

VALESKA VON ROSEN

Multiperspektivität und Pluralität der Meinungen im Dialog

Zu einer vernachlässigten kunsttheoretischen Gattung

1. Die »Sprache« der Bilder und die Sprache der Theorie

Die die divergierenden Ausprägungen des »linguistic turn« einende Erkenntnis, daß die Sprache sowohl das vorrangige Medium unserer Realitätserfahrung, als auch die Bedingung unseres Denkens ist, machte einer Disziplin wie der Kunstwissenschaft ihr genuines methodisches Problem einmal mehr und in besonderer Schärfe bewußt: Sie arbeitet – provokant und überzeichnet formuliert – im »falschen Medium«, da sie auf nicht-sprachlich organisierte Kunstwerke mit Texten reagiert. Gerade die Dominanz der linguistisch geprägten Semiotik des kürzlich zu Ende gegangenen Jahrhunderts, die selbst das Zeichensystem der bildenden Künste als eine Sprache auffaßte, mußte irgendwann die kritische Distanzierung einer sich als Wissenschaft von den Bildern neues Profil gebenden Disziplin nach sich ziehen. Sie erfolgte schließlich in der Proklamation eines »iconic« resp. »pictorial turn« durch Gottfried Boehm und William J. T. Mitchell¹ und lag nicht zuletzt deswegen nahe, weil die inzwischen allgemein konstatierte Ubiquität von Bildern den Anbruch einer Ära des Visuellen verheißt, und die Kunstwissenschaft in der Bilderflut unseres Alltagslebens zu Recht eines ihrer zukünftigen Forschungsgebiete sieht. Die Proklamation des »iconic turn« war notwendig, um auf den Eigenwert der Bilder aufmerksam zu machen, auf ihre eben nicht sprachlich organisierte, visuelle Ausdrucksform und deren Differenz zur eigentlichen Sprache. Diese droht nicht zuletzt in einer Wissenschaftsmetaphorik, die von einer »Sprache der Bilder« spricht, verwischt zu werden.² Doch ein genuines Problem unserer Disziplin ist damit noch nicht gelöst: Auch unsere Wahrnehmung ist ja an die Sprache geknüpft, denn wir kommunizieren über ästhetische Wahrnehmungen in Texten und rekonstruieren die Konzepte der Bilder ebenfalls mittels unserer Sprache.

Keine dieser Beobachtungen, die letztlich die Frage nach einer Vermittelbarkeit des »linguistic« mit dem »iconic turn« aufwirft, ist neu – doch gilt es ihre methodischen Folgen in der Analyse der Objekte immer wieder auszuloten. Für den konkreten Fall einer Kultur, die mit den Bildern auch deren sprachlich ela-

boriertes theoretisches Gerüst in Form von Kunsttheorien entwickelte und folglich für uns Interpretieren die Frage virulent macht, wie mit diesen Texten umzugehen ist, seien hier einige Überlegungen angestellt.

Die jüngere, an der Medialität des Bildes interessierte Forschungsrichtung innerhalb der Kunstwissenschaft konnte und kann – zumindest für den hier interessierenden Ort und Zeitraum im Italien der Renaissance – auf einen Corpus kunsttheoretischer Schriften zurückgreifen. Es sind Texte, die sich reflektierend und analysierend auf Kunstwerke beziehen, ästhetische Leitlinien formulieren oder – faßt man den Begriff weiter – historische Ordnungsentwürfe bieten. Sie indizieren uns das Interesse an den genuinen Möglichkeiten der Bilder bereits zum Zeitpunkt ihrer Entstehung. Nicht allein deswegen sind sie ein wichtiges Hilfsmittel, um sich das zeitgenössische Sprechen über Bilder vor Augen zu führen; sie bieten auch die Möglichkeit, einen Bilddiskurs zu rekonstruieren, an dem die Künstler partizipierten; und schließlich benennen sie die Themen, die diese selbst durchdacht und zu denen sie in ihrem Medium – und mitunter auch verbal – Position bezogen haben. Eine solche Kultur, die den späteren Rezipienten mit ihren Bildern auch theoretische Modelle vererbt, bietet für die Analyse der Werke eine Reihe von Vorteilen gegenüber »theorielosen« (Zeit)räumen, aber natürlich auch einige Schwierigkeiten. Diese lassen sich zwei eng miteinander verknüpften Bereichen zuordnen: der Text-Bild-Differenz zum einen und der Vielgestaltigkeit der Texte und hierdurch bedingten Pluralität der Meinungen, zum anderen.

Ein grundsätzliches Problem aller historisch arbeitenden Disziplinen, die Kunstwerke und Dokumente (wieder) zum Sprechen bringen wollen, besteht in dem Faktum, daß diese sich den modernen Rezipienten niemals »jungfräulich« präsentieren; sie kommen vielmehr »überlagert von und überfrachtet mit Interpretationen«, denen man »bewußt oder unbewußt verpflichtet« ist.³ Die Aufgabe für uns Historiker besteht folglich in der Rekonstruktion der Diskontinuität, die zwischen dem historischen Werk und der Gegenwart des Interpreten besteht. Dafür ist die Erkenntnis der historischen Bedingtheit ästhetischer und gesellschaftlicher Wertvorstellungen eine unabdingbare Voraussetzung. Eine methodische Schwierigkeit in diesem Rekonstruktionsprozeß läßt sich durch das beschreiben, was von Dominick LaCapra mit der Formel von der »Textualität des Kontexts« gefaßt und für sein Fach, die Geschichtswissenschaft, expliziert wurde: Diese bedient sich schriftlich fixierter Quellen, um die »historische Realität« zu rekonstruieren. Sein Begriff der Textualität weist dabei

»[...] darauf hin, daß man ›immer schon‹ in Problemen des Sprachgebrauchs steckt, sobald man versucht, diese Schwierigkeiten kritisch zu

durchleuchten; und er fragt nach den Möglichkeiten und Grenzen der Bedeutung. Für den Historiker vollzieht sich schon die Rekonstruktion eines ›Kontextes‹ oder einer ›Realität‹ auf der Basis ›textualisierter‹ Überbleibsel der Vergangenheit. Sein Standpunkt ist insofern nicht einzigartig, als alle Realitätsdefinitionen in Prozesse der Textgestaltung einbezogen sind.«⁴

Die »historische Realität« kann folglich kaum als eine sichere Kontrollinstanz für die Verzerrungen in den Quellen fungieren, denn auch sie wird uns nur »textualisiert« vermittelt. LaCapra distanziert sich hier von einem objektivistischen Wissenschaftsverständnis, in dem Quellen als Darstellungen von Fakten aufgefaßt werden, die uns das Ranke'sche »Wie es eigentlich gewesen« vermitteln könnten.⁵ Zwar wurden in ihm durchaus auch Abweichungen von einer postulierten historischen und objektiven Wahrheit konzediert, doch resultierten diese primär aus den Interessen und Irrtümern der Verfasser der Quellen und ließen sich folglich mittels solider Quellenkritik ans Licht befördern. In einem solchen Geschichtsverständnis lassen sich die Aussagen der Texte also mittels der polaren Begriffe wahr/falsch oder objektiv/tendenziös bewerten; gelesen werden sie mit dem Interesse an der Erkenntnis der historischen und eben von der Schrift vermittelten Wahrheit. Mit der von LaCapra konzise formulierten Einsicht, daß die Sprache jedoch keineswegs ein neutrales Ausdrucksmedium ist, und daß sich der Kontext eben »nur durch das Medium sprachlicher Artefakte fassen ließ und daß diese aufgrund ihrer *Textualität* denselben Verzerrungen unterlagen, wie das Belegmaterial, das mit dem Kontext kontrolliert werden sollte«,⁶ verlor sich diese Gewißheit einer Unterscheidbarkeit zwischen objektiven und ideologisch gefärbten Quellen.

Für die sich ja ebenfalls auf schriftlich fixierte Quellen und Dokumente stützende Kunstwissenschaft hat dieses Theorem von der »Textualität des Kontextes« sicherlich etwas veränderte Implikationen; vor allem aber hat es durch den Medienwechsel für unsere Disziplin noch gravierendere methodische Folgen. Denn es macht deutlich, daß unser Blick auf Bilder auch bereits durch eben jenes Medium, das unserer eigenen Artikulationsform entspricht, geprägt, wenn nicht gar determiniert ist, nämlich durch Texte. Die textuellen »Überbleibsel« sind uns in gewisser Weise sogar näher als die Bilder, in der die uns interessierenden Theoreme und Konzepte in visueller Form »verschlüsselt«, in einem »Schwebezustand« – oder wie auch immer man dies verbalisieren möchte – enthalten sind. Dieser unbequemen Einsicht in die Beschränktheit der Möglichkeiten kann sich auch die medienorientierte Forschungsrichtung der Kunstgeschichte nicht verschließen; den idealen »freien« Blick auf Bilder wird auch sie kaum ernsthaft postulieren können. Daraus zeichnet sich die folgende Frage ab: Worin besteht der von der Disziplin anzustrebende »Optimalzustand« und wie ist er zu erreichen? Er besteht sicherlich darin, sowohl die Texte produktiv zu nutzen, als auch den

