

NORBERT MICHELS, *Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*. Münster, Lit 1988. 236 Seiten.

Es gibt m. W. nur eine, zudem ältere Studie, die im historischen Längsschnitt die Malereitheorie der Renaissance als Entfaltung einer Wirkungsästhetik analysiert: Moshe Barasch, *Der Ausdruck in der italienischen Kunsttheorie der Renaissance*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* Bd 12, 1967. Bei allen Einwänden, die im einzelnen zu machen wären, hat sie damit auf ein oft unterschätztes ästhetisches Paradigma aufmerksam gemacht. „Wirkungsästhetik“ — das meint das von der Wende zum 15. Jahrhundert bis in die akademische Doktrin des 18. Jahrhunderts nachweisbare Postulat, Ziel der Malerei sei es, durch ausdrucksbetonte Darstellung die Bildinhalte weniger als kognitiv zu erfassende Information als vielmehr über ihren affektiv nachzuempfindenden, emphatischen Gehalt zu vermitteln. In der umfangreichen Sekundärliteratur zur Ästhetik und Kunsttheorie der Renaissance ist dieser Wirkungsaspekt zwar am jeweiligen konkreten Material immer wieder bemerkt worden, er wurde jedoch kaum als eigenständiger Untersuchungsgegenstand thematisiert, geschweige denn in seiner Bedeutung für die künstlerische Praxis untersucht.

Hier schließt Norbert Michels eine Lücke — oder besser: er läßt, indem er die Frage an einem spezifischen Punkt angeht, die Vielzahl der allenthalben vorhandenen Lücken erst erkennen. Durch ein Resümee von Leon Battista Albertis Kompositionslehre, der avanciertesten Position des mittleren 15. Jahrhunderts, exponiert Michels zunächst die Problemlage und untersucht dann vergleichend Ausdruckstheoreme in drei Traktaten des 16. Jahrhunderts: Pomponius Gauricus' *De Sculptura* (1504), Giovanni Paolo Lomazzos *Trattato dell' arte della pittura, scoltura et architettura* (1584) und dem wenig beachteten *Discorso intorno alle imagine sacre e profane* von Gabriele Paleotti (1582). Der Autor läßt sich dabei von einer streng eingegrenzten, aber zentralen Fragestellung leiten: Wie rezipieren diese Traktate in der Behandlung des Ausdrucksproblems die Wirkungstheorie der antiken Rhetorik?

Michels' Argumentationsgang ist im Kern folgender: Albertis Kompositionslehre übernimmt aus der Rhetorik die operativen Leitbegriffe, die die Theorie des Bewegungsausdrucks im Historienbild konstituieren, „*concinnitas*“, „*varietas*“/„*copia*“, „*actio*“ und „*decorum*“/„*aptum*“. Der Autor diskutiert die Bedeutungsfelder dieser Begriffe in der antiken Theorie und in der von Alberti vorgenommenen Verarbeitung. Entscheidend ist, daß Alberti seine, die formalästhetischen Prinzipien des Historienbildes regulierenden Kriterien auf das Ziel bezieht, die Publikumsreaktionen zu steuern. Aus der rhetorischen „*actio*“-Lehre entsteht das Wirkungsparadigma der Historienmalerei, die „für die Kunsttheorie der Neuzeit bahnbrechende These, ... daß eine Identität zwischen dargestellter Emotion und Betrachterreaktion bestehe“. (S. 23)

Bis hierher sind Michels' Überlegungen im Ergebnis nicht neu, aber in der komprimierten, ordnenden Darstellung gerade auch der verzweigten Sekundärliteratur wertvoll. In der Darstellung von Albertis „*decorum*“-Theorie nähert der Autor sich nun der Hauptthese seiner Arbeit. Bekanntlich unterscheidet die antike Rhetorik verschiedene Stilmodi: Das „*genus medium*“, der moderate Sprechstil, steuert in der Gerichtsrede die

Schilderung des Sachverhalts und die Charakterisierung der Personen. Hierin kommt das „ethos“ des Redners zum Ausdruck und bringt ihm die Sympathie und das Vertrauen des Publikums ein. Dagegen steht das Plädoyer im „*genus grave*“, der affektbetonten Rede, in der der Funke vom „Pathos“ des Redners auf die Leidenschaften des Publikums überspringt. Michels kann nun zeigen, daß in Albertis Paradigma zwar die affektive Erregung des Publikums gefordert wird, alle „*decorum*“-Regeln aber auf die Ebene des „ethos“ bezogen sind. Das „Pathetische“ wird diesem untergeordnet. Für die Malerei bevorzugt Alberti eine mittlere Stilstärke.

