della pittura' (1590). In: *Wissensformen. Sechster Internationaler Barocksommerkurs*, Stiftung Bibliothek Werner Oechslin, Einsiedeln, Zürich, 146–153.
- Pace, Claire/Janis Bell (2002): The Allegorical Engravings in Bellori's *Lives*. In: Janis Bell/Thomas Willette (Hg.): *Art History in the Age of Bellori. Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome*. Cambridge, 191–223.
- Praz, Mario (1946): *Studi sul concettismo*. Florenz.
- Preimesberger, Rudolf (1985): Themes from Art Theory in the Early Works of Bernini. In: Irving Lavin (Hg.): *Gianlorenzo Bernini. New Aspects of His Art and Thought*. University Park/London, 1–24.
- Puttfarcken, Thomas (1999): Poussin's thoughts on painting. In: *Scott/Warwick*, 53–75.
- Ripa, Cesare (1603): *Iconologia overo Descrittione di diverse Imagini [...]*. Rom.
- Russell, Terence (Hg.) (1997): John Harris, *Lexicon Technicum*. Incorporating works of Sir Francis Bacon and Sir Henry Wotton. Aldershot.
- Schreurs, Anna (Hg.) (2012): *Unter Minervas Schutz. Bildung durch Kunst in Joachim von Sandrarts Teutscher Academie*. Wolfenbüttel.
- Schütze, Sebastian (Hg.) (2004): *Estetica Barocca*. Rom.
- Schütze, Sebastian (2007): Kardinal Maffeo Barberini, später Papst Urban VIII., und die Entstehung des römischen Hochbarock. München.
- Scott, Katie/Genevieve Warwick (Hg.) (1999): *Commemorating Poussin. Reception and Interpretation of the Artist*. Cambridge.
- Spear, Richard (1998): Guido's Grace. In: *Docere Delectare Movere. Affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistic del primo barocco romano*. Rom, 121–136.
- Stillers, Rainer/Christiane Kruse (Hg.) (2013): *Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinis "Galeria"*. Wiesbaden.
- Strunck, Christina (2003): Bellori und Bernini rezipieren Raffael. Unbekannte Dokumente zur Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 30, 131–182.
- Strunck, Christina (2007): Berninis unbekanntes Meisterwerk. Die Galleria Colonna in Rom und die Kunstpatronage des römischen Uradels. München.
- Strunck, Christina (2014): *Concettismo and the Aesthetics of Display: The Interior Decoration of Roman Galleries and Quadrerie*. In: Gail Feigenbaum/Francesco Freddolini (Hg.): *Display of Art in the Roman Palace, 1550–1750*. Los Angeles, 217–228.
- Thimann, Michael (2011): Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit. Einige Stichworte zur Einführung. In: *Logemann/Thimann* (2011), 9–21.

- Ueding, Gert/Bernd Steinbrink (2011): Grundriß der Rhetorik. Geschichte – Technik – Methode. 5. Aufl. Stuttgart/Weimar.
- ✓ Van Eck, Caroline (2007): *Classical Rhetoric and the Visual Arts in Early Modern Europe*. Cambridge.
- Von Flemming, Victoria (2013): Was ist ein Bild? Marinos *Dicerie sacre*. In: Stillers/Kruse (2013), 15–43.
- ✓ Vuilleumier, Florence (1999): Les conceptismes. In: Marc Fumaroli (Hg.): *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, 1450–1950*. Paris, 517–537.
- Warncke, Carsten-Peter (2005): *Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder*. Köln.
- ✓ Warnke, Martin (1991): Die Entstehung des Barockbegriffs in der Kunstgeschichte. In: Klaus Garber u. a. (Hg.): *Europäische Barock-Rezeption*. Wiesbaden, 1207–1223.
- Warwick, Genevieve (1999): Nicolas Poussin and the arts of history. In: Scott/Warwick (1999), 134–154.
- Yates, Frances (1966): *The Art of Memory*. Chicago.