»soweit-als-möglich« freien Blick auf Bilder anzustreben, und dies im Bewußtsein der Diskontinuität zwischen Historie und Gegenwart. Als »produktiv« möchte ich eine Nutzung der Texte mit dem Zweck der Rekonstruktion des Diskurshorizonts und der Bahnen, in denen sich die Debatten über die Bilder bewegten, bezeichnen. Zu ihnen lassen sich dann die visuellen Formen der Bilder in Beziehung setzen. Eine notwendige Voraussetzung hierfür besteht in der Einsicht in die Inkongruenz der visuellen und sprachlichen Gattungen, aus der die größtmögliche Sensibilität für den Eigenwert der Bilder, für ihre Argumentationsweisen und damit für den Vorgang, Texte mit ihnen in Beziehung zu setzen, folgt. Damit einher muß natürlich der Abschied von der Vorstellung gehen, Gemälde »illustrierten« ihnen vorgängige Texte, stellten diese dar oder könnten den Texten überhaupt in irgendeiner Weise entsprechen. Die zweite Form eines sinnvollen Umgangs mit kunsttheoretischen Schriften besteht m. E. darin, sich zu fragen, was die Texte, die uns etwa in Handbüchern als relativ homogener Block, als »die Kunsttheorie« der Renaissance oder »des Cinquecento« präsentiert werden, eigentlich sind. Die Absichten einzelner Texte zu durchschauen, hat uns die Quellenforschung vermittelt; viele Arbeiten zur Kunsttheorie der letzten Jahre haben darüber hinaus Aufmerksamkeit für bestimmte Theoriemodelle und ihre Denk- und Argumentationsmuster entwickelt.⁷ Ein Bereich, der dabei jedoch vernachlässigt wurde, aus noch zu erläuternden Gründen jedoch gerade für den hier betrachteten Zeitraum von großer Bedeutung ist, betrifft die Gestalt und Gattungen der Schriften.⁸ Am Beispiel dialogisch strukturierter Texte möchte ich im folgenden (Abschnitt 3) zeigen, daß die oft zumindest implizit tradierte Vorstellung von der Kunsttheorie, derzufolge es sich um weitgehend konsistent argumentierende Schriften mit einer rekonstruierbaren Autormeinung handele, für viele Schriften zu revidieren ist. Auch über diesen Weg – nämlich eine nach den Konstitutionsbedingungen der Texte fragende Lektüre – läßt sich schließlich Potential für die oben angerissene Themenstellung gewinnen, nämlich für die Relationierung von Bild und Text (Abschnitt 4). Zuvor (Abschnitt 2) sei jedoch auf die Gattung des Dialogs und seine besonderen Sinnbildungsmodi näher eingegangen.

2. Die *episteme* der Renaissance spiegelt sich im Dialog

Den Überlegungen zur Textualität des Kontexts voran gingen die unter der Formel vom »linguistic turn« subsumierten Erkenntnisse vom generativen und nicht-mimetischen Verhältnis der Sprache zur Welt⁹ sowie der Nicht-Transparenz der Sprache bei der Erfassung und Kommunikation der Wirklichkeit. Ihre Vorläufer haben sie bekanntlich in der Sprachauffassung der Renaissance, derzufolge das Denken und die Sprache »in einem inneren Bedingungsverhältnis« zueinander stehen. Es ist das Axiom der sprachbewußten Humanisten, daß der

Mensch – in den Worten von Stephan Otto – »nicht einer objektiv seienden Dingwelt [begegnet], die er nachträglich mit Hilfe von Sprachzeichen benennt, sondern [...] sich der Dinge im subjektiven Medium der Sprache selber [bemächtigt].«¹⁰ Im Glauben an die Kongruenz von *res* und *verba* galt den Sprachtheoretikern der Renaissance das gesprochene Wort als die Darstellung der Dinge, die es bezeichne, da der Mensch die Dinge in seiner Sprache »forme«. Dieses Sprachbewußtsein steht in wechselseitigem Bedingungsverhältnis mit der Rhetorik, die sich von einer bloßen Kunst (*techné*) des guten und überzeugenden Sprechens zu dem transformierte, was sie bei Aristoteles bereits gewesen war, nämlich zu einem »Organon der Wahrheitsfindung«.

Mit diesem Bewußtsein für die Sprachlichkeit des Denkens in der Frühen Neuzeit,¹¹ ging, wie Gerhart Schröder jüngst zeigen konnte, die Erkenntnis von der Pluralität möglicher Sprachen, der Pluralität von Sprach- und Redeformen und schließlich auch von literarischen Formen einher.¹² So entstand eine neue Sensibilität für die verschiedenen Möglichkeiten der Textgestaltung auch der theoretischen und erkenntnisorientierten Schriften, und zwar nicht nur für deren verschiedene Formen, sondern auch für die verschiedenen Möglichkeiten der Sinnkonstitution mittels dieser Formen. D. h. die literarische Form wurde nicht (mehr) als eine Ausgestaltung eines ihr vorgängigen Inhalts betrachtet, man verstand sie vielmehr als eng an die spezifischen Sinnbildungsmodi des Texts geknüpft. Dies gilt für viele theoretische Diskurse, und gerade auch für den hier interessierenden kunsttheoretischen Diskurs.

Es ist nun nicht etwa so, daß in den Grundlagenwerken zur neuzeitlichen Kunsttheorie die jeweilige Gattungszugehörigkeit einer Schrift – also ob es sich um einen Traktat, einen Brief oder einen Dialog handelt – unbemerkt und unvermerkt geblieben wäre, doch fehlt i. a. die Analyse ihrer spezifischen Literarizität, und damit ihrer Strukturbedingungen. Dies hat m. E. Folgen, und zwar sowohl für die Bewertung dieser Schriften und ihrer späteren Rezeption, als damit letztlich auch – ruft man sich LaCapras Formel von der Textualität des Kontexts in Erinnerung – für die Wahrnehmung von Kunstwerken, *Œuvres* und Künstlern. Erläutern möchte ich dies an der hier vorrangig interessierenden Gattung des Dialogs, der eine mündliche Kommunikationssituation zwischen mindestens zwei Gesprächspartnern in Szene gesetzt. In ihr ist der größere Teil der kunsttheoretischen Schriften des Cinquecento verfaßt. Zu nennen sind Pomponio Gauricos Abhandlung ›De sculptura‹, Paolo Pinos ›Dialogo della pittura‹, Lodovicos Dolces Dialoge über die Malerei und über die Farbe, Anton Francesco Donis ›Disegno‹ und Francisco de Holandas ›Gespräche mit Michelangelo‹.¹³

Die Analyse kunsttheoretischer Schriften in Dialogform ist recht unglücklich verlaufen. Nicht nur wurde ihre Form als seltsame Verpackung betrachtet, aus der die sich dahinter verbergende Textaussage zu extrahieren war; die Forschung

interessierte sich auch primär für den Grad der Fiktion des vermeintlich fixierten Gesprächs, und sie machte sich zur Aufgabe, die Autormeinung in den Beiträgen eines der Disputanden wiederzuentdecken – alles also Vorgehensweisen, die gerade das Spezifische der Gattung zu negieren suchen. Gleichzeitig rief die dialogische Form Skepsis hervor, und zwar ihrer Kontingenz, der vermeintlichen Nichtabgewogenheit der Standpunkte und ihres postulierten Eklektizismus¹⁴ wegen. Einige wenige Belege für solche Beurteilungen möchte ich nennen. So wollen Crowe und Cavalcaselle in ihrer Tizian-Monographie generalisierend in cinquecentesken Dialogen »mehr Anekdote als Wahrheit« beobachten;¹⁵ Ernst Berger attestiert Vasaris Viten aufgrund der Entscheidung ihres Verfassers gegen die Dialogform einen »wohltuend ernsten Charakter«; und weiter heißt es: »während die früheren Autoren ihre Persönlichkeit meist in den Vordergrund [stellten, sei] dies bei [...] [Vasari] nicht der Fall«.¹⁶ Anthony Blunt hat vor allem die in Dialogform verfaßten venezianischen Schriften in einem mit »The minor writers of the High Renaissance« überschriebenen kurzen Kapitel zusammengefaßt und darin ihr Innovationspotential als gering beurteilt – ungerechtfertigterweise, bedenkt man, daß es sich um die ersten umfangreicheren Schriften über Malerei nach einer Pause von über hundert Jahren handelt.¹⁷ Und schließlich hat Moshe Barasch mit der »Form des losen Dialogs« begründet, daß man in der venezianischen Kunsttheorie »keine Definition oder Theorie des Ausdrucks erwarten« dürfe – um dann feststellen zu müssen, daß es sich doch anders verhält: ein offenkundiger Widerspruch, den Barasch jedoch nicht auflöst.¹⁸ Auch Ernst Bergers Bemerkung über Vasari dürfte sich allein seiner Erwartungshaltung an Textformen verdanken, denn man kann Vasari kaum zugestehen, daß er in seinen Viten seinen Standpunkt in den Hintergrund gestellt hätte. Soweit einige explizite Urteile; schwieriger ist meine These zu belegen, daß bestimmte kunsttheoretische Themen in der Forschung einseitig dargestellt werden, weil den in dialogischer (oder auch brieflicher)¹⁹ Form artikulierten Autorpositionen i. d. R. geringere Bedeutung gegenüber denjenigen in einem systematischen Werk beigemessen wurden. Dies läßt sich in diesem Rahmen kaum darstellen; an anderer Stelle habe ich jedoch für das Tizian-Bild der Forschung zu zeigen versucht, daß für das Cliché eines »Farbenmalers« Vasaris Tizian-Vita rezeptionsprägend war, während den Schriften von Lodovico Dolce und Pietro Aretino, die ein ganz anderes Künstlerbild zeichnen, vergleichsweise geringe Bedeutung zuerkannt wurde.²⁰ Die Ursachen für den markanten Verlauf dieser Rezeptionsgeschichte liegen m. E. in den verschiedenen Gattungen dieser Texte und deren Akzeptanz durch die moderne Forschung.