„Eine verstärkte Darstellung von Leidenschaften sowie die zur Rolle des „ethos“ hinzutretenden und mit ihm zusammenwirkenden Effekte des „pathos“, die in erster Linie auf ein direktes Bewegen (*movere*) der Affekte des Publikums und auf eine „*perturbatio animi*“ ausgerichtet sind, lassen sich erst in der Kunsttheorie des 16. und besonders 17. Jahrhunderts nachweisen.“ (S. 38) Ihre Brisanz erhält diese These durch den forschungsgeschichtlichen Kontext. Nach dem durch Erwin Panofskys *Idea* (1924) geprägten Interpretationsmuster schien nämlich die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts von neoplatonischen ästhetischen Konzepten dominiert, aus denen sie die Idee des autonomen, sich von Regelmäßigkeit und außerkünstlerischen Zielsetzungen befreienden Künstlersubjekts entwickelte. Diese Sichtweise habe verhindert, so Michels, daß die weitere Aneignung der rhetorischen Theoreme, insbesondere die Fortentwicklung der „pathos“-Lehre über Alberti hinaus, in der Forschung Beachtung fand. Michels nimmt sich nun vor, gegen diese „aus dem idealistischen Ansatz resultierende Ausschließung aller rhetorischen Regelmäßigkeit ... Indizien für eine rhetorische Begründung der kunsttheoretischen Bewegungsproblematik“ zusammenzutragen. (S. 45)

Zunächst referiert der Autor jene Elemente der antiken rhetorischen Pathoslehre, die für die Bildende Kunst relevant sein können. Er schildert die Funktion des Pathos in der Lehre von den „*genera dicendi*“, seine Wirkungsmodi, das elaborierte Feld der ihm zugeordneten „*exempla*“ und „*loci communes*“ und die moralphilosophisch-literarische Behandlung des „pathos“ in der für die spätere Rezeption ausschlaggebenden römischen Stoa.

Für die Theorie der Bildenden Künste ist vor allem ein Anknüpfungspunkt relevant: die „imaginative Bildlichkeit“ (Michels) des rhetorischen Pathos. Dieses vor allem bei Quintilian entwickelte Konzept wird von Gauricus in die Kunsttheorie eingeführt: Erst die „*visiones*“, die affektbetonten Vorstellungsbilder von einem Geschehen, die der Redner vor seinem inneren Auge entstehen läßt und beim Publikum evoziert, bewirken die „*perturbatio animi*“. Ebenso muß der Maler durch eine Verdichtung und Zuspitzung des emotionalen Gehalts der Szene das Publikum anregen, sich die Begebenheit in der eigenen Phantasie „auszumalen“.

Eine Vorstufe dieser Überlegung Gauricus' findet sich nach Michels in dem von Michael Baxandall herausgearbeiteten „*figuratus*“-Theorem des Bartholomeo Facio, demzufolge eine Darstellung nur dann affektiv wirksam ist, wenn sie über naturalistische Richtigkeit hinausgeht und sich von rein formalen Schönheitsregeln löst. Entscheidend für die affektive Wirksamkeit ist nicht die mimetische Naturnähe der Darstellung, sondern ihre die Phantasie anregende Überhöhung, die künstlerische „Figurierung“ des Ausdrucks. Das ist auch der Grund, warum die „naturwissenschaftlichen“ Fortschritte