Die Gründe für die *expressis* wie *impressis verbis* anzutreffende Mißachtung dialogisch strukturierter Schriften lassen sich rasch benennen. Das Gattungsspezifikum des Dialogs ist ja – zumindest wenn es sich um echte und nicht »verkapp-

te« Dialoge handelt – die Polyperspektivität, die Vielfalt von Meinungen und die rhetorische Formung. Dialogische Schriften sind Manifestationen einer epistemologischen Konfiguration, die mit der modernen Vorstellung von wissenschaftlicher Objektivität nicht recht kompatibel sind. Sie sind behaftet mit dem Hautgout des Spielerischen, des Relativen und eben des Rhetorischen. Nicht verwunderlich ist es daher, daß es der systematische Traktat und das eine lineare Entwicklung postulierende Geschichtswerk sind, die dem modernen Wissenschaftsverständnis mit seiner Präferenz für die monologische Gestaltung, für die »einheitliche [...], auktoriale [...] Stimme, die, im Idealfall, eine erschöpfende und endgültige [...] Darstellung eines beherrschten Gegenstandes [...] gibt«,²¹ entgegenkommen.

Für das inzwischen vor allem in der literaturwissenschaftlichen Forschung zu beobachtende Umdenken lassen sich verschiedene Voraussetzungen benennen: eine liegt in der Kritik am tradierten Wissenschaftsverständnis, im Brüchig-Werden der Kategorie der Objektivität sowie der Vorstellung von Texten als Entitäten mit fixiertem Sinn, die in der produzierten Bedeutung aufgehen. Die zweite Voraussetzung steht in Zusammenhang mit Michel Foucaults Konzept einer archäologischen Geschichte, in der ihn bekanntlich das zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt jeweils Denkbare interessierte. Foucaults fruchtbarer Denkansatz in Bezug auf das genuine Problem historischer Disziplinen, nämlich der Konstitution von Epochen, besteht darin, den Focus von der Betrachtung der Diskursinhalte auf die Ebene ihrer Strukturen zu verschieben. Er macht also epochale Spezifika daran fest, wie in den jeweiligen Epochen der Vorgang der Erkenntnisbildung gedacht wird;²² mit dem Terminus *episteme* charakterisiert er dabei die »Bedingungen der Konstitution von Wissen und Erkenntnis«.²³

Foucault selbst hat nun im zweiten Kapitel von »Les mots et les choses« die Denkweise der Renaissance durch die »Episteme der Ähnlichkeit« charakterisieren wollen. Es sind für ihn also die Ähnlichkeitsbeziehungen, die im 16. Jahrhundert die »Lesbarkeit der Welt« garantierten.²⁴ U. a. mit dem Hinweis darauf, daß die Renaissance bei Foucault eher ein »Gegenbild« (Schröder) zu der ihn primär interessierenden Episteme der Repräsentation im Zeitalter der Aufklärung darstellt, für die er die Episteme der »Analogie« als Opposition benötigte, hat Foucaults Renaissancemodell Kritik und Korrekturen erfahren. So hat Stephan Otto den Ähnlichkeitsgedanken aufgegriffen und entscheidend modifiziert,²⁵ Klaus W. Hempfer und Gerhart Schröder erachten ihn für wichtig, aber nicht für distinktiv.²⁶

Hempfers Vorschlag sozusagen mit und gegen Foucault ist, die epistemologische Konfiguration der Renaissance als Pluralisierung des Wahrheitskonzepts, aus der die Heterogenität innerhalb der Diskurse folgt, zu beschreiben.²⁷ Diese Überlegung basiert auf Ansätzen zur Neumodellierung der Renaissance als einer Epoche, die im Zeichen der Pluralität steht – einer »Pluralität, die alle Bereiche

des Wissens, der Erfahrung und des Lebens betrifft«. ²⁸ Sie resultiere aus den »immensen Informationsmassen« (Sloterdijk), die der Renaissance zur Verfügung standen, und der dadurch bedingten Bewußtwerdung der Verschiedenartigkeit der Sinnsysteme und Weltbilder, nachdem die alten »theozentrisch ausgerichteten Welterklärungsmodelle christlicher Prägung« ²⁹ ihre normative Gültigkeit eingebüßt hatten. Die neue Fähigkeit zur Reflexion dieses Prozesses manifestiere sich beispielsweise in Giordano Brunos Formulierung von der »Pluralität der Welten«. ³⁰

Die Besonderheit von Hempfers Modells besteht zum einen also darin, in der Pluralität ein epochales Spezifikum der Renaissance zu erkennen, und zum anderen in der Herausarbeitung der semiotischen Rolle der Dialogform, und damit wird es für meine Überlegung zur Kunsttheorie der Renaissance interessant.

Der Dialog ist nach Hempfer aufgrund seines ihm eigenen Pluralitätspotentials das ideale Gattungsmedium der epistemologischen Heterogenität der Renaissance, und er ist daher nicht zufällig die zentrale Manifestationsform des theoretischen Diskurses seit dem Quattrocento geworden. ³¹ Denn er enthält ja qua Struktur »die Suspendierung eines absoluten Wahrheitsanspruchs, insofern er als ein Spiel ausgewiesen wird, dessen Spezifität gerade darauf beruht, daß unterschiedliche Meinungen artikuliert werden können und sollen«. ³² Dabei lassen sich verschiedene Grade von Dialogizität innerhalb der Schriften ausmachen; die stärkste Form besteht in der Nebeneinanderstellung nicht miteinander kompatibler Auffassungen oder sogar der expliziten Thematisierung der Nichtvermittelbarkeit der Standpunkte. ³³

Im folgenden möchte ich untersuchen, ob sich Hempfers Überlegungen zur Renaissance-*episteme* auch für den kunsttheoretischen Diskurs verifizieren lassen, also ob mit den Kategorien der Dialogizität, Heterogenität und Pluralität signifikante Phänomene auch in kunsttheoretischen Schriften erfaßt werden können. ³⁴ Dies soll in die Frage nach der genauen Funktionsweise dieser Texte und damit nach Implikationen für die Relationierung von Theorie und Praxis, von Sprache und Bild, münden. Da es aus dem Tre- und Quattrocento kaum Material gibt, habe ich mich auf die Werke von vier Autoren aus dem 16. Jahrhundert, nämlich Baldassare Castiglione, Paolo Pino, Francisco de Holanda und Lodovico Dolce, konzentriert, in denen sich alle Gestaltungsmöglichkeiten eines Dialogs beobachten lassen. ³⁵ Die Spanne reicht von einem Pseudotraktat in Dialogform wie Gauricos »De sculptura«, in dem einem der beiden Gesprächsteilnehmer nurmehr die Aufgabe der Affirmation des vom anderen Gesagten zufällt, bis hin zur expliziten Thematisierung der *varii iudicii umani* in Paolo Pinos, Anton Francesco Donis und Lodovico Dolces Dialogen von 1548, 1549 bzw. 1557. ³⁶ Wie in diesen Schriften die Erkenntnisbildung gedacht wird, möchte ich mit Bezug auf zwei wichtige Themen des Theoriediskurses der Renaissance zeigen, und

zwar den Paragone zwischen Malerei und Skulptur und die Nachahmung der Natur.

3. Kunsttheoretische Beispiele

3.1. *Der Paragone*

Begonnen sei mit dem Paragone, der sich qua Struktur hervorragend für eine Behandlung in Dialogform eignet, weil die Argumente für oder gegen die verschiedenen Gattungen auf die Gesprächspartner verteilbar sind und so die Positionen pointiert nebeneinander gestellt werden können. Genau dies macht Ludovico Castiglione in seinem ›Cortegiano‹-Dialog, bei dem es sich zwar nicht um eine genuin kunsttheoretische Schrift handelt; da in ihm das hier interessierende Thema jedoch in signifikanter Weise verhandelt wird, sei er hier aufgenommen.³⁷ Geführt wird der Disput um den Vorrang der Gattungen Malerei oder Skulptur zwischen zwei Gesprächspartnern, dem Conte Ludovico da Canossa und dem Bildhauer Ioanni Christoforo Romani. Sie tragen ihn spielerisch aus – *ridendo* bringt der Conte seine Argumente für die Superiorität der Malerei vor. Eine »Signora Emilia« leitet das Gespräch und ermuntert Romani darzulegen, ob er die einleitende *sentenzia* des Grafen bestätigen könne oder nicht.³⁸ Der ist dazu logischerweise nicht willens, und so wechseln die Argumente einander mehrfach ab, bis Ludovico da Canossa ausführlicher auf die Bedeutung der Malerei in der Antike zu sprechen kommt. Der Paragone versiegt, ohne daß zuvor versucht wurde, ein Resümee der Diskussion zu ziehen. Ein Ergebnis ließe sich ohnehin nicht konstatieren, da der standesgemäß dominanter aufgetretene Graf zwar die Argumente seines Kontrahenten für die Skulptur pariert,³⁹ diese jedoch nicht wirklich widerlegt hatte. Eine solche »finale« Entwicklung der Diskussion hätte aber offensichtlich auch gar nicht der Erwartungshaltung der Zuhörer entsprochen, denn niemand forcierte eine Zuspitzung des Disputs. Die Zuhörer – wie auch die ersten Leser des Dialogs – scheinen folglich am regen Austausch der Argumente weit mehr interessiert gewesen zu sein als an einer definitiven Lösung der Eingangsfrage, an der Kontroverse also mehr als an ihrem Ergebnis.

In Anton Francesco Donis ›Disegno‹ von 1549 bildet der Rangstreit der Gattungen das Rahmenthema für die Beschäftigung mit den Künsten überhaupt.⁴⁰ Im Verlauf der recht kontrovers geführten Diskussion werden dem Leser alle Argumente, die für den Vorrang der Skulptur oder der Malerei sprechen, genannt, und sie bleiben ihm als verschiedene Meinungen auch präsent.⁴¹ Gegen Ende des Dialogs wird schließlich ein Schiedsrichter eingeführt, der ein Urteil fällen soll; er fällt es für die Skulptur.⁴² So wird innerhalb des Texts eine Lösung der behandelten Problemstellung präsentiert, die jedoch in keiner Weise – und

das ist das entscheidende – als verbindlich betrachtet wird, im Gegenteil: Der Schiedsrichter gesteht sogar zu, sollte ihm jemand widersprechen und sich dabei auf einen gegensätzlich argumentierenden Text berufen,⁴³ wäre ihm durchaus recht zu geben; denn je nachdem, auf welche Schrift man sich bezöge, würde man auch zu konträren Meinungen kommen: »con l' altra opera si metterà l'una & l' altra opinione.«⁴⁴ An diesem Punkt bricht das Gespräch ab, und es wird auf seine Fortsetzung im nächsten Buch verwiesen;⁴⁵ dieses ist jedoch meines Wissens nie verfaßt worden.

Die konstitutiven Merkmale diskursiver Heterogenität lassen sich in Donis Dialog geradezu exemplarisch festmachen: So wird die Lösung nicht als verbindliche Wahrheit, sondern als subjektive Meinung präsentiert, von der explizit gesagt wird, daß es von ihr so viele gibt, wie sanktionierte Werke existieren.⁴⁶ Darüber hinaus hat der Schluß einen offenen Charakter, weil auf eine Fortsetzung des Gesprächs verwiesen wird. Es gibt für Doni also keine definitive *conclusio*, sondern nur einen »consensus, der in einer neuen Situation in Frage gestellt werden kann.«⁴⁷

3.2. *Nachahmung der Natur*

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, wie in den Dialogen die Frage der richtigen Naturnachahmung behandelt wird. Auch bezüglich dieses Themas lassen sich in den genannten Schriften beabsichtigte argumentative Diskrepanzen nachweisen, treten jedoch in etwas anderer Weise als beim Paragone – Thema zutage: So vertreten nicht die verschiedenen Gesprächsteilnehmer kontroverse Standpunkte, sondern diese manifestieren sich in der Argumentation eines Redners selbst. Die entstehenden Diskrepanzen werden so innerhalb des Dialogs nicht mehr aufgehoben und machen es daher unmöglich, in der Schrift die Autormeinung zu einem bestimmten Gegenstand zu erkennen. Genau diese zu entdecken, ist aber die – wenn auch unbewußte – Absicht in der Herangehensweise nicht nur an dialogisch strukturierte Texte.

In Holandas Dialog ist es der dominante Redner »Michelangelo«,⁴⁸ der das Thema der Naturnachahmung anspricht und die Malerei als »perfekte Imitation« der Werke Gottes definiert, ja sogar die künstlerische Tätigkeit als Nachahmung der schöpferischen Tätigkeit Gottes versteht.⁴⁹ Die Diskrepanz ergibt sich nun daraus, daß in der Fortsetzung des Texts die berühmte Zeuxis-Anekdote referiert wird. Der antike Maler fand bekanntlich auf der Insel Kroton kein so schönes Mädchen, das ihm Modell für ein Bild der Helena hätte stehen können, daß er sich die fünf schönsten Mädchen der Insel kommen ließ und von ihnen jeweils einen besonders schönen Aspekt imitierte. Er verbesserte folglich die eben nicht perfekte Natur, um vollendete Schönheit künstlich-künstlerisch zu synthetisieren. Hier ist es also die Naturverbesserung, die mittels einer topischen Künstleranekdote als Maßgabe formuliert wird. Durch die Aufstellung der Regel

der einfachen Naturnachahmung und die quasi ihr Gegenteil beweisende antike Anekdote entsteht eine Diskrepanz, die sich gerade beim Thema der Naturnachahmung in vielen kunsttheoretischen Schriften der Renaissance nachweisen läßt, von den Autoren und frühen Lesern jedoch offenbar nicht als störend empfunden wurde. In Holandas Dialog ist sie besonders offensichtlich, weil Michelangelo sein Votum für die einfache Naturnachahmung eben mit der Ehrfurcht vor dem Werk Gottes begründet hatte.

Derselbe Widerspruch begegnet auch in Dolces ›Dialogo della pittura‹.⁵⁰ Nachdem in ihm zunächst mehrfach die Notwendigkeit der unmittelbaren Nachahmung hervorgehoben wird,⁵¹ folgt wenig später recht unvermittelt der Satz: »Deve adunque il Pittore procacciar non solo d'imitar, ma di superar la Natura«; der Maler müsse also die Natur übertreffen, und in diesem Zusammenhang wird wiederum die Zeuxis-Anekdote referiert.⁵² Wie es zu dieser Inkonsistenz kommen konnte, liegt auf der Hand: Die Renaissance erwarb ihr Wissen über die Auslegung autoritärer Texte, deren Theoreme sich oft zu Topoi ausbildeten. Berichten diese Verschiedenes, entstehen geradezu zwangsläufig Widersprüche. Diese manifestieren sich beispielsweise auch in einer antiken Leitfigur wie Zeuxis, der in einer anderen topischen Anekdote mit Parrhasios bekanntlich einen Wettbewerb um die täuschende Lebensähnlichkeit ihrer Bilder führte. Solche Diskrepanzen entstehen aber auch durch das Aufeinandertreffen eines Topos mit den aus der zeitgenössischen Kunstpraxis gewonnenen Erkenntnissen.

Der modernen Forschung sind solche Inkonsistenzen ein Dorn im Auge; man begegnet ihnen mit dem Urteil, der Autor sei zu einer systematischen und konsistenten Darstellung nicht in der Lage, ein Eklektizist oder einfach kein »theoretischer Kopf«. Da ist es dann umso willkommener, daß es im Cinquecento zumindest einen Autor gab, der mit dem Anspruch aufgetreten ist, ein kohärentes Theoriegebäude zu entwickeln: Vasari.⁵³ Er ordnet die verschiedenen Modelle der Naturnachahmung auf der chronologischen Achse und schafft so den angenehmen Effekt einer linearen Stringenz, in der alles logisch aufeinanderfolgt. In seinem Geschichtskonstrukt sind es die trecentesken Künstler, die vergeblich versuchten, die Natur gut nachzuahmen; ihnen folgten die quattrocentesken, denen dies gelang; und schließlich konnte im Cinquecento Michelangelo sowohl über die Natur, als auch über die Antike triumphieren. Diese Konstruktion war der Forschung naheliegend, weil sie in ihr den Nukleus jenes Denkmusters beobachten konnte, das im folgenden Jahrhundert von Bellori und den französischen Klassizisten ausgearbeitet wurde. Vasari ließ sich folglich gut am Beginn der imaginären Linie des historischen Fortschritts verorten. Man sah hier einen Autor am Werk, der in hohem Maße um Originalität in der Gedankenführung bemüht war – und genau dies ist ja die Leitfigur modernen Schreibens.

Wenn ich hier nun die Aufmerksamkeit auf die weitaus weniger systematischen, dialogisch strukturierten Schriften richte, dann hat dies Gründe: zum einen gilt es in einer diskursarchäologischen Perspektive, die Sinnbildungsmodi in der Renaissance gerade in ihrer Differenzqualität zum modernen Wissenschaftsverständnis wahrzunehmen; zum anderen ist es in meinen Augen notwendig, das Urteil, es handele sich um inkohärente Schriften, zu revidieren – und dies gerade auch mit Bezug auf die Rezeptionsformen des Ästhetischen. Denn kann nicht die Kontingenz der Argumentationen auch als Gewinn betrachtet werden? Konkreter gefragt: Was hat man sich überhaupt unter der Forderung nach einer Verbesserung der Natur vorzustellen? Die Antwort fällt leicht für die spezifische Aufgabe der Darstellung einer antiken Göttin oder eines Porträts, also für einzelne Gattungen, die wiederum an ein bestimmtes *decorum* geknüpft sind. Aber welchen Sinn soll darüber hinaus die *superatio* als Norm machen? Diese Sinnfrage ist nicht zuletzt auch deswegen virulent, weil wohl etwas von der spezifischen Argumentationsweise der Bilder aus dem Blick gerät, wenn sie in einem kohärenten System wie Vasaris Geschichtskonstrukt einen festen Ort zugewiesen bekommen. Das Problem läßt sich m. E. eben nicht einfach über den Hinweis auf eine Theorie-Praxis-Dissoziation, derzufolge eine Norm aufgestellt worden sei, welche die Künstler nicht befolgen konnten oder wollten, aus der Welt schaffen. Denn eine solche Erklärung würde die problematische Zweiteilung in (vordenkende) sprachlich elaborierte Theorie und diese illustrierende (oder eben nicht illustrierende) Praxis fortschreiben, und damit letztlich wohl auch die Theorie der Bilder als ein originär sprachliches Phänomen betrachten.