des 16. Jahrhunderts, Anatomiestudium und Physiognomik, für die Theorie der Bewegungsdarstellung bei Gauricus und nach ihm eine wesentlich geringere Rolle spielen, als bisher angenommen. Das Konzept der künstlichen „Figurierung“ des Ausdrucks im Sinn der „*visiones*“ ist — in der antiken Literatur und bei Gauricus — mit zwei anderen Elementen eng verknüpft: Zum einen mit den literarischen „*exempla*“: Beispiele affektbetonter Szenen aus der antiken Poesie steuern die Imagination des Redners bzw. des Künstlers. Zum zweiten mit den rhetorischen Stilfiguren: Die die „*visiones*“ anregende, überhöhende „Figurierung“ der Ausdrucksfigur folgt bei Gauricus Stilprinzipien, die in freier Weise aus den Schmuckfiguren der rhetorischen „*elocutio*“ abgeleitet sind. Beide Elemente hängen miteinander zusammen: Die poetischen „*exempla*“ geben dem Maler Muster konkreter Stilmittel an die Hand.

In der Lomazzo-Forschung haben bisher in erster Linie die Beziehungen zu den „naturwissenschaftlichen“ Problemkreisen Perspektivlehre, Farb- und Lichttheorie und Proportionslehre im Vordergrund des Forschungsinteresses gestanden. Dagegen konzentriert sich Michels auf die Verarbeitung der bei Gauricus rezipierten rhetorischen Theoreme, der Funktionsbestimmung von Stilfiguren und poetischen „*exempla*“. Auf der Grundlage des „*ut-pictura-poesis*“-Konzepts erarbeitet Lomazzo systematische Kollektaneen poetischer Affektschilderungen und greift zur Verdeutlichung seiner Überlegungen immer wieder auf Beispiele aus dem Fundus der antiken Poesie zurück. Vor allem gibt er eine auf rhetorische Vorbilder gestützte Theorie der Stil- und Schmuckmittel der pathetischen Bewegungsdarstellung. Seine „ornamento“-Regeln steuern die wirkungsvolle „Figurierung“ der Einzelfigur und ihrer Integration in die Komposition. Direkt auf rhetorische Amplifikationstechniken zurückzuführen sind die Regeln für die Kontextualisierung und Hierarchisierung des Historienbildes. Lomazzo theoretisiert beispielsweise die Bildung von affektiven Reaktionsketten unter den handelnden Figuren, die Steigerung des Affekts zum Bildzentrum hin, das „*arricchimento*“ des zentralen Sentiments in Landschafts- und Wolkenbildung, die Zuordnung architektonischer Elemente nach dem Ausdruckscharakter der Ordnungen, und die Berücksichtigung der emblematischen und allegorischen Sinnebene in Attributen und Gesten. Während Lomazzo Gauricus in der Betonung der Imagination nicht folgt, geht er in der Fülle und Systematisierung der „ornamento“-Regeln weit über ihn hinaus.

Der Traktat des Kardinals Paleotti steht, in Anknüpfung an das Bilderdekret des Tridentinums, in der Front gegen die protestantische und calvinistische Bilderkritik. Paleotti rechtfertigt die pädagogisch-ideologische Funktion der Bilderverehrung aus den Kirchenvätern. Die affektive Wirkung der Bilder auf die Gläubigen wird durch den Rückgriff auf den rhetorischen Persuasions-Gedankens theoretisiert. Erstmals ist damit explizit die Persuasion, die pathetische Manipulation des Publikums im Sinn der Glaubensinhalte als Ziel der Malerei ausgesprochen, der Maler mit dem Rhetor bzw. dem Prediger gleichgesetzt. Die Wirkungs- und Stilmodi der Rhetorik werden auf soziale Publikumsklassen bezogen: Das pathetische „*movere*“ richtet sich auf die Persuasion der Ungebildeten. Auf die Fragen der praktischen Verwirklichung der „*pathos*“-Effekte geht Paleotti nicht ein. Theologisch ist die Anwendung der rhetorischen „*pathos*“-Lehre außerordentlich problematisch. Die Dogmatik ordnete im allgemeinen affektive Wirkungen der moralischen Gewißheit und intellektuellen Einsicht unter. Paleotti rechtfertigt

seine Persuasionstheorie mit dem „*caritas*“-Gedanken: Auf dem Umweg über die sinnlichen Affekte verhelfen die „*imagine sacre*“ auch den Ungebildeten zur Gnade.