Ich vermute, daß Ludovico Dolce, dem beim Verfassen seines Dialogs im Jahre 1557 ja die erste Edition der Viten von 1550 bereits vorlag, die Perspektivität in der Erkenntnisbildung und den Fragmentcharakter in der Wissensdarstellung auf einer Metaebene gerade gegen Vasari in Anschlag bringt, und dies sowohl inhaltlich – also explizit –, als auch strukturell und damit implizit. Denn das Rahmenthema im Gespräch zwischen den beiden Dialogpartnern »Pietro Aretino« und dem Florentiner »Fabrizio Fabrini« bildet die Frage nach der Möglichkeit einer unabhängigen Urteilsbildung in der Bewertung der Künstler. Aretino möchte Fabrini dazu erziehen, seine Urteile nicht mit *affettione* zu fällen und sich an Autoritäten zu binden,⁵⁴ sondern auf seinen Verstand (*ragione*) zu vertrauen. Fabrini vertritt nämlich zu Beginn des Dialogs eine extreme Position: Michelangelo sei *il primo* und *il solo*⁵⁵ in der Welt der Künstler, und er führt dabei unablässig die Worte *verità*, *vero* usw. im Mund. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Dolce hier auf Vasari anspielt, für den sich in der künstlerischen Persönlichkeit Michelangelos ja die Entwicklung der Künste vollendete.⁵⁶ Aretino zielt nun weniger darauf, Fabrini zu der Meinung zu überreden, Michelangelo verdiene diese Wertschätzung nicht,⁵⁷ als vielmehr darauf, daß Fabrini seine Meinung selbständig

revidiert. Aretino will Fabrini beweisen, daß wenn »man nicht alle Dinge auf eine einzige Form«⁵⁸ zurückführe, sondern mehrere Aspekte⁵⁹ betrachte, Michelangelo zwar nach wie vor als großer, aber eben nicht mehr als *einzigster* Maler gelten könne.⁶⁰ Um Fabrini dies zu beweisen, unterzieht er die »Teile« der Malerei einer ausführlichen Analyse. Aretino hält den Florentiner folglich zum Sehen aus verschiedenen Blickwinkeln an und führt dabei dessen Absolutheitsanspruch, den er als »costume da fanciullo« (»Kinderkram«) bezeichnet, ad absurdum.⁶¹ Fabrini solle sich zunächst fragen, woher er seine »regole di giudicar«⁶² schöpfe, und erst dann solle er ein ausgewogenes Urteil fällen.⁶³ Dolces Aretino hat Erfolg; Fabrini bildet gegen Ende des Dialogs ein differenzierteres Urteil aus. Womit er sich jedoch nicht durchsetzen kann – und das ist wiederum für den Aspekt der sich im Dialog manifestierenden Meinungsvielfalt interessant – ist die Rangordnung der Maler an sich. Fabrini ist am Ende überzeugt, daß es ein Triumvirat der bedeutendsten Maler gab, das aus Michelangelo, Raffael und Tizian bestehe,⁶⁴ Aretino möchte jedoch offenkundig Michelangelo Tizian und Raffael nachordnen. Diese Differenzen bleiben bestehen, weil Aretino mit seiner theoretischen Behandlung der Kategorien der Malerei und wie Michelangelos Leistung in ihnen zu beurteilen ist, Fabrini nicht vollständig überzeugen konnte.⁶⁵

Es ist also als Ergebnis festzuhalten, daß Dolce sein Plädoyer für die Pluralität der Meinungen nicht nur expliziert, sondern dieselbe in die Struktur seines Dialogs sogar hineinnimmt und so auf einer Metaebene demonstriert: Die Disputanten einigen sich nicht – das Ende bleibt offen.⁶⁶ Vasaris Vorstellung einer Geschichte mit Telos wird von Dolce also auf eine geschickte Weise widersprochen, denn er bedient sich einer Darstellungsform, die die Pluralität nicht zu überwinden sucht, sondern sie nutzt.

4. Ein Darstellungsmodus für die »andere Sprache« der Bilder

Worin besteht nun, abschließend noch kurz⁶⁷ gefragt, der postulierte Gewinn dialogischer Schriften für die kunsthistorische Analyse? Sicherlich gerade in der (mehr oder minder reflektierten) Heterogenität und dem bewußten, ja konstitutiven »Alternieren der Blickwinkel«. Dialogische Schriften versuchen gar nicht erst, ein einheitliches Wissen vorzutauschen und treten auch nicht mit dem Anspruch auf, ihren Lesern eine konsistente Wahrheit in einer logischen Disposition vorzutragen. Sie spiegeln vielmehr die Pluralität der Meinungen – zeigen, was alles denkbar war und auch gedacht wurde, was als Wissensschatz verfügbar war und worauf man sich beziehen *konnte*. Damit arbeiten sie an grundsätzlichen wissenschaftstheoretischen Problemen, nämlich der Möglichkeit der Erkenntnisbildung sowie der Repräsentation von Wissen – also an Problemen, die gerade in der jüngeren Geschichtswissenschaft wieder virulent werden.⁶⁹ Indem sie einen

adäquaten Repräsentationsmodus für die Polyperspektivität und Kontingenz der Wirklichkeit wählen, erziehen dialogische Schriften ihre Rezipienten zur Aufmerksamkeit in der Lektüre – zur »Aufmerksamkeit für die Arbeit der Texte«.70 Sie schulen aber auch die Sensibilität in der Analyse, die wiederum auch für nicht-dialogische Texte unabdingbar ist: Indem sie dazu anleiten, es eben nicht mit der Suche nach dem Autor und seiner Intention bewenden zu lassen, können sie zeigen, daß die moderne Vorannahme, es seien gerade die »großen« Autoren, die den Wissensstand ihrer Epoche am besten vermittelten, eine falsche ist. Gleichzeitig haben dialogische Schriften ein rezeptionsorientiertes Interesse,71 denn sie legen den Argumentationsgang offen, durch den wir als Leser mehrere Standpunkte samt ihren jeweiligen Schwachstellen erfahren. So können wir eine eigene Meinung entwickeln, die durchaus nicht mit einer der vertretenen Positionen identisch sein muß.

Die Mehrzahl der Standpunkte sowie der Verzicht auf argumentative Linearität in einem Dialog ist es schließlich, die seine Analyse auch unter dem Vorzeichen der Theorie-Praxis-Relationierung und insbesondere für die Inbeziehungsetzung mit visuellen Ausdrucksformen gewinnbringend macht. Denn die »Eins-zu-eins-Parallelisierung«, die zum problematischen Postulat einer »Illustration« von Theoremen in Kunstwerken führt, wird damit erschwert. Dialogische Schriften nennen uns immer auch die Position, die nicht zu einer Theorie ausgearbeitet worden ist und stecken damit ein Feld kontingenter Positionen ab – ein Feld, auf das eben auch die Kunstwerke reagieren und das auch sie formen. Sie spiegeln den Diskurshorizont, in den sich auch das Kunstwerk einfügt. Durch das ihnen eigene Reflexionsvermögen über die Repräsentation von Wissen und Erkenntnis eben gerade nicht im Modus der Linearität sensibilisieren sie also nicht zuletzt auch für die »andere Sprache« der Bilder.

Anmerkungen

- 1 Gottfried Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, in: ders. (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 11–38; William J. T. Mitchell, *The Pictorial Turn*, in: ders., *Picture Theory. Essays on the Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994, S. 11–34; vgl. weiterhin Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley u. a. 1993; Horst Bredekamp, Claude Lévi-Strauss und Erwin Panofsky. Wort-, Bild- und Ellipsenfragen, in: *Kritische Berichte* 26 (1998), Heft 2, S. 5–15; Christian Kravagna (Hg.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997.
- 2 Die jüngste, sehr präzise Formulierung dieses Problemzusammenhangs stammt von Egon Flaig, *Spuren des Ungeschehenen. Warum die bildende Kunst der Geschichtswissenschaft nicht helfen kann*, in: Bernhard Jussen (Hg.), *Archäologie zwischen Imagination und Wissenschaft: Anne und*

- Patrick Poirier (Von der künstlerischen Produktion der Geschichte 2), Göttingen 1999, S. 16–50, bes. 41–47.
- 3 Dominick LaCapra, Geistesgeschichte und Interpretation, in: ders. und Steven L. Kaplan (Hg.), *Geschichte denken. Neubestimmung und Perspektiven moderner europäischer Geistesgeschichte*, Frankfurt a.M. 1988, S. 45–86, hier 62: »Alle Texte erreichen uns überlagert von und überfrachtet mit Interpretationen, denen wir bewußt oder unbewußt verpflichtet sind. [...] Als Interpreten befinden wir uns inmitten abgelagerter Schichten von Lesarten, die freigelegt werden müssen.«
- 4 Ebd., S. 48.
- 5 Dominick LaCapra, Rhetorik und Geschichte, in: ders., *Geschichte und Kritik*, Frankfurt a.M. 1987, S. 11–37, hier bes. 13f.
- 6 Hayden White, Methode und Ideologie in der Geistesgeschichte. Der Fall Henry Adams, in: LaCapra/Kaplan (wie Anm. 3), S. 160–189, hier 166.
- 7 Zu nennen sind etwa Paul Barolsky, Warum lächelt Mona Lisa? Vasaris Erfindungen, Darmstadt 1995; Carl Goldstein, Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque, in: *Art Bulletin* 73 (1991), S. 641–652.
- 8 Vgl. auch Hans H. Aurenhammer, Neue Untersuchungen zur Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts, in: *Frühneuzeit-Info* 5 (1994), S. 183–189, bes. 183.
- 9 Gabrielle M. Spiegel, History, Historicism, and the Social Logic of the Text in the Middle Ages, in: *Speculum* 65 (1990), S. 59–86, hier 60.
- 10 Stephan Otto, Erster Problemkreis: Sprache und Geschichte, in: ders. (Hg.), *Renaissance und frühe Neuzeit (Geschichte der Philosophie in Text und Darstellung 3)*, Stuttgart 1984, S. 87–217, hier 99; s. a. 105 und 100 (mit dem zentralen Satz aus Petrarcas Brief an Tommaso Caloria aus Messina: »Weder ist Sprache ein unbedeutender Ausdruck des Geistes, noch der Geist ohne lenkenden Einfluß auf Sprache: eines hängt vom anderen ab.«) Die wichtigsten Sprachhumanisten sind neben Petrarca, Lorenzo Valla, Rudolph Agricola, Mario Nizolio und Petrus Ramus. Vgl. auch ders., Rhetorische Technen oder Philosophie sprachlicher Darstellungskraft? Zur Rekonstruktion des Sprachhumanismus der Renaissance, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 37 (1983), S. 497–514; ferner ders., Das Wissen des Ähnlichen. Michel Foucault und die Renaissance, Frankfurt a.M. 1992, S. 77–85; ders., Giambattista Vico. Grundzüge seiner Philosophie, Stuttgart 1989, S. 86–91.
- 11 Gerhart Schröder, Anamorphosen der Rhetorik. Die Wahrheitsspiele der Renaissance, in: ders. (Hg.), *Anamorphosen der Rhetorik. Die Wahrheitsspiele in der Renaissance*, München 1997, S. 11–32, hier 14.
- 12 Ebd., S. 24: »[Sie] müssen in diesem Kontext der Reflexion der Sprache gesehen werden.«
- 13 Die Literatur zum Renaissance-Dialog ist kaum mehr zu überblicken; ich verweise neben den in Anm. 22, 23 und 27 genannten Forschungen von Klaus W. Hempfer auf Leonid M. Batkin, *Die historische Gesamtheit der italienischen Renaissance. Versuch der Charakterisierung eines Kulturtyps*, Dresden 1979, S. 265–323, sowie auf die jüngeren Untersuchungen, die auch weitere Literaturangaben enthalten: Virginia Cox, *The Renaissance Dialogue. Literary Dialogue in its Social and Political Contexts, Castiglione to Galileo*, Cambridge 1992; David Marsh, *The Quattrocento Dialogue. Classical Tradition and Humanist Innovation*, Cambridge (MA) 1992; Jon R. Snyder, *Writing the Scene of Speaking. Theories of Dialogue in the Late Italian Renaissance*, Stanford 1989; Olga Zorzi Pugliese, *Il discorso labirintico del dialogo rinascimentale*, Rom 1995. Kunsttheoretische Dialoge finden in ihnen jedoch keine (eingehendere) Behandlung. Obwohl Holanda seine Schrift in seiner portugiesischen Muttersprache verfaßte, sei sie hier – der zeitlichen und räumlichen Nähe ihrer angeblichen Entstehungszeit wegen – einbezogen. Nicht mehr einarbeiten konnte ich Hans Honnacker, *Der literarische Dialog des »primo Cinquecento«*. Inszenierungsstrategie und »Spielraum«, Baden-Baden 2002.
- 14 So Julius von Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Wien 1924, S. 350, der über Dolces »Dialogo della pittura« ohne jede Begründung schreibt: »Das Büchlein ist im Grunde nichts weiter als einer der herkömmlichen Malereitraktate literarischer Art [...], deren Formeln es wiederholt.«

- 15 J. A. Crowe u. G. B. Cavalcaselle, Tizian. Leben und Werk, hg. v. Max Jordan, Leipzig 1877, Bd. I, S. VII.
- 16 Ernst Berger, Quellen für Maltechnik während der Renaissance und deren Folgezeit (XVI–XVIII Jahrhundert), München 1901 (Neudruck Wiesbaden 1971), S. 22; die Form des Dialogs beschreibt er als »stilistische Einkleidung«.
- 17 Anthony Blunt, Artistic Theory in Italy, 1450–1600, Oxford 1956, S. 82–85.
- 18 Moshe Barasch, Der Ausdruck in der italienischen Kunsttheorie der Renaissance, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 12 (1967), S. 33–69, hier 60f.
- 19 Die ja mit einem vergleichbaren Stigma des Subjektiven behaftet war; vgl. Kurt Flasch, Das philosophische Denken im Mittelalter. Von Augustin bis Machiavelli, Stuttgart 1986, S. 496: »Es ist für das 14. Jahrhundert charakteristisch, daß die Briefform [...] nun wieder von philosophischen Schriftstellern gewählt wurde; die subjektive Besinnung, nicht der Anschein objektivistischer Totalität, galt nun als bevorzugter Wert«. Der antike Autor Demetrius hatte im übrigen eine Verwandtschaft der Gattungen des Briefs und des Dialogs konstruiert, Artemon hatte ihn als gleichsam die Hälfte eines Dialogs verstanden; vgl. hierfür Wolfgang G. Müller, Der Brief als Spiegel der Seele. Zur Geschichte eines Topos der Epistolartheorie von der Antike bis zu Samuel Richardson, in: Antike und Abendland 26 (1980), S. 138–157, bes. 139 und Horst Wenzel, Einleitung, in: ders. (Hg.), Gespräche-Boten-Briefe. Körpergedächtnis und Schriftgedächtnis im Mittelalter, Berlin 1997, S. 12.
- 20 Valeska v. Rosen, Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs, Emsdetten/Zürich 2001, Kap. 2.
- 21 LaCapra (wie Anm. 5), S. 30.
- 22 Michel Foucault, Les mots et les choses, Paris 1966; vgl. hierfür besonders Klaus W. Hempfer, Probleme traditioneller Bestimmungen des Renaissancebegriffs und die epistemologische »Wende«, in: ders. (Hg.) Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen. Literatur-Philosophie-Bildende Kunst, Stuttgart 1993, S. 9–45; ferner Gerhard Poppenberg, Neuzeit oder Renovatio? Überlegungen beim Lesen von Joachim Küppers Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 41 (1991), S. 443–456; Burckhart Steinwachs, Epistemologie und Kunstgeschichte. Zum Verhältnis von »arts et sciences« im aufklärerischen und positivistischen Enzyklopädismus, in: B. Cerquiglini u. H. U. Gumbrecht (Hg.), Der Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte. Wissenschaftsgeschichte als Innovationsvorgabe, Frankfurt a. M. 1983, S. 73–110, bes. 75.
- 23 So in der präzisen Zusammenfassung von Klaus W. Hempfer, Ariosts »Orlando Furioso«, Fiktion und *episteme*, in: H. Boockmann (Hg.), Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit, Göttingen 1995, S. 47–85, hier 50.
- 24 Vgl. hierfür Ursula Link-Heer, Weltbilder, Episteme, Epochen-schwellen. Mediävistische Überlegungen im Anschluß an Foucault, in: H.-J. Bachorski u. W. Röcke (Hg.), Weltbildwandel. Selbstdeutung und Fremderfahrung im Epochenübergang vom Spätmittelalter zur Frühen Neuzeit, Trier 1995, S. 19–56, hier 27.
- 25 Otto 1984 (wie Anm. 10), passim und S. 9f.: »Ich möchte [...] deutlich machen, daß Foucault [...] etwas sehr Wesentliches in der Mentalität der Renaissance richtig getroffen hat, allerdings eher traumwandlerisch als im Duktus einer überzeugenden Analyse und überdies von theoretischen Prämissen her, die einer philosophischen Kritik kaum standhalten können.«
- 26 Hempfer (wie Anm. 22), bes. S. 26f.; Schröder (wie Anm. 11), passim.
- 27 Hempfer (wie Anm. 22); ders. (Hg.), Möglichkeiten des Dialogs: Struktur und Funktion einer literarischen Gattung zwischen Mittelalter und Renaissance in Italien und Spanien, Stuttgart 2002; ders., Rhetorik als Gesellschaftstheorie. Castigliones *Libro del Cortegiano*, in: Andreas Kablitz (Hg.), Literarhistorische Begegnungen. Festschrift für Bernhard König, Tübingen 1993, S. 103–121; ferner ders., Sinnrelationen zwischen Texten. Petrarcas *Secretum* und *Canzoniere*, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 45 (1995), S. 156–176; ders., Die Konstitution autonomer Vernunft von der Renaissance bis zur Aufklärung, in: ders. u. Alexander Schwan, Die Kon-