Soweit im groben Abriß die Ergebnisse Norbert Michels'. Was die Darstellung betrifft, so arbeitet der Autor jeweils die Leitbegriffe der Ausdruckstheorien heraus, umreißt ihre Herkunft aus der antiken Rhetorik und legt die sich verändernden Bedeutungsfelder bis zu ihrer Integration in die Kunsttheorie dar. Dabei kommt eine Fülle aufschlußreicher Details benachbarter Fragestellungen zur Sprache, etwa theoretische Hintergründe der „*figura serpentina*“, um nur ein Beispiel herauszugreifen. Allerdings leidet die Übersichtlichkeit der ohnehin sehr „dicht“ geschriebenen Studie streckenweise unter diesen Verästelungen.

Problematischer erscheinen mir jedoch zwei andere Punkte — Schwierigkeiten, die die Auseinandersetzung mit der „Rezeption“ antiker Theorie in der Renaissanceästhetik generell betreffen, und mit denen sich auch Norbert Michels — auf respektable Weise — herumschlägt. Dies ist zum einen die Verengung des Problems auf die Rezeption einzelner Theoriefelder, im vorliegenden Fall auf die Rhetorik. Zweifellos ist die Rhetorik eine für die Ausbildung der Wirkungsästhetik zentrale, sozusagen katalytische Bezugsebene. Und unbestreitbar ist eine Eingrenzung des Untersuchungsfeldes arbeitsnotwendig. Wenn man aber bedenkt, daß beispielsweise Pomponius Gauricus einen Kommentar zur gleichfalls für die Wirkungsästhetik der Renaissance zentralen *Poetik* des Horaz geschrieben hat, wird offensichtlich, daß der Verzicht auf komparatistische Analysen der angrenzenden Theoriefelder es unmöglich macht, die tatsächliche historische Tragweite der *Rhetorikrezeption* einzuschätzen. Zum anderen: Die ausschließliche Konzentration auf die Rhetorik führt leicht dazu, mit quasi antiquarischem Eifer die Theorieelemente in alle Verästelungen ihrer antiken Herkunft zurückzuverfolgen, und darüber die Frage nach ihrem funktionellen Status im ästhetischen Diskurs der Renaissance zu vernachlässigen. Mir scheint, der ästhetischen Rezeptionsforschung mangelt es am methodologischen und terminologischen Rüstzeug, um die höchst unterschiedlichen Arten von „Rezeption“ zu differenzieren. Unter „konstruktivem“ Gesichtspunkt, also in Hinsicht auf die Funktionalität für die Theorieausbildung der Renaissance, wäre es doch notwendig, etwa zwischen bloßen Wortübernahmen bei verschobenem Bedeutungsfeld, der Anwendung einer tradierten Systematik in der Gliederung eines Traktats und dem Aufgreifen eines Argumentationsgangs mit neuer Begrifflichkeit nicht nur konkret beschreibend, sondern auch systematisch unterscheiden zu können. Indiz dieses epistemologischen Mangels ist es m. E., daß häufig antike Ästhetik und ihre „Rezeption“ in der Kunstliteratur der Renaissance nach dem Modell von „Theorie“, also im Sinn strenger, logisch-definitiver Begriffsverketzung analysiert werden, während es doch zweifellos fruchtbarer wäre, sie als Diskurse mit redundanten, partiell widersprüchlichen, topologisch geprägten Bedeutungsnetzen zu betrachten. Die Konsequenz ist häufig ein Gestrüpp unbestreitbar richtiger „Rezeptions“-Sachverhalte, deren relative Bedeutung zueinander und zum Ganzen jedoch kaum mehr abzuschätzen ist.

Angesichts dieser Schwierigkeit des Fachs hat Norbert Michels eine beachtliche Studie vorgelegt. Es gelingt ihm, zur akribischen und in vielen Details sehr ertragreichen Analyse einzelner Bedeutungsstränge auch immer wieder Distanz zu finden, die Ergebnisse auf ihre konstruktive Bedeutung für die Wirkungsästhetik der untersuchten Trakta-

te zu befragen und sie durch Begriffe einer funktionsanalytischen Bildsemiotik zu substituieren. Größere Entschiedenheit auf diesem Wege hätte der Übersichtlichkeit der ansonsten fruchtbaren Arbeit — es handelt sich um die geringfügig überarbeitete Fassung der Dissertation Norbert Michels' (Hamburg 1985) — allerdings gutgetan. Aber vielleicht ist diese Art von Zutrauen in die wissenschaftliche Kreativität keine Tugend, die unser Fach im Ritual der Promotion honorieren würde.

Kurt Winkler

Literaturberichte

AUSSTELLUNGEN UND NEUE LITERATUR ZUM GOTISCHEN BAUBETRIEB (mit einer Abbildung)

Seit etwa zwei Jahrzehnten gilt das Interesse der Forschung zur mittelalterlichen Architekturgeschichte vermehrt dem unmittelbaren Umfeld des Bauens, und zwar sowohl seinen technisch-pragmatischen Aspekten als auch seinem soziologischen Kontext. Wichtige Marksteine hierfür stellen methodisch so unterschiedlich ansetzende Werke wie der Inventarband des Doms von Speyer durch Hans Erich Kubach und Walter Haas, die Studien von Dieter Kimpel zum Steinversatz oder Martin Warnkes *Bau und Überbau* dar. Dieter Kimpel und Robert Suckale haben schließlich vor einigen Jahren in ihrem Handbuch zur gotischen Architektur Frankreichs den technischen und soziologischen Faktoren der Baugestalt großes Augenmerk gewidmet. Bezeichnend für diese Tendenz, die Geschichte des mittelalterlichen Sakralbaus nicht mehr vornehmlich unter seinen ikonologischen und stilgeschichtlichen Aspekten zu beschreiben, ist die jüngste Veröffentlichung zur Kathedrale, in der Alain Erlande-Brandenburg den Kenntnisstand um die Funktionsgeschichte der verschiedenen Bestandteile der Domfreihöfen, von der Antike bis in das Spätmittelalter zusammengefaßt hat (*La cathédrale*. Paris 1989).

Mit zwei publikumswirksamen Ausstellungen in Regensburg und in Straßburg ist im vergangenen Jahr der gotische Baubetrieb auch vor einer breiten Öffentlichkeit präsentiert worden. Die Regensburger Veranstaltung, organisiert von den Kunstsammlungen des Bistums: *Der Dom zu Regensburg. Ausgrabungen — Restaurierung — Forschung*. Regensburg, Domkreuzgang und Kapitelhaus, 14. Juli—29. Oktober (gleichnamiger, erfreulich preiswerter Katalog hg. vom Diözesanmuseum Regensburg, Kataloge und Schriften Bd. 8. München und Zürich 1989), zog Zwischenbilanz über die jüngsten Restaurierungs- und Forschungsunternehmungen zum Regensburger Dom. Wenn auch Ausstellung und Katalog nicht beabsichtigten, allein Fragen der Bauorganisation zu thematisieren, so sind beide Veranstaltungen in unserem Zusammenhang dennoch von geradezu programmatischer Bedeutung, führen sie doch die Wichtigkeit der Analyse der Bautechnik für die Interpretation gerade der Bauchronologie vor. Entsprechend ist der lange Artikel Manfred Schullers über die Bauforschung am Dom (Bauforschung, *ibid.*, S. 168—223) ein spannend zu lesender Beitrag zum Funktionieren einer mittelalterlichen Baustelle, der aufgrund seiner zahlreichen Präzisierungen zu Steinbearbeitung, -versatz, Steinmetzzeichen etc. von weit mehr als nur speziellem Interesse ist. Andere Sektionen von Ausstellung und Katalog widmen sich den Untersuchungen zum Domkreuzgang und