- stitution autonomer Vernunft von der Renaissance bis zur Aufklärung, Berlin/New York 1987, S. 95–115. Schröder (wie Anm. 11), hier S. 11: »Die Diskussion über die Moderne als historische Epoche hat den Blick für Aspekte der Frühen Neuzeit geschärft, die bisher marginalisiert oder unbeachtet blieben, und Aneignungsformen entstehen lassen, in denen eben das, was bisher nur als Mangel und als Zeichen einer Periode der Krise und des Übergangs vom Mittelalter zur Neuzeit, der scholastischen Episteme zur klassischen erschien, als eine epistemologische Formation und kulturelle Figurierung mit eigener Struktur verstanden werden kann – als Wahrheitsspiel, ›jeu de vérité‹, dessen Regeln Pluralität, Widerspruch, Heterogenität, Offenheit nicht ausschließen [...]«, s. a. S. 18f. zur Bedeutung des agonalen Prinzips und der Dialogizität in der Renaissance. Ferner Joachim Küpper, Das Schweigen der Veritas. Zur Kontingenz von Pluralisierungsprozessen in der Frührenaissance (Francesco Petrarca, *Secretum*), in: *Poetica* 23 (1991), S. 425–475, bes. 474: »Die an dieser Stelle des Dialogs (d. i. Petrarcas *Secretum*) hervortretende Irreduktibilität zweier logisch und dogmatisch gleich fundierter Positionen unterminiert auf das nachhaltigste das von ›Augustin‹ [d. i. einer der Dialogpartner] vertretene Konzept der ›einen und immer mit sich identischen Wahrheit‹«, vgl. auch seine Formulierung vom »epochenkonstituierenden Schlagabtausch [...]« (S. 473). Und schließlich Rainer Warning, Petrarkistische Dialogizität am Beispiel Ronsard, in: Stempel/Stierle (Anm. 30), S. 327–358, hier 354: »Wahrscheinlich wird man der Renaissance als einer Übergangsepoche noch am ehesten gerecht, wenn man ganz darauf verzichtet, ihr eine einheitliche Episteme zuzusprechen, in dezentrierter Pluralität selbst also ihre epistemologische Signatur sieht«.
- 28 Wolf-Dieter Stempel u. Karlheinz Stierle, Vorwort, in: dies. (wie Anm. 30), S. 7–8, hier 7.
- 29 Andreas Mahler, Die Materialität der Transparenz. Sprache, Politik und Literatur in der englischen Aufklärung, in: K. Garber, H. Wismann u. W. Siebers (Hg.), Europäische Sozietätsbewegung und demokratische Tradition. Die europäischen Akademien der Frühen Neuzeit zwischen Frührenaissance und Spätaufklärung, Tübingen 1996, Bd. 1, S. 721–754, hier 727.
- 30 Das ist auch der Titel des grundlegenden Tagungsbands zum Thema, der 1987 von Wolf-Dieter Stempel und Karlheinz Stierle herausgegeben wurde: Wolf-Dieter Stempel u. Karlheinz Stierle (Hg.), Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania, München 1987. Vgl. auch Bernhard Teuber, Sprache-Körper-Traum. Zur karnevalesken Tradition in der romanischen Literatur aus früher Neuzeit, Tübingen 1989.
- 31 Ähnlich auch Schröder (wie Anm. 11), S. 17–19.
- 32 Hempfer 1993 (wie Anm. 27), S. 107.
- 33 Wenn die Renaissance als eine durch Dialogizität gekennzeichnete Epoche konstruiert wird, so ist noch eine Bemerkung bezüglich des Begriffs der »Dialogizität« angebracht, weil er Michail Bachtins Forschungen zum Roman assoziieren läßt. Doch hat der Begriff bei Bachtin eine etwas andere Semantik; er meint nämlich »die Konkurrenz verschiedener ›Stimmen‹ innerhalb einer Äußerung oder eines Textes, in denen sich miteinander unvereinbare soziale oder weltanschauliche Standpunkte ausdrücken« (zitiert nach: H. L. Arnold u. H. Detering [Hg.], Grundzüge der Literaturwissenschaft, München 1996, S. 651), und er hat eine kulturkritische Komponente. Demgegenüber macht er für einen großen Teil der jüngeren Forschung Sinn eher als »beschreibende Kategorie hinsichtlich signifikanter struktureller und semantischer Merkmale« (Thomas Borgstedt, Kuß, Schoß und Altar. Zur Dialogizität und Geschichtlichkeit erotischer Dichtung, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 44 (1994), S. 288–323, hier 290); denn nur so ist er geeignet historisch Wandelbares zu fassen; vgl. Andreas Kablitz, Intertextualität und Nachahmungslehre der italienischen Renaissance. Überlegungen zu einem aktuellen Begriff aus historischer Sicht (I/II), in: Italienische Studien 8 (1985), S. 27–38 und 9 (1986), S. 19–35, hier II, S. 35.
- 34 Einer späteren Untersuchung soll die Frage vorbehalten bleiben, ob sich mit den Kategorien der Dialogizität und Heterogenität auch Strukturen von Bildern sinnvoll beschreiben lassen. In diese Richtung tendierte bereits Leonid Batkin (wie Anm. 13), 362 f. (am Beispiel von Tizians ›Amor sacro e profano‹); den Vergleich zwischen Bildstrukturen und der literarischen Gattung des Dialogs hat Daniela Hammer-Tugendhat mit Bezug auf Tizians ›Venus mit dem Orgelspie-

- ler: vorgenommen (Daniela Hammer-Tugendhat, Erotik und Geschlechterdifferenz. Aspekte zur Aktmalerei Tizians, in: M. Reisenleiter u. K. Vocelka [Hg.], Privatisierung der Triebe? Sexualität in der frühen Neuzeit, Frankfurt a. M. 1993, S. 367–435, bes. 370–375.)
- 35 Eva Kushner, *The Renaissance Dialogue and Its Zero-Degree Fictionality*, in: C.-A. Mihailescu u. W. Hamarneh (Hg.), *Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics*, Toronto u. a. 1996, S. 165–172 führt die Varianten auf die verschiedenen antiken Dialogmodelle (ciceronianisch, platonisch und lukianisch) zurück. Demgegenüber betont Hempfer unter teilweisem Rekurs auf David Marsh (wie Anm. 13), S. 2 f., daß die Heterogenität und Pluralität (allein) ein Spezifikum des Renaissancedialogs sei, so in: Hempfer 1995 (wie Anm. 27), S. 159 f. und in: Hempfer 1993 (wie Anm. 22), S. 29: »der Quattrocento-Dialog [ist] im Vergleich zu Cicero durch eine Pointierung und Relativität der vertretenen Positionen ausgezeichnet«; und weiter heißt es über den volkssprachlichen Dialog: »[In ihm] läßt sich nun eine große Spannbreite in der Realisation des dialogischen Prinzips ausmachen. Diese reicht von pseudodialogisch verschleierte Dialogen [...] bis hin zu Dialogen, die nicht nur unterschiedliche Positionen artikulieren, sondern explizit die Möglichkeit des Vertretens unterschiedlicher Meinungen und Anschauungen thematisieren.« Letzteres belegt er interessanterweise an Lodovico Dolces Dialog über die Farbe von 1565.
- 36 Das Zitat stammt von Paolo Pino, *Dialogo di pittura*, Venedig 1548, in: Paola Barocchi (Hg.), *Trattati d' arte del Cinquecento*, Bari 1960, Bd. 1, S. 132.
- 37 Baldassare Castiglione, *Il Cortegiano*, hg. v. Carlo Cordié, Mailand u. a. 1960, S. 82–84 (I § 49–51); für diesen Dialog und das in ihm entwickelte Dialogmodell siehe Hempfer 1993 (wie Anm. 27).
- 38 Ebd., S. 83: »Allor la signoria Emilia, rivolta a Ioan Cristoforo romano, che ivi con gli altri sedeva: – Che vi par – disse – di questa sentenza? confermarete voi che la pittura sia capace di maggior artificio che la statuaria?«
- 39 Im Wesentlichen sind das die größere Dauerhaftigkeit und »Schwierigkeit« der Skulptur sowie – als Medium, das dem »Sein« und nicht dem »Schein« verpflichtet ist – ihre größere Nähe zur Wirklichkeit.
- 40 Für den Dialog Donis s. Schlosser (wie Anm. 14), S. 215–219; C. Ricottini-Marsili-Libelli, Anton Francesco Doni scrittore e stampatore, Florenz 1960; Thomas Frangenberg, *Der Betrachter. Studien zur florentinischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1990, S. 58–69, bes. 68 f.
- 41 Der Parteigänger der Malerei ist hier Paolo Pino, also der Verfasser des ein Jahr zuvor erschienenen »Dialogo della pittura«. Dieser hatte darin selbstredend für die Malerei als ranghöhere Gattung votiert. Doni liefert damit ein interessantes Beispiel intertextueller Verkettungen, auf die Gisela Felbel, *Figuren der Zeit im Dialog des 16. Jahrhunderts*, in: E. Alliez, G. Schröder, B. Casin, M. Nancy (Hg.), *Metamorphosen der Zeit*, München 1999, S. 111–129, aufmerksam gemacht hat; vgl. ebd., III mit Bezug auf Eva Kushners Formulierung »dialogue des dialogues«, die Felbel folgendermaßen erklärt: »[...] weil die Dialoge nicht nur in einer so auffälligen quantitativen Häufung auftauchen, sondern zugleich durch vielfache Strategien, wie beispielsweise die Verwendung von Namen real existierender Schriftstellerkollegen oder von Freunden aus Humanistenkreisen als Dialogpartner im jeweils anderen Text, eine intertextuelle Vernetzung betreiben, die das Feld der Gesprächspartner weit über die einfache Dialogsituation mit mindestens zwei Sprechern hinaus öffnet.«
- 42 Ein solcher Schiedsspruch durch eine dritte Person beendet auch in Holandas Schrift die Paragone-Kontroverse (Malerei versus Poesie) zwischen Holanda selbst und seinem Kontrahenten namens »Messer Lattanzio«. Hier ist es die Marchesa Colonna, die ein Urteil fällt.
- 43 Gemeint ist hier offensichtlich der Dialog Paolo Pinos.
- 44 Anton Francesco Doni, *Disegno [...]*, partito in più ragionamenti, Venedig 1549, fol. 44r. (der »Cavaliere Baccio Bandinelli« spricht): »Et io parimente dico che gl'è piu nobile assai la Scoltura, che la Pittura; & se ci fosse alcuno che hauesse opinione contraria metta in opera qualche scarta-

- faccio di scrittura perche a tutto risponderemo quanto si distenderà la nostra pratica, o sufficiencia che io mi uoglia dire, & con l'altra opera si metterà l'una & l'altra opinione.«
- 45 Ebd., fol. 44v. (es spricht anschließend – den Dialog abschließend – der Parteigänger der Skulptur, namens Silvio): »Mettete adunque silentio a' questo ragionamento perche in uerità la Pittura hebbe principio dall'ombra & la Scoltura dal uero: & quel che s'è mancato di dire in questo primo libro, o di risoluere pienamente nel secondo si sodisfarà.«
- 46 Oder wie Hempfer es mit Bezug auf Dolces Dialog über die Farbe formuliert, in: ders. (wie Anm. 22), S. 30: »[wenn] jeder seine Meinung »wahrscheinlich« vertreten kann, ist Wahrheit nicht mehr eine Relation zwischen Propositionen und Sachverhalten, sondern nurmehr eine Funktion der *persuasio*-Strategien des Diskurses, d.h. sie ist reines Konsensphänomen.«
- 47 Schröder (wie Anm. 11), S. 19. In diesem konkreten Fall gab es sogar nicht einmal einen *consensus*, denn Pino bleibt ja anderer Meinung.
- 48 Die Anführungszeichen sollen die Differenz zwischen der Person Michelangelos und dem gleichnamigen Gesprächspartner im Dialog markieren. Auf sie wird im folgenden aus Gründen der Lesbarkeit verzichtet.
- 49 Francisco de Holanda, Vier Gespräche über die Malerei geführt zu Rom 1538, hg. und übers. v. J. de Vasconcellos, Wien 1899, S. 117: »Nach meinem Urtheil ist diejenige Malerei die vorzüglichste, und gleichsam göttlich, welche irgendein Werk des Ewigen ganz treu nachbildet, es sei eine Menschengestalt, [...] oder sonst eine Kreatur. [...] Ein jedes dieser Dinge vollkommen in seiner Art nachzuschaffen [perfeitamente emitar], bedeutet in meinen Augen nichts Geringeres, als die Schöpferthätigkeit des unsterblichen Gottes nachzuahmen.«
- 50 Der, soweit ich sehe, einzige Autor, der sich näher mit der dialogischen Struktur und damit der Literarizität von Dolces Schrift beschäftigt hat, ist D. R. Edward Wright, *Structure and Significance in Dolce's Aretino*, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 45 (1987), S. 273–283. Gegen das Urteil der »inconsistency« und *loosely construction*«, das die ältere Forschung über den Dialog gefällt hat, benennt er dessen antikes Muster, nämlich den lukianischen Dialog.
- 51 Vgl. Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura*, Venedig 1557, in: Mark W. Roskill, *Dolce's »Aretino« and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, New York 1968, S. 96, 98, 112.
- 52 Ebd., S. 130. Dolce ahnte die sich abzeichnende Diskrepanz und fügte im Anschluß an den zitierten Satz folgendes ein: »Dico superar la Natura in una parte: che nel resto è miracoloso, non pur, se vi arriva, ma quando vi si avvicina.«
- 53 Hier stellt sich natürlich die Frage, wie Vasaris weitgehend monologische Schrift innerhalb der *episteme* der Dialogizität zu bewerten ist; ich meine, dass sie als Versuch ihrer Überwindung zu denken ist. Vgl. entsprechend Hempfer 1993 (wie Anm. 22), S. 36 (These 6): »Umgekehrt läßt sich ein wie auch immer realisiertes Harmoniekonzept als Auflösungsversuch des Diskrepanzen fassen«. Nach Karlheinz Stierle, *Montaigne und die Erfahrung der Vielheit*, in: *Stempel/Stierle* (wie Anm. 30), S. 417–448, hier 443, bildeten die »Naturwissenschaften und eine Geschichtsschreibung, die von den Geschichten zu *der* Geschichte übergang, [...] seit dem Ausgang der Renaissance die erfolgreichsten kognitiven Techniken [...], der Vielheit Herr zu werden.«
- 54 Dolce (wie Anm. 51), S. 92.
- 55 Ebd., S. 84–86.
- 56 Die einschlägigen Stellen sind Giorgio Vasari, *Le vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Florenz 1550, hg. v. L. Bellosi u. A. Rossi, Turin 1986, S. 543f. und in dessen *Vita*: S. 880–914, bes. 914.
- 57 Wright (wie Anm. 50), S. 278, hat erstmalig gegen die Forschung argumentiert, daß es eben nicht Dolces Absicht war, »trying to demonstrate the superiority of Titian to Michelangelo, or to advance the claims of the Venetians over those of the Central Italian school [...]«.
- 58 Dolce (wie Anm. 51), S. 88: »iquali indirizzando tutte le cose ad una sola forma, biasimano chiunque da lei si discosta.«
- 59 Oder mit Bezug auf die Dichtkunst verschiedene *genere* und *maniere*.
- 60 Ebd., S. 86 (Aretino spricht): »Ma per questo non dobbiamo fermarci nelle laudi d'un solo:

- havendo hoggidi la liberalità de' cieli prodotti Pittori eguali, & anco in qualche parte maggiori di Michel' Agnolo.«
- 61 Ebd., S. 88.
- 62 Ebd., S. 174: »La regola di giudicar questo bello di donde la cavate voi?«
- 63 Was hier inhaltlich ausgebreitet wird, findet seinen Niederschlag auch im Gebrauch der Sprache: Fabrini benutzt überwiegend absolute Ausdrücke, wie *invero*, *sicuramente*, *vincere* etc.; zwar beansprucht auch Aretino gelegentlich für sich die *verità* im Urteil, doch verwendet er in der konkreten Diskussion überwiegend relativierende Ausdrücke, wie etwa *forse*. Interessant ist auch, wie mit der Metapher des Sehens umgegangen wird: Behauptet Fabrini eingangs, wer einmal Werke Michelangelos gesehen habe »non si dovrebbe invero piu curar [...] i aprir gliocchi per vedere opera di qual si voglia Pittore« (S. 84), so kontert Aretino ihm mit der Behauptung, »affettione mache cieco« (S. 86); Fabrini beginnt schließlich zu »sehen«, daß Michelangelo nicht einzigartig ist.
- 64 Ebd., S. 194 und bereits S. 182: »Io comincio a vedere bene, che Michel' Agnolo nella Pittura non è solo.«
- 65 Die Differenzen bleiben insbesondere mit Bezug auf die Kategorie des *decorum* bestehen.
- 66 So entwickelt Aretino beispielsweise keine genaue Rangfolge der Künstler.
- 67 Ich werde an anderer Stelle ausführlicher darauf zu zurückkommen, und dann auch an praktischen Beispielen den Gewinn dialogisch strukturierter Texte für die Relationierung zu Bildern ausführlicher behandeln. Vgl. auch bereits meine Dissertation »Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians« (wie Anm. 20).
- 68 Bernhard Jussen, Geschichte (Anm. 69), S. 30.
- 69 Ich beziehe mich auf die von Bernhard Jussen konzipierte Tagungsreihe am Max-Planck-Institut für Geschichte in Göttingen »Von der künstlerischen Produktion der Geschichte«, von der bereits verschiedene Publikationen vorliegen (siehe auch Anm. 2); zu nennen ist insbesondere Band 3 »Hanne Darboven – Schreibzeit«, Köln 2000; darin besonders zu dieser Thematik: Bernhard Jussen, Geschichte schreiben als Formproblem: Zur Edition der Schreibzeit, S. 12–42.
- 70 Bettine Menke, Dekonstruktion. Lesen, Schrift, Figur, Performanz, in: Einführung in die Literaturwissenschaft, hg. v. M. Pechlivanos u. a., Stuttgart 1995, S. 116–137, mit Bezug auf Jacques Derrida, Positionen. Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva u. a., hg. v. P. Engelmann, Wien/Berlin 1986, S. 34–36.
- 71 Vgl. Horst Wenzel, Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter, München 1995, S. 246: »Der artifizielle Charakter literarischer Redeszenen impliziert jedoch, daß neben den dargestellten Sprechern auch die Ebene der Rezipienten berücksichtigt ist, daß die textexternen Hörer/Leser in der Regel die eigentlichen Adressaten des dargestellten Gesprächs sind.« Vgl. auch Jürgen Mittelstraß, Versuch über den sokratischen Dialog, in: ders., Wissenschaft als Lebensform. Reden über philosophische Orientierungen in Wissenschaft und Universität, Frankfurt 1982, S. 138–161, hier 154: »Die Dialogform von Texten, insbesondere wenn es sich dabei um »philosophische« Texte handelt, vermag deren Textcharakter teilweise aufzuheben: der Leser wird in den Dialog über Identifikations- und Beurteilungsleistungen »hineingezogen«, auch wenn es sich dabei in erster Linie nicht um »koargumentierende«, sondern um Illusionsleistungen handelt